

ISSN 2519-4496

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

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

Збірник наукових статей

Випуск 53

Харків
2019

ISSN 2519-4496

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, МОЛОДЁЖИ И СПОРТА
УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

**Проблемы взаимодействия
искусства, педагогики,
теории и практики образования**

Сборник научных статей

Выпуск 53

Харьков
2019

ISSN 2519-4496

MINISTRY OF CULTURE, YOUTH AND SPORT OF UKRAINE
KHARKIV NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
named after I. P. KOTLIAREVSKY

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

Collection of research papers

Issue 53

Kharkiv
2019

УДК 78.03
ББК 85.31
П 78

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 10 від 30 травня 2019 року)

Видання індексується базами даних Google Scholar, Бібліометрика української науки, ELIBRARY.ru (РІНЦ),
реферується та відображається у загальнодержавній реферативній базі даних «Україна наукова»
[<http://www.nbuv.gov.ua/db/ref.html>]

Редакційна колегія:

Україна – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського:
Веркіна Т. Б. – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ ім. І. П. Котляревського (голова); **Гребенюк Н. С.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Драч І. С.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Очеретовська Н. Л.** – д-р мистецтвознавства, професор; **Шаповалова Л. В.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ):* **Черкашина М. Р.** – д-р мистецтвознавства, професор; *Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка:* **Кияновська Л. О.** – д-р мистецтвознавства, професор.
Польща (Polska) – *Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy:* **Bednarek Wiesław** – dr. hab., prof. AM, Wydział Wokalno-Aktorski [Беднарек В'єслав – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри, Бидгощ]; *Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu [Музична академія ім. І.-Я. Падеревського (Познань):* **Jeremus-Lewandowska Anna** – prof., dr. hab., Wydział Wokalno-Aktorski [Іеремус-Левандовська Анна – д-р хабілітований, професор вокально-акторської кафедри]; *Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa [Театральна академія ім. А. Зельверовича (Варшава):* **Waszkiel Marek** – dr. hab., prof. [д-р хабілітований, професор].
Німеччина (Deutschland) – *Institute für musikwissenschaft, Leipzig [Інститут музикознавства, Лейпциг]:* **Loos Helmut** – dr., prof. [Ллоос Хельмут – д-р, професор];
Сербія (Serbia) – *University of Arts Belgrade [Белградський університет мистецтв]:* **Petrovic Milena** – associate Professor of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music [асоційований професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти, факультет музики].

Редактор-упорядник: Л. В. Русакова; **редактори:** Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти :**
зб. наук. ст. Вип. 53 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова; ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк. Харків : ХНУМ, 2019. 236 с.
ISSN 2519-4496

Представлені наукові публікації, які віддзеркалюють актуальні завдання сучасної художньої практики, окреслюють напрями й шляхи їх вирішення, зокрема, виходячи з власного досвіду авторів у галузях музичного виконавства й педагогіки (1 розділ), організації театральньо-концертної справи та культурного середовища (4 розділ). Теоретичному аналізу піддаються виконавська та композиторська складові художньої інтерпретації у розмаїтті жанрових трансформацій музично-сценічних творів (2 розділ), аспектах семантики та стилізованих взаємин (2 розділ), у тому числі, за участю «не-академічних» музичних напрямів – джазу, року (3 розділ). Видання адресоване науковцям і фахівцям у галузі мистецтвознавства – викладачам, аспірантам, студентам мистецьких закладів освіти.

УДК 78.03

ISSN 2519-4496

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2019

ЗМІСТ
СОДЕРЖАНИЕ
TABLE OF CONTENTS

□ Зміст ■ Содержание ■ Table of contents	5
---	---

Розділ 1. Раздел 1. Section 1.

Досвід педагога-виконавця: теоретичні узагальнення

Опыт педагога – исполнителя: теоретические обобщения

The experience of a tutor-performer: theoretical generalizations

□ Клебанова С. В. Ключі до майстерності: з досвіду роботи концертмейстера в класі концертно-камерного співу ■ Клебанова С. В. Ключи к мастерству: из опыта работы концертмейстера в классе концертно-камерного пения ■ Klebanova S. V. Keys to mastery: from the experience of the concertmaster's work in the class of the concert-chamber singing	8
□ Добуш Ю. В. Теоретичні умови аналізу репертуарного ресурсу дитячого хорового виконавства в його історичній ретроспективі (на матеріалі кантати для дітей «Сонячне коло» Л. В. Дичко) ■ Добуш Ю. В. Теоретические условия анализа репертуарного ресурса детского хорового исполнительства в его исторической ретроспективе (на материале кантаты для детей Л. В. Дычко «Солнечный круг»). ■ Dobush Yu. V. Theoretical conditions for the analysis of the children choir repertoire in its historical retrospective (on the basis of the cantata for children "The Sun Circle" by L. V. Dychko)	21
□ Мукменєва Р. І. Загальнопедагогічні основи роботи Д. В. Андрусенка з дитячими музичними колективами ■ Мукменева Р. И. Общепедагогические основы работы Д. В. Андрусенко с детскими музыкальными коллективами ■ Mukmeneva R. I. General pedagogical foundations of D. V. Andrusenko's work with children's musical collectives	38
□ Михайлець В. В. Напрямки самостійної роботи у вокальному вихованні ■ Михайлец В. В. Направления самостоятельной работы в вокальном воспитании ■ Mykhailets V. V. Directions of independent work in vocal education	56



Розділ 2. Раздел 2. Section 2.

Проблеми художнього перекладу та інтерпретації

Проблеми художнього перекладу та інтерпретації

Problems of artistic translation and interpretation

- Давітадзе А. Г. Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів») ■ Давитадзе А. Г. Принципы переинтонирования разнонационального фольклора в творчестве Л. ван Бетховена (на примере сборника обработок «Песни разных народов») ■ Davitadze A. H. The principles of re-intonation of multinational folklore in the work of Ludwig van Beethoven (on the example of the collection of arrangements "Songs of Different Nations") 75
- Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: синтез композиторської і виконавської інтерпретацій ■ Чжан Лин. Жанр обработки народной песни: синтез композиторской и исполнительской интерпретаций ■ Zhang Ling. The genre of folk song arrangements: the synthesis of composing and performing interpretations 92
- Белова Є. Д. Романс «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо: діалог у «великому часі» ■ Белова Е. Д. Романс «Ночь почернела» О. Тадеуш на стихотворение Сапфо: диалог в «большом времени» ■ Bielova Ye. D. Romance "Blackened Night" by O. Tadeush based on Sappho's poem: dialogue in "Large Time" 104
- Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела ■ Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрельца: аспекты интерпретации первоисточника ■ Plushchenko M. Yu. "Jazz Slide" by M. Tovpeko – A. Strilets: Aspects of the original source interpretation 124
- Фан Син-Сюань. Либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика: авторський оригінал і художественний переклад як інтерпретація первотекста ■ Фан Син-Сюань. Либрето мюзиклу «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика: авторський оригінал і художній переклад як інтерпретація першотексту ■ Fan Sin-Syuan. Libretto of the G. Presgurvic's musical "Romeo and Juliet": author's original source and literary translation as an interpretation of the first text 145

Розділ 3. Раздел 3. Section 3.**Джаз: естетико-комунікативні парадигми****Джаз: эстетико-коммуникативные парадигмы****Jazz: aesthetic and communicative paradigms**

- Яхно Е. И. **Парадигмы рок-музыки и джаза: компаративный дискурс** ■ Яхно О. І. Парадигми рок-музики і джазу: компаративний дискурс
■ Yakhno O. I. Paradigms of rock music and jazz: comparative discourse 161
- Стецюк Р. А. **Саксофон в джазе: аспекты парадигматики**
■ Стецюк Р. О. Саксофон у джазі: аспекти парадигматики ■ Stetsiuk R. A. Saxophone
in jazz: aspects of paradigmatics 177

Розділ 4. Раздел 4. Section 4.**Щоденність художньої індустрії: актуальний менеджмент
та дизайн****Будни художественной индустрии: актуальный менеджмент и дизайн****The everyday of the art industry: current management and design**

- Балабан О. І., Венгер О. М., Опанасик О. Б. **Ринкові засади організації роботи в галузі сценічного та аудіо-візуального мистецтв та виробництва** ■ Балабан А. И., Венгер Е. Н., Опанасик О. Б.
Рыночные принципы организации работы в области сценического и аудио-визуального
искусств и производства ■ Balaban O. I., Venher O. M., Opanasyk O. B. Market
fundamentals of organization of work in the field of stage and audio-visual arts and production 200
- Тининика А. С. **Вплив емоцій людини на сприйняття екодизайну інтер'єру** ■ Тыныныка А. С. Влияние эмоций человека на восприятие екодизайна
интерьера ■ Tynynyka A. S. Influence of human emotions on the perception of residential
interior ecodesign 214
- Про авторів** 230
- Об авторах** 232
- About authors** 234



Розділ 1.

Досвід педагога-виконавця: теоретичні узагальнення

УДК 781.66 : 780.616.432.071.4] : 784.3

DOI 10.34064/khnum1-5301

Клебанова С. В.

ORCID 0000-0002-4112-1154

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Ключі до майстерності: з досвіду роботи концертмейстера в класі концертно-камерного співу

АНОТАЦІЯ ■ **Клебанова С. В. Ключі до майстерності: з досвіду роботи концертмейстера в класі концертно-камерного співу.** Стаття, узагальнюючи власний досвід автора, присвячена педагогічним функціям концертмейстера в класі концертно-камерного співу, що розглядається як різновид співтворчості вокаліста і піаніста, де перший навчається у другого. *Мета статті* – виокремити педагогічний чинник концертмейстерської роботи в класі концертно-камерного співу, де закладається підґрунтя професійної майстерності майбутнього співака. Окреслено напрями практичного застосування всього комплексу особливостей концертмейстерської майстерності в сфері виховної роботи з вокалістом на різних її етапах: підготовчому (аналіз і осягнення композиторського задуму, робота над поетичним текстом та ін.); концертного виконання (художньо-психологічний вплив – сугестія, підтримка, націлені на досягнення стану артистичної свободи). Над-завданням діяльності концертмейстера в класі концертно-камерного співу є розвиток ху-

дожного мислення та музичного смаку молодого співака, підвищення його ерудиції та, як наслідок, виховання творчої індивідуальності. У висновках сформульовані поради та правила для молодих концертмейстерів («ключі до майстерності»). ■ **Ключові слова:** *концертмейстер, концертно-камерний спів, досвід, професійна майстерність, педагогічна складова, інструментальний супровід, увага, увага.*

АННОТАЦІЯ ■ Клебанова С. В. Ключи к мастерству: из опыта работы концертмейстера в классе концертно-камерного пения. Статья, обобщая личный опыт автора, посвящена педагогическим функциям концертмейстера в классе концертно-камерного пения, рассматриваемого как разновидность сотворчества вокалиста и пианиста, где первый учится у второго. *Цель статьи* – выделить педагогический фактор концертмейстерской работы в классе концертно-камерного пения, где закладывается основа профессионального мастерства будущего певца. Определены направления практического применения всего комплекса особенностей концертмейстерского мастерства в сфере воспитательной работы с вокалистом на разных её этапах: подготовительном (анализ и осознание композиторского замысла, работа над поэтическим текстом и др.), концертного исполнения (художественно-психологическое воздействие – суггестия, поддержка, нацеленные на достижение состояния артистической свободы). Сверхзадачей деятельности концертмейстера в классе концертно-камерного пения является развитие художественного мышления и музыкального вкуса молодого певца, повышение его эрудиции и, как следствие, воспитание творческой индивидуальности. Выводы содержат советы и правила для молодых концертмейстеров («ключи к мастерству»). ■ **Ключевые слова:** *концертмейстер, концертно-камерное пение, опыт, профессиональное мастерство, педагогическая составная, инструментальное сопровождение, внимание, воображение.*

ABSTRACT ■ Klebanova S. V. Keys to mastery: from the experience of the concertmaster's work in the class of the concert-chamber singing.

■ **The basis for the topic.** The present article is devoted to the coverage of pedagogical functions of the concertmaster activity in the class of the concert and chamber singing. Taking into account that the functions of a teacher-concertmaster are quite extensive, and the scope of the performed repertoire in genre and style



account is extremely broad, the topic of works on *concertmaster studies* is a special section of music science. The utmost goal of the concertmaster in the class of concert and chamber singing is to develop the artistic thinking and musical taste of the young singer, to increase his/her erudition and, as a result, to create a creative personality.

The object of the study is the pedagogical activity of the concertmaster as a form of creativity; **the subject** is the experience of understanding the activity of the concertmaster in the class of concert-chamber singing.

The purpose of the article is to substantiate the pedagogical factor of the concertmaster work in the class of concert and chamber singing as the basis of the professional activity of the future singer.

The analysis of the recent publications on the topic. In the last decade, the Kharkiv performing school has greatly increased the attention of the researchers from practicing concertmasters to their professional self-identification. Thus, N. Inyutokhina poses the problems of concertmaster activity in the light of the general tenets of “ensemble co-creation”, according to which the concertmaster is a sensitive ensemble-member and interpreter who has thoroughly studied the specifics of the vocal art and aligns all the means of his/her expressing instrument with the personal-psychological complex of the singer (2010). The dissertation for a Candidate degree written by G. Zub (2012) substantiates the specificity of this kind of performing creativity in historical, genetic, typological, and stylistic planes. The concertmaster’s work has been studied in the most encyclopaedic way in numerous scientific works by T. Molchanova (2015).

The presentation of the main material. The presentation of the main material. The concert-chamber singing is regarded as a kind of co-creation of the vocalist and pianist, in which the former learns from the latter. The latter, on the basis of the professional service to the vocal art and its bearers, must create from his/her under warder a master who is capable in conditions of a concert performance for an artistic act-event.

The main qualities of the concertmaster who wants to master the pedagogy of the vocal art are attention, memory, productive (creative) thinking and constant expansion of the consciousness and emotional sphere. A concertmaster must possess a complete set of musical talents: the advanced musical hearing, the imaginative thinking, the sense of rhythm, artistry, fantasy, mobility, activity and the specific ability “to pick up” a soloist in time and finish the composition. To do this, he/she

cultivates an analytical mind, an intonation erudition, curiosity, perseverance and even tolerance, pedagogical endurance, and psychological drive to this field of music making. The way to master the whole complex of properties and qualities of the concertmaster's training is a long and complicated one. The directions of applying the concertmaster mastery in the pedagogic job with young vocalists have been outlined: *the preparatory work* (the introduction to the composer's text; the work on the poetic text; the processing of the poetic text); *the performance as a psychological process* (artistic influence, suggestion, performing means) and *the concert performance*.

A concertmaster is a highly sought after profession of an exceptionally creative, intellectual prowess that requires something more than "playing of the notes"! Accompanists are the equal participants in a ensemble whole – the co-creation of a singer and a pianist, which creates for the listener an artefact "on behalf of the author". Being a rhythmic and harmonious support of a singing performance, the concertmaster should be especially attentive. His/her attention distributes not only between his/her own hands, but concerns primarily a soloist. A concertmaster's "circle of attention" contains such components as the pedal, the sound balance, the sound accompanying of the singer, the embodiment of a holistic artistic image, which requires a great strain of spiritual and physical forces.

The conclusions identify the "keys to mastery" – the rules for young concertmasters. They are: to be able to listen to the soloist, to mentally sing and breathe with him/her; to constantly train to play music at sight; to always see 3 lines (the vocal one with the piano one); be with the singer "on one wave": to empathize, support and lead, if necessary, his/her melodic line; not to distract the audience with unnecessary movements behind the instrument; to study the singer's capabilities, his/her potential, taking into account the hall acoustics and the quality of the instrument; to find time for self-observation and rehearsals to improve the co-creation with the vocalist.

Mastery and art are one: without one of these components, the vocalist will not reach the requisite professional height! Inspiration and artistry are the main components of an artistic personality, both of the singer and of his/her teacher-concertmaster. Maintaining the immediacy of feelings, openness to the Other-in-onself is a pledge for the co-creation of the vocalist-soloist and concertmaster.

■ **Key words:** *concertmaster, concert-chamber singing, experience, professional mastery, pedagogical component, instrumental support, attention, imagination.*



Постановка проблеми. Концертмейстерське мистецтво пройшло тривалий шлях еволюції, пов'язаний із закладанням практичних та теоретичних основ акомпаніаторської майстерності в широкій історичній перспективі, а також композиторськими здобутками, які вплинули на сучасний вокальний репертуар. Прикметно, що лише у другій половині XX століття піаніст, який акомпанує, отримав особливий професійний статус (спеціалізацію) в системі вищої мистецької освіти. Концертмейстер – творча професія, яка означає дещо суттєво більше, ніж «гру по нотах». Акомпаніатори співаків та інструменталістів – рівноправні учасники єдиного ансамблю, що створює для слухача мистецький артефакт «від імені автора». Концертмейстер, заради музичної підтримки співака при виконанні твору, має досягати стану особливої концентрації, яка спрямована не тільки на його власні руки, а й стосується соліста. Так зване «коло уваги» охоплює такі складові, як педалізація, звуковий баланс, звуковедення у співака, а, головне, – єдність художнього образу – в першу чергу, завдяки ансамблю. Безумовно, це вимагає чималої напруги духовних і фізичних сил.

Сучасний концертмейстер – дуже затребувана професія! Навіть більше – *покликання*, що потребує виключно творчої, інтелектуальної праці. Традиційно обов'язки концертмейстера є такими, що поєднують три функції професійної діяльності: організатора, педагога, психолога. Однак, чи справді всі концертмейстери обирають свій фах за покликанням? Відповіддю на це запитання є спроба авторки узагальнити власні роздуми й спостереження над спеціальністю концертмейстера-викладача в системі вищої музичної освіти.

В коло обов'язків концертмейстера входить, насамперед, професійне оволодіння музичним матеріалом твору, що передбачає певний паритет між виконанням вокальної партії та партією фортепіано. Разом із педагогом-вокалістом концертмейстер бере участь у розробці репертуарних планів і програм. Над-завданням концертмейстерської праці в класі концертно-камерного співу є розвиток художнього смаку молодого співака, підвищення його ерудиції та, як наслідок, виховання його творчої індивідуальності. Іншими словами, концертмейстер має любити вокальну музику більше, ніж свою участь в її виконанні, та бути достатньо поблажливим до вокалістів.

Отже, **актуальність теми** статті полягає у висвітленні педагогічного змісту концертмейстерської роботи в класі концертно-камерного співу (незалежно від жанрової сфери та стильової приналежності творів, що виконуються). **Об'єкт** дослідження – педагогічна складова діяльності концертмейстера як різновиду виконавської творчості; **предмет** – авторефлексія як досвід осмислення завдань концертмейстера в аспекті покликання та служіння вокальному мистецтву.

Мета статті – виокремити педагогічний чинник концертмейстерської роботи в класі концертно-камерного співу, де закладається підґрунтя професійної майстерності майбутнього співака.

Аналіз останніх публікацій за темою. В останнє десятиліття значно підвищилась увага дослідників з числа практикуючих концертмейстерів до професійної самоідентифікації. З огляду на те, що функції концертмейстера досить розгалужені, а репертуар у класі концертно-камерного співу в жанровому та стильовому відношеннях є надзвичайно різноманітним, з'являються наукові праці з *концертмейстерознавства*, кількість та тематика яких дозволяє вести мову про окремий розділ сучасної музикознавчої науки. Якщо Н. В. Інютючкіна (2010) ставить проблеми концертмейстерської майстерності у світлі загальних постулатів «ансамблевої співтворчості», згідно з якими концертмейстер є чутливим ансамблістом-інтерпретатором, що «досконало вивчив специфіку вокального мистецтва та узгоджує всі засоби виразності свого інструменту з особистісно-психологічним комплексом співака» (с. 6), то в кандидатській дисертації Г. О. Зуб (2012, с. 6) обґрунтовано специфіку цього різновиду виконавської творчості в історико-генетичній та типологічно-стильовій площині (й відповідних підходах до її розкриття). Н. Інютючкіна відзначає: «Термін “концертмейстер” <...> прийшов з німецької оркестрової та оперної практики. В процесі розвитку <...> ним почали визначати піаніста, який, замінивши за роялем автора-композитора, був зобов'язаний забезпечити ідейно-образну цілісність твору, відтак, керівну роль під час його розучування. На думку дослідників, саме педагогічний акцент є принциповою відмінністю професії концертмейстера в порівнянні з професією акомпаніатора» (Інютючкіна, Н. В., с. 8). В цілому, найбільш системно та



поглиблено, майже енциклопедично, концертмейстерська творчість вивчена в працях Т. Молчанової (2015).

У порівнянні з названими роботами, в даній статті домінуватиме педагогічний підхід як найбільш відповідний прагматичній сфері діяльності авторки, тобто концертно-камерний спів розглядатиметься як такий різновид співтворчості вокаліста з піаністом, в якому перший *навчається* у другого. Останній має (на ґрунті професійного служіння вокальному мистецтву та його носіям) створити зі свого підопічного майстра, та, як наслідок, з його виконання – мистецьку подію.

Виклад основного матеріалу. Акомпаніатор («*акомпанувати*», з французької, – «*супроводжувати*»), який працює у класі концертно-камерного співу, покликаний всіляко сприяти вокалістові у становленні його як майбутнього артиста. Тому, головні якості концертмейстера, який хоче оволодіти педагогікою вокального мистецтва, – увага, пам'ять, продуктивне (креативне) мислення та постійне розширення свідомості та емоційної сфери.

Концертмейстер має буди наділений повним комплексом музичної обдарованості. Йдеться про розвинений музичний слух, образне мислення, почуття ритму, артистизм, багату фантазію, мобільність, активність, а також особливе вміння вчасно «підхопити» соліста й довести твір до кінця. Для цього музикант має мати безумовний хист до цієї сфери музикування та виховувати в собі аналітичний склад розуму, інтонаційну ерудицію, допитливість, наполегливість і навіть терпимість, педагогічну витримку. Шлях до оволодіння всім комплексом якостей та особливостей концертмейстерської професії – довгий та складний. Окреслимо далі етапи цього шляху.

1. Знайомство з вокальною творчістю композитора. Зазвичай вважають, що музичне мислення має тільки композитор – творець музики. Втім, авторка глибоко переконана, що виконавці теж ним володіють, бо інакше унеможлиблюється власна творчість виконавця – акт відтворення в художній формі композиторського задуму. Знайомство з мистецьким доробком композитора через аналіз принципів його художнього мислення – вірний шлях до розуміння стилю митця. Ясна річ, це неможливо, коли студент працює лише з одним-єдиним твором того чи іншого автора. Тому завдання концертмейстера-викладача –

охопити якомога більше творів, щоб відчувати їх стилістику – стиль композитора в цілому. Важливо, показуючи твір, грати вокальний рядок так, щоби були зрозумілими гнучкість фразування та точність артикуляції, темпоритм цілісної побудови твору, загальна партитура динамічних планів.

Робота над поетичним текстом. Першочергова установка – знати досконало поетичний текст, оскільки саме він дає можливість знайти ідеальну інтонацію звучання. Слід прочитати текст твору разом зі студентом і співвіднести його з вокальною мелодією (зрозуміти у зв'язку зі словом використання цезур, пауз, акцентування, штрихів), а потім відтворити вокальну партію на інструменті таким чином, щоб співакові були зрозумілими і фразування малих побудов твору, і форма в цілому.

2. Підготовчий етап. Вибрати з педагогом матеріал для роботи, ретельно підготувати його до наступного заняття. При роботі з солістом – знайомити його з особливостями інструментальної партії (аналіз форми, тонального плану, фактури, співвідношення з вокальним мелосом, штрихами, динамічним планом). При цьому не можна працювати формально, навіть на початковому етапі.

Енергетичний посил. Просто якісна гра не дає бажаного ефекту, якщо не виконувати твір емоційно та енергетично. Надзавдання – створити умови для сугестії, щоби змусити виконавця відчувати внутрішній енергетичний посил «від авторського тексту» до серця іншої людини, яка слухає. Таким чином, енергія виконавця, його любов до професії захоплює і слухача.

Виконання як художній вплив. Якість фортепіанного виконання суттєво сприяє вихованню естетичного смаку. Інтуїція виявляється недостатньою, коли вона не ґрунтується на максимально можливій сумі різноманітних знань. Піаніст-концертмейстер обов'язково має насичувати своє виконання почуттям і думкою, допомагаючи вокалісту знайти точне інтонування. Слід прагнути відповідності набутих теоретичних знань про композитора, поета, історичну добу, стилістичні особливості твору до виконавського образу та концепції співака. Звертаючись на таких засадах до певного числа творів того чи іншого митця, концертмейстер має можливість всіляко розвивати тезаурус своїх вихованців.



Репетиції, прогони на різних етапах підготовки дуже корисні, оскільки відразу стають помітними «білі плями», над якими ще треба працювати. Варто по кілька разів «проганяти» програми, поки не з'явиться повна свобода виконавця й не виникне відчуття творчого натхнення. Вокалістам корисно слухати один одного та оцінювати виконання. Концертмейстеру слід вчитися самому та вчити виконавця.

3. Виконавські засоби. Фортепіанна техніка – це, перш за все, майстерність звуковидобування, інтонування, багата динамічна палітра, гнучкість фразування. Суттєвою помилкою молодого концертмейстера є виняткова увага тільки до важких місць нотного тексту.

Педаль як технічно-виразовий засіб, що створює «магію туше», – постійний предмет турботи майстра інструментального супроводу, оскільки фортепіано не повинно «затьмарювати» своїм звучанням голос співака. Тому слід дотримуватися звукового балансу. Втім, піаніст зазвичай чує свого співака гірше, ніж публіка, й це теж треба враховувати. Також маємо брати до уваги теситуру співочого голосу. Вважають, що чим вище голос, тим важче заглушити його звучання фортепіанним супроводом. Іншими словами, має бути паритет вокального звуку та фортепіано.

Ще одне складне завдання для недосвідченого співака – темпоритм! Темп – поняття відносне. Музична пульсація – найголовніший і найважчий чинник стилю виконання. В музичному виконанні через зміну руху цілком змінюється зміст твору – до такої міри, що навіть знайомий твір можна сприйняти як незнайомий.

Усі виконавські параметри, зокрема, й динаміка, змінюються з урахуванням стильових умов творчості співака, який має мислити подібно композиторові, бо він постає перед слухачем в іпостасі Автора. Звісно, стилі порівнювати не можна, але можна порівнювати спосіб висловлювати музичну думку, або стиль виконання. Наприклад, письмо Й. Брамса є більш щільним, ніж письмо К. Дебюссі. І таке порівняння потребує від виконавців ерудиції, формує музичний інтелект.

4. Виступи в концерті: слід розрізняти підготовку до різних типів концертного виконання: а) сольний концерт (з одним або кількома солістами); б) участь в концерті.

Готуючи сольну програму, що найчастіше буває тематичною, слід обов'язково зануритися в загальну стилістику обраних творів. Склавши програму на ранніх етапах підготовки до виступу, не відходити потім від цього порядку. Працюючи над партією супроводу, не пропускати так звані «легкі місця», зосередившись виключно на піаністично складних. Тоді в свідомості не «загубиться» цілісність твору.

Беручи участь у спільному концерті, концертмейстеру слід пам'ятати, яким чином зуміти зосередитися самому й налаштувати на максимальну концентрацію соліста. Вміння виконати лише один твір і дарувати публіці яскраве враження вимагає особливої концентрації думки, почуттів та емоцій. Окрема тема – виступ в академічних концертах та на іспитах. Але, оскільки іспити та заліки з концертно-камерного співу традиційно проходять у вигляді концерту, маємо при підготовці до них враховувати все сказане вище.

Для розвитку музичного інтелекту концертмейстер-педагог неодмінно сам багато читає, слухає та вивчає чимало творів, програючи цілі збірки. Слухати інших виконавців слід тільки після того, як ви самі проаналізували твір та знайшли власну його інтерпретацію – саме такий підхід допомагає зберегти індивідуальність і, в той же час, знайти цікаві особливості у виконанні колег-музикантів. Отже, серед засадничих навичок концертмейстера назвемо вміння швидко читати з листа – найскладніший процес слухового мислення; завжди досягати якнайбільшої виконавської виразності. Додамо ще тезу про роль артистичної уяви. Без уяви неможливо бути музикантом-художником: уява створює образи, а віра в їхню реальність втілюється у виконавстві. Вміння уявляти умовний образ, мріяти, вірити у вигадку складають важливе підґрунтя виконавського мислення співака, над розвитком якого і працює концертмейстер-викладач. Відомий вислів В. Чачави: «... здоровий глузд – це прекрасно, але прямого відношення до артистизму він немає» (у кн.: Мур, Дж., с. 5).

Психологічні проблеми. У процесі навчання молодих співаків, які не мають досвіду співу, концертмейстерові слід доводити до їхньої свідомості всі нюанси виконання. Музична термінологія, артикуляція, закони музичної форми, стилістичні особливості – все має допомогти



співакові виконати творчі завдання. При цьому концертмейстер має вивчати характер особистості вокаліста, бути толерантним та, водночас, вимогливим: когось підбадьорити та змусити повірити у здійснення творчих планів, комусь – допомогти зняти напругу або навіть вказати на явне неуцтво.

Педагогічний чинник діяльності концертмейстера виявляється у процесі виховання ансамблевих якостей артиста-вокаліста (не сольних, коли співак вважає себе головним). З одного боку, співак є провідним носієм музичної виразності через поетичне слово, а з іншого – концертмейстер-піаніст являє собою постать Майстра, лідера, який, ніби найтонший інструмент, налагоджує голос і душу вокаліста, розкриває всі таємниці композиторського тексту, підтримує психологічно та духовно.

Висновки. Сформулюємо нижче правила молодого концертмейстера, яким йому варто слідувати у своїй професійній діяльності:

- далі опановувати та вдосконалювати виконавські й концертмейстерські вміння та навички;
- постійно поповнювати свій виконавський доробок;
- вміти слухати соліста, подумки співати й дихати разом із ним;
- бачити три рядки (в першу чергу – вокальну партію разом із фортепіанною); постійно тренуватися читати з листа;
- вміти виразно прочитати текст і співвіднести його з вокальним рядком, з урахуванням цезур і пауз;
- бути «на одній хвилі» з вокалістом: співпереживати, підтримувати та вести вперед, коли треба;
- ставити на перше місце вимогливість до себе, а потім – до співака;
- любити сцену й концертну обстановку; не відволікати увагу публіки зайвими рухами за інструментом; вміти гідно поклонитися на початку та в кінці концертного виступу;
- виявляти приховані якості виконуваної музики;
- вивчати можливості співака, його творчий потенціал, враховувати не лише індивідуальні особливості співака, а й акустику зали, якість інструменту;

- нарешті, знайти час як для роздумів, занять, репетицій і подальшої співтворчості піаніста та вокаліста, так і для наукових самоспостережень (досвід особистості в єдності практики та теорії).

Отже, що є найголовнішим завданням концертмейстера-викладача у класі камерного співу – тренаж чи служіння мистецтву? З великого практичного досвіду, що накопичився за майже півстоліття власного служіння музичному мистецтву, можна стверджувати: відповідь є, й вона дуже проста! *Майстерність і мистецтво – єдине ціле*: без будь-якого з цих компонентів артист-вокаліст не досягне бажаної творчої висоти! Натхненність і артистизм – головні складові художньої особистості, як співака, так і його вихователя-концертмейстера. Збереження свіжості почуттів, дитячості, відкритості назустріч Іншому-в-собі (М. Бахтін) – запорука справжньої *співтворчості* вокаліста-соліста та концертмейстера.

Перспектива подальшої розробки теми. Те, що було сформульоване вище, не є істиною в останній інстанції. Натомість, пропоновані нами правила потребують «розшифровки», під якою музикант-практик розуміє живий творчий процес у класі концертно-камерного співу. Кожен співак – індивідуальність зі своїм особливим внутрішнім світом, неповторним тембром голосу. І концертмейстер, наче Мікеланджело, що в мармуровій глибі бачить прекрасну статую, має довести молодий таланти до концертної сцени, щоби продовжити на гідній висоті традицію музичного спілкування поколінь. Тому попереду – нові біографічні (аналітичні) нариси, присвячені митцям, майстрам сцени та їх вихователям з кафедри сольного співу, які допомагають молодим співакам в пошуках самобутнього творчого шляху, використовуючи при цьому феномен «власного досвіду».

ЛІТЕРАТУРА

- Зуб, Г. А. (2012). *Концертмейстер-піаніст в контексте еволюции исполнительского искусства*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Інютючкіна, Н. В. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального*



- циклу XIX ст.). (Автореф дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Молчанова, Т. О. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. Львів: Ліга-прес, 558.
- Мур, Дж. (1987). *Певец и аккомпаниатор*. В. Н. Чачава (Пер. с англ., предисл.). Москва: Радуга, 432.

REFERENCES

- Iniutochkina, N. V. (2010). *Fenomen pianista-kontsertmeistera u vokalno-instrumentalnomu ansambli (na prykladi avstro-nimetskoho vokalnoho tsykladu XIX st.)* [The phenomenon of pianist-concertmaster in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal cycle of the 19th century)]. (Extended abstract of the Candidate diss. in Art Studies). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv.
- Molchanova, T. O. (2015). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka* [The art of a pianist-concertmaster in cultural and historical context: history, theory, practice]. Lviv: Liha-pres, 558.
- Moor, G. M. (1987). *Pevets i akkompaniator* [A singer and an accompanist]. V. N. Chachava (Transl. from English, foreword). Moscow: Raduga, 432.
- Zub, G. A. (2012). *Kontsertmeyster-pianist v kontekste evolyutsii ispolnitelskogo iskusstva* [Concertmaster-pianist in the context of the evolution of performing art]. (Candidate dissertation in Art Studies). Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov.

Стаття надійшла до редакції 7.05.2019 р.



УДК 784.087.681 (091) : 784.5

DOI 10.34064/khnum1-5302

Добуш Ю. В.

ORCID 0000-0002-5026-1386

Навчально-науковий інститут музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка,
82100, вул. І. Франка, 11, м. Дрогобич, Львівська обл., Україна

**Теоретичні умови аналізу репертуарного ресурсу дитячого
хорового виконавства в його історичній ретроспективі
(на матеріалі кантати для дітей «Сонячне коло»
Л. В. Дичко)**

АНОТАЦІЯ ■ Добуш Ю. В. Теоретичні умови аналізу репертуарного ресурсу дитячого хорового виконавства в його історичній ретроспективі (на матеріалі кантати для дітей «Сонячне коло» Л. В. Дичко). ■ Кантата для дітей «Сонячне коло» Л. Дичко – твір, що потребує особливого підходу для розуміння його семантичної структури як приклада постмодерної моделі творення стилю. Предметом дослідження є драматургічна специфіка циклічного типу структурування як особливого виду композиційної ідеї, що їй необхідна належна герменевтична рецепція з боку виконавців. Так, виконавський аспект потребує усвідомлення того, що образно яскравий твір Л. Дичко спирається на фольклорну символіку та народнопоетичні уявлення про світобудову: концепцію кантати «Сонячне коло» впорядковано згідно з міфологемами календарно-обрядового циклу – логікою колообігу, у зв'язку з чим забезпечується як самодостатність її сегментів (Весна, Літо, Осінь, Зима), так і їх тісне поєднання в смисловому цілому; вони послідовно (за макро- та мікропланом) маркують традиційні уявлення щодо перебігу життєвих форм буття та їхнього світоглядного змісту. ■ **Ключові слова:** *хорове виконавство, семантика кантати, структурний інваріант, циклічний тип структурування.*



АННОТАЦИЯ ■ Добуш Ю. В. Теоретические условия анализа репертуарного ресурса детского хорового исполнительства в его исторической ретроспективе (на материале кантаты для детей Л. В. Дычко «Солнечный круг»). ■ Кантата для детей «Солнечный круг» Л. Дычко – произведение, требующее особого подхода к пониманию его семантической структуры как примера постмодернистской модели создания стиля. Предметом исследования является драматургическая специфика циклического типа структурирования как особого вида композиционной идеи, нуждающейся в надлежащей герменевтической рецепции со стороны исполнителей. Так, исполнительский аспект требует осознания того, что образно яркое сочинение Л. Дычко опирается на фольклорную символику и народнопоэтические представления о мироздании: концепция кантаты «Солнечный круг» выстроена в соответствии с мифологемами календарно-обрядового цикла – логикой круговорота, в связи с чем обеспечивается как самодостаточность её сегментов (Весна, Лето, Осень, Зима), так и их тесное единение в смысловом целом; они последовательно (согласно макро- и микроплану) маркируют традиционные представления относительно течения жизненных форм бытия и их мировоззренческого смысла. ■ **Ключевые слова:** *хоровое исполнительство, семантика кантаты, структурный инвариант, циклический тип структурирования.*

ABSTRACT ■ Dobush Yu. V. Theoretical conditions for the analysis of the children choir repertoire in its historical retrospective (on the basis of the cantata for children “The Sun Circle” by L. V. Dychko).

■ **Background.** The topicality of the article is defined by the intention to consider the cantata for children by L. Dychko “The Sun Circle” as an example of the neoclassical interpretation of the cyclic type genre form, the semantic invariance of which is based on the principle of a singing/praising a certain ideal. The pragmatic angle of the problem concerns an adequate reproduction of the composer’s plan presupposing that in addition to the requirements for the technical competence of the performing, a special attention is needed to be deal to understanding of the conception of the work. The performers perception of the idea of L. Dychko’s cantata requires a special analytical technique: in the general history of musical culture, her work demonstrates, apart from the innovative position regarding classical traditions, gravitation to postmodern tendencies of

cultural creativity (in particular, the idealization of national cultural traditions). It was precisely postmodernism that raised the question of updating the principles of musicology analysis, taking into account the changes in the musical chronotopos of the end of the millennium. It made impossible the appeal to certain norms or rules crystallized in certain historical-style contexts and generalized by academic theoretical thought. Moreover, the extreme autonomy of the author's style, gained in the previous century, compel to search for the meaning of the creative idea in the depths of personal experience of an artist, in a personal spiritual achievements. Hence, understanding the theoretical conditions for the analysis of the children choir repertoire resource in its historical context, which is carried out on the material of the cantata for children by L. Dychko "The Sun Circle", makes it necessary to research the structure foundations of this work, built on a unique individual-stylistic principle of embodiment dramaturgical ideas of cyclization, in the spirit of postmodern discourse of culture.

Objectives. "The Sun Circle" by L. Dychko is the composition that is authentic in all respects and indicative in view of the post-modernistic character of stylistic processes, hence, that demands the special approach to understanding its semantic structure in view of the post-modernistic model of style creation. The **subject** of the study is the dramaturgical peculiarities of the cyclic structural type as a special type of compositional idea, which requires its proper hermeneutic reception by performers. That is the awareness of the structural-semantic invariant of the genre form of the work is one of the basic conditions for its adequate reception. Thus, **the purpose and objectives of the study**, on the one hand, is an analytical excursion to the problem of the method of interpretation of cyclic structures in general and clarifying the semantic specificity of the cantata genre in particular, which involves consideration of the peculiarities the existence of cyclic type compositional forms in vocal genres; on the other, the investigation of conceptual "carcass" of L. Dychko's cantata "The Sun Circle" at the level of general dramatic perspective of the compositional plan of the cycle and the figurative and semantic logic of the distribution of dramatic functions between its parts.

Methods. The choice of research methods, namely, analytical (analysis and synthesis, induction and deduction, systematization, classification and generalization), comparative, systemic, phenomenological, functional, has been realized in view of the holistic approach, in spirit of the world trends. In this regard, the interpretive potential of the concepts "intonational model" and the



modus nature of musical themes in the context of thinking by sound images appear methodologically appropriate: the both purposefully focus attention of the recipient on the sound “body” and the intonational “soul” of the musical matter in the integrity of the creative idea of the work, and also is didactically productive in terms of comprehension of the architectonics of the world of music as a world of musical ideas.

The results, conclusions and prospects of the study. In the context of the typology of dramaturgical constructions of cyclic compositional forms, in the L. Dychko’s cantata “The Sun Circle”, we encounter a rather ambiguous situation: in the semantic field of the cantata there is no place for a “drama problem” with conflicting confrontations (as, for example, in L. Dychko’s cantata “Red viburnum”). The plot principle of cyclization (the linear-developing logic of the correlation of concept segments) also does not work, since the change of the seasons, as well as a passing of existence itself, are constant a priori – regardless of the experience a person – and this knowledge is transmitted as the experience of generations (for example, the archetypal meaning of the rite). “The Sun Circle” declares the axiological (value) verified dimension of the realities of life, for which nobody “no fought”, but they is given for granted. The dramatic method of cyclization in the L. Dychko’s cantata “The Sun Circle” appeals to the myth-poetic sources, within the frames of neoclassical tendencies, according to the mythology of the calendar ritual cycle with its logic of a circle. It follows herefrom the both, the self-sufficiency of the concept segments (Spring, Summer, Autumn, Winter), and the merger of the latter in the entire: they consistently impersonate (according to the macro- and micro-plan) traditional ideas about the passing of the natural processes of being and their worldview sense.

Significant factors in the cantata’s semantic identity are the synthesis of the Word and the Music – a musical and poetic unity, where the conceptual and semantic content of the Word itself is enhanced by musical expression, as well as the individual-style qualities of L. Dychko’s artistic thinking – by her mastery of visualization of natural phenomena, a high degree of timbre-intonational individualization of musical themes, in which the images of the poetic text are clearly recognized. The cantata is most generously decorated with metaphors, allegories and all kinds of associative artistic techniques. Moreover, it is they who create the semantic field of meaning integration necessary for the cantata’s genre form – an ordered by tradition understanding of the tide of existential life forms in their inextricable aggregate.

Therefore, in the performing aspect, it is necessary to realize that the figuratively bright cantata by L. Dychko “Sun Circle” is based on folklore symbolism and folk poetical ideas about the Universe, a concept that has induced a specific mythological dramatic type of cyclization with its pantheistic origin – according to the natural principle of the circle (the mythologema “God – Sun”). It is that, which provides a clear semantic load of a cyclic form and dramatic modeling of concept segments at the macro- and micro-plan levels: the macro-plan reflects the march of the seasons, and the micro-plan specifies the content of human life and nature’s pictures in a certain time of the year (such a structure is similar to the structure, for example, of a scientific text – by sections and subsections). Thus, the issue of cyclization, cycle building, how it arises in the analysis of the cantata for children by L. Dychko “The Sun Circle”, opens up one of the prospects for the development of the theory of the genre. ■ **Key words:** *choir performances, cantata semantics, structural invariant, cyclical type of structuring.*

Постановка проблеми. В історичній ретроспективі такого явища, як дитяче хорове виконавство, особливий інтерес становить його репертуарний ресурс – охоплення різновидів жанрових моделей та індивідуально-стильових уподобань. Однак практичний бік цієї проблеми вказує на те, що, окрім вимог стосовно технічної досконалості виконання певного твору, необхідним є також розуміння сутності задуму композитора – йдеться, зокрема, про *концептуальну структуру* опусу. Обираючи матеріалом розгляду кантату для дітей Лесі Дичко «Сонячне коло», слід враховувати, що досягнення виконавцями задуму цього твору потребує особливої аналітичної методики. Передусім, укажемо на те, що в загальній історії музичної культури ця кантата демонструє (крім інноваційної позиції щодо класичних традицій) приналежність до *постмодерних тенденцій культуротворення* (маються на увазі духовно-етичний пафос постмодерну, тенденції перетворення індивідуального композиторського стилю на «моностиль», ідеалізація національних культурних традицій тощо). Відповідно, саме постмодерн зумовив постановку питання щодо оновлення принципів музикознавчого аналізу з урахуванням змін «в музичному хронотопі кінця тисячоліття» (за висловом Н. О. Герасимової-Персидської, 1998), які унеможливають апелювання до певних норм чи правил,



що були кристалізовані в деяких конкретних історико-стильових контекстах та узагальнені академічною теоретичною думкою. Більше того, досягнута протягом попереднього століття гранична автономізація авторського стилю змушує дошукуватися сенсу творчого задуму в глибинах персонального досвіду особи – у значенні *особистого духовного здобутку*. А отже, осмислення теоретичних умов аналізу репертуарного ресурсу дитячого хорового виконавства в його історичній ретроспективі, що відбувається на матеріалі кантати для дітей Л. Дичко «Сонячне коло», робить необхідним з'ясування структури цього твору, що збудований за унікальним індивідуально-стильовим принципом втілення драматургічної ідеї циклізації, в душі постмодерного дискурсу культуротворення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження жанрового простору дитячого хорового виконавства тісно переплітається з проблематикою тлумачення жанрових форм музичної творчості в цілому. На сьогодні – це вже докорінно оновлена система поглядів та аналітичних методик щодо розуміння музичного жанру з боку його семантичного та структурного інваріанту, коли до уваги береться родовий нахил змісту жанрової форми (драма, лірика, епос) й визначаються умови стилістичного увиразнення типу її змісту (Арановский, М. Г., 1987). Зокрема, стосовно жанрової форми кантати (від лат. *Canto* – букв.: «співаю») на сьогодні є однозначно визначенням її типологічний зміст в сенсі «оспівування, звеличування певного ідеалу, що має відношення до духовних та інтелектуальних цінностей» (Ярко, М. І., 2009, 2019). І лише згідно з волею композитора твір у жанровій формі кантати здобуває адекватний його творчому задуму виконавський ресурс – а не навпаки, як про це мовиться в енциклопедичних виданнях радянського часу щодо первинності таких ознак, як «кількість частин» та тип «виконавського складу». Однак у реальній музикознавчій практиці все ще дається взнаки згубна звичка зводити суть аналітичної роботи до її формально-логічної спеціалізації, доцільність чого заперечує постмодерна практика фундаментальних понятійно-сміслових перетворень в системі знань про світ музики – в намірі семантичного дешифрування «знаків» музичного тексту (Ярко, М. І., 2019, с. 150–164). Наприклад, на загал і досі по-

ширеним є уявлення про кантату як жанр, що належить до сфери «вокально-симфонічних творів»; до речі, до неї зараховують також ораторію, яка репрезентується «такою, як опера, але без лібрето та його сценічного втілення» (Мазель, Л. А., 1979, с. 505). Більше того, мовиться про те, що «кантата, так само як і ораторія, в загальних рисах подібна до оперної форми», але «чітко визначену межу поміж розвинутою кантатою та ораторією провести важко» (там само, с. 504); і що «кантата – взагалі форма доволі невизначена» (Способин, І. В., 1872, с. 287). Однак у подібних твердженнях доводиться розмежовувати два різні поняття: власне жанрової та композиційної форми.

Цілком очевидно, що автори наведених вище суджень мали на увазі певну нестабільність структури власне кантати – її різновариантність, драматургічну гнучкість тощо; посиляються ці автори також на нестабільність виконавського ресурсу, що в історії жанру кантати й справді є вельми показовим. Але на сьогодні судження щодо конкретної жанрової форми будуються з огляду на її *семантику* – лише їй притаманний *тип змісту*. Тому, вочевидь, наведені судження аж ніяк не співпадають із творчими реаліями: в історичній ретроспективі жанрова форма кантати гнучко диференціюється у власних жанрових різновидах (кантата-поема, кантата-симфонія, кантата-дума, велика кантата, камерна кантата тощо) та демонструє неабияку різноманітність виконавських ресурсів та композиційно-драматургічних прийомів. І лише тому, що власне кантата завжди залишає за собою статус *складного (філософського) жанру*, вона цілком закономірно піддається заангажованості відповідними (також складними – циклічними) композиційно-драматургічними структурами. Отже, циклічна форма не може розглядатися безпосередньо лише з боку формальної наявності певного числа складових частин і потребує, натомість, глибокого аналізу структуротворчої ідеї циклізації та її змістовного потенціалу в дусі постмодерних культуротворчих процесів; у тому числі – щонайретельнішого дослідження драматургічного співвідношення між сегментами авторської концепції.

Метою й завданнями дослідження, з одного боку, є аналітичний екскурс до проблеми методики тлумачення циклічних структур взагалі та з'ясування семантичної специфіки кантатного жанру зокре-



ма – що передбачає розгляд особливостей поширення композиційних форм циклічного типу в жанрових формах вокальної творчості; з іншого – вияв концептуального «каркасу» кантати Л. Дичко «Сонячне коло» на рівні загальної драматургічної перспективи композиційного плану циклу та образно-сислової логіки розподілу драматургічних функцій поміж її частинами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передусім, вважаємо за необхідне порушити питання герменевтичної рецепції циклічного типу структурування, а надто – з боку *змістовно-сислової природи циклічних структур*. Однак у поширених на сьогодні навчально-методичних матеріалах фактично відсутні як інформація про універсалії цього принципу, так і пояснення щодо його затребуваності в музичній творчості. Більше того, вже самі згадки про циклічну структуру розпорошені в обширі різноманітних досліджень жанрових форм, які належать до різних родових груп (інструментальної, вокальної та музично-сценічної творчості), що також не сприяє появі переконливої аргументації стосовно *універсалізації розуміння принципу циклічності*. Зокрема, **аналіз навчальної літератури**, де йдеться про особливості циклічної форми, дає підстави для висновку: традиційно її представлено на рівні *кількісного* показника, де незмінно акцентується контраст (передусім, за темпом) складових частин, але при цьому спеціально не йдеться про їхню начебто «зв'язну єдність з боку ідейно-художнього задуму» (Мазель, Л. А., 1979, с. 447). Крім того, власне циклічна форма розглядається виключно у зв'язку з *інструментальними* різновидами музичної творчості та фактично не згадується при розгляді жанрових форм *вокальної музики*.

Поміж тим, циклічну форму, як таку, не слід розглядати виключно з боку кількісного числа складових частин: це не стільки їхня формальна сукупність, скільки *цільне смислове нагромадження, яке функціонує за природою конгломерату*, – такого виду поєднання, коли складові одиниці мають можливість виявляти власні риси та властивості, відтак, їхня сукупність передбачає осмислювання у зв'язку з певною загальною ідеєю. Врешті-решт, в історичному полі кристалізації циклічних структур простежується накопичення специфічних рис самої циклічної форми – об'ємної за смыслом, здатної до відтво-

рення складних проблемних аспектів життя людини, із цілеспрямовано обміркованою драматургічною спеціалізацією складових частин, за послідовністю яких слід вбачати певний *розумовий процес*, який варто розглядати в контексті *семантики самої циклічної форми*, зокрема – на основі аналізу *драматургічного співвідношення сегментів концепції*, де поняттям «сегмент» (від лат. *segmentum*, букв. – «відрізок, смуга») охоплюється *така частка цілого, що несе в собі інформацію про це ціле*.

Своєю чергою, циклічна модель композиційно-драматургічного структурування як граматична (структурна) основа семантичного інваріанту жанрової форми кантати передбачає власні особливості герменевтичної рецепції парадігми циклічності з точки зору інваріанту цієї жанрової форми. У кантатному жанрі (нагадаємо, що це – тип складного жанру з філософським образно-смісловим навантаженням) існує специфічний порядок розташування частин за драматургічними функціями: *прологу, зав'язки дії, драматичного зіткнення, ліричного розосередження, епілогу*. У такій послідовності функцій проглядають закономірності просторово-часового втілення смислу за умов музично-поетичного синтезу – відмінного від можливостей інструментальної («чистої») музики, яка вже від перших форм звучання моделює-ліпить інтонаційну фабулу твору під виглядом інтонаційної моделі музичного тематизму. Тому наголосимо: складні жанрові форми вокальної музики у специфічний спосіб адаптують принципи циклізації, які лише на перший погляд найбільш очевидно виявляють себе у складних жанрових формах інструментальної музики.

Дещо інше містить у собі родова сфера жанрів вокальної музики, де аналітична робота мусить постійно перебувати в координатах співвідношення систем «Слово – Музика», власне поетичного та музичного образу; охоплювати широкий спектр зв'язків-асоціацій, що їх породжує обраний композитором спосіб омузичення словесного тексту. Саме тому аналітична робота над композиційно складним вокальним твором має бути максимально уважною до *принципів поетики* – із цілеспрямованим виявом *художніх прийомів* втілення творчого задуму. Звідси – особливий інтерес до змістовно-сміслового спряму-



вання твору як основи диференціювання драматургічного типу його циклізації.

Передусім, відзначимо, що кантата Л. Дичко «Сонячне коло» на вірші Л. Чередниченка для дитячого хору з оркестром (написана упродовж 1974–1975 рр.) є вельми характерним носієм загальнокультурних тенденцій до відродження та сучасного за способом осмислення специфіки національних світоглядних уявлень, яка визначила особливості втілення драматургічної ідеї циклічності. Зауважимо, зокрема, що остання третина ХХ ст. виявилася кульмінацією спротиву сциєнтичній науковій картині світу, яка сповідувала виключність ролі цивілізаційного поступу людства й тим самим нівелювала духовні потреби культурного зросту. Відтак, повсюдною на той час була тенденція до ліризації творчих концепцій – посилення суб’єктивного аспекту творчості, що не вписувалася в догмати ідеологічного пресингу та політичної кон’юнктури та мала наслідком жорсткі переслідування так званих митців-шестидесятників (поетів, кінорежисерів, бардів, композиторів-авангардистів), що відважно й натхненно пропагували духовну цінність людини. На сьогодні їхня творча спадщина розглядається через сукупність принципів постмодерного періоду культури – коли існує моральний спротив щодо нормативного як колективного і, натомість, пропагується імператив творчої свободи та ідеалізації певних культурних традицій¹.

¹ Для українських композиторів постмодерного періоду актуальним був інтерес до апробації новітніх, авангардного зразка технік композиційного структурування, з одного боку, та неординарного окреслення гуманістичної проблематики – з іншого. У цьому сенсі Леся Дичко була й залишається одним із найяскравіших ініціаторів охоплення таких інтересів: вона є учасником групи українських композиторів (серед них – Леонід Грабовський, Мирослав Скорик, Євген Станкович), творчість яких об’єднала потужна стильова тенденція «нової фольклорної хвилі» або ж «неофольклоризму». Ця тенденція передбачає глибинне відтворення духовної суті національних культурних традицій, її коренів – доби міфопоетичної ментальності з її чіткою структурою звичаєвих форм трансляції народних уявлень про світобудову. В загальнокультурному сенсі такий цілеспрямований інтерес до найдавніших пластів національної спадщини переслідував мету етнонаціональної самоідентифікації – процесу, що вже вкотре в історії українського народу втілював ідею національного самовизначення.

Структура кантати Л. Дичко «Сонячне коло», яка складається з десяти номерів, є упорядкованою за принципом слідування *природному циклу*; тобто саме в тій послідовності, що її закладено у світоглядних формах язичницької культури. Філософсько-релігійні дисципліни цей тип уявлень позначають терміном «пантеїзм» – ототожнення Бога з природою: природний цикл, згідно з ними, розпочинався з весни (весна – «знак» народження), закінчувався зимою та знову розпочинався весною. Зокрема, кантата має загальний розподіл на *макрочастини*, що пов'язано з перебігом пір року («Весна», «Літо», «Осінь», «Зима»); вони ж, своєю чергою, складаються з *мікрочастин* – окремих епізодів-явлень певної пори року. Так, у *Першій макрочастині*, що має назву «Весна», це – «Білий дід»², «Пташка»³ і «Веснянка»⁴. У *Другій макрочастині*, названій «Літо» – «Сонячні вершники»⁵, «Золоті струмки»⁶. У *Третій макрочастині* під назвою «Осінь» – це «Сині черевички»⁷, «Ранковий концерт»⁸

² «Білий дід білою мітлою білу стежечку мете. Прийшов собі хлопець, ясний березень – біла стежка втекла, зелену казку загубила, по всьому світу розтрусила...».

³ «Піть, піть... Прилетіла пташка з далекого літа, шибку ополонки вночі проклювала, напилась водиці, а рано у дзьобику проліска розцвіла».

⁴ «Попід горою, попід сосною весняночка ходить, весняночок водить, в чужий край не пускає, у мій дім завертає. Рано, ой рано; ой, та й поранесеньку. Милі веснянки, мої полонянки, на покуття йдіте, мій сон розбудіте, та будемо грати, весну вінішувати!»

⁵ «Сонячні коні, гриви шовкові, по чистому полі біжать. Коп-копи коп... Ні хмарі, ні вітру, ні птаху, ні звіру диво-коней не догнати. В соняхів-коней голови-сонце, вдаль сонячні вершники мчать! Коп-копи коп...».

⁶ «Золоті струмки розлилися, червоного золота повні. Із ланів біжать, із ярів гомонять, аж до моря чуть. Течуть по землі золоті струмки і впадають у сонце! Літо прийшло, сонячне літо. Все навкруги – ниви й хліба зріють під сонцем. Сонце! Літо! Ми ідемо на поля, сонце світить нам. Ми виходим у жнива дружно. Ми ідемо до ріки дружно. Ми ідемо загорять, сонце світить нам! Літо прийшло, сонячне літо. Все навкруги – ниви й хліба співають під сонцем. Сонце! Літо!»

⁷ «Синій ранок по лісі ходив, сині черевички погубив. Я по лісі піду, черевичків набираю, коників-стрибунців повзуваю»; «Зозуля» («Я калиноньку ламала, там – зозулиця кувала: ку-ку... А зозулька прилетіла, мені років полічила: ку-ку, ку-ку, ку-ку, ку-ку»).

⁸ «Цар-борода у ріг затрубила: ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля, ля! А кручені паничі в криві сурми засурмили: ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля, ля! Незабудки в сині дудки: ду-ду-ду,



та «Осінь»⁹. Четверту макрочастину, із назвою «Зима», представляє лише один номер із десяти – «Січень-Новорічень»: його словесно-поетична основа містить повторення текстового зачину першого номера – як нагадування про початок річного циклу¹⁰, але за тим узагальнюється його природний смисл-призначення¹¹ й утверджується його очікувана сталість у бутті¹². Зокрема, словесно-поетична першооснова частин циклу вказує на те, що в загальному перебігу номерів кантати спостерігається певна *режисура*: *прологу* («Білий дід»); *вступу* («Пташка», «Веснянка»); *зав'язки дії* («Сонячні вершники», «Золоті струмки», «Сині черевички», «Зозуля»); *самої дії* як найважливішої події життя та його епіцентру («Ранковий концерт»); *підсумкового моменту* («Осінь»); *епілогу* («Січень-Новорічень»).

Доволі показово, отже, що фактично *подвійна структуризація* композиційної форми кантати лише *посилює драматургічний сенс принципу циклізації*: концепція твору узагальнює життєвий принцип буття, суть якого розкривається в *ідеї «сонячного кола»* – *природного явища колообігу Сонця* й, тим самим, свідчить про *нескінченність світобуття*. Тому знаменно, що всі ці складні для осмислення речі мають яскраву конкретизацію в *мікрочастинках* – мальовничих, створених на засадах театралізації та граничної метафоризації образних «картинах». Вони не лише «візуалізують» певні природні явища, але й будують власну драматургічно-сміслову перспективу загального перебігу циклу: спеціалізоване звукописне унаочнення образів та створення театралізованої видовищності сюжетної ситуації відіграють вельми важливу роль у «виписуванні» цілісної концепції – багатой на образно-сміслові асоціації, які мають витоком щедre насичення

ду-ду-ду! А красолі на басолі: гу-гу-гу! Перепілки на сопілкі: ніть-ніть-ніть! Чорнобровці на кувиці: фіть-фіть-фіть! А цибуля на затулі: гуп-гуп-гуп! Помідори на підборах: туп-туп-туп!»

⁹ «Походив золотар по зеленому гаю, в тихе золото вбрав всі дерева без краю. Осінь... Осінь золота!»

¹⁰ «Білий дід білою мітлою білу стежечку мете».

¹¹ «Працювала земля ціле літечко. Діткам хлібця приробила, квітів нагаптувала, ще й золотую мережечку на свято біле».

¹² «Здрастуй, Січень-Новорічень!»

змісту метафорами, алегоріями та міфологемами фольклорного походження. Тобто, музичний тематизм кантати максимально наочно посилює символіко-метафоричні аспекти словесно-поетичної основи. І сприяє цьому звертання Л. Дичко до принципів *сонорного мислення* – спеціального зосередження інтонаційного рельєфу тематичного матеріалу на *тембральних комплексах*¹³.

Відтак, унікальність семантики кантати Л. Дичко «Сонячне коло» як циклічної структури визначає її змістовно-сміслову спрямування, що являє собою основу драматургічного типу циклізації. Вона є диференційованим в образних значеннях смисловим полем, в якому засобами конкретних мислеформ логічно представлено *цілісність світобуття* – основний *смісловий код*, що забезпечив наскрізність проведення та структурної організації циклічної форми: 1) символ «кола» визначив смислову специфіку концепції, де моментом замикання самого кола як логіки колообігу є смислова єдність прологу («Білий дід») та епілогу («Січень-Новорічень»)¹⁴; 2) образні персоніфікації твору мають своїм походженням фольклорну символіку (наприклад, «знаки віщування» – «Пташка» та «Зозуля»), що, так би мовити, завантажує концепцію твору неординарними смислами та робить їх провідними в осягненні сенсу буття.

Водночас, у кантаті Л. Дичко «Сонячне коло» масштабно й ґрунтовно представлено глибинну взаємодію культуротворчих систем – йдеться про «*академічну*» та «*народну*» *творчість*. Така взаємодія фактично не дає можливості якимось чином виокремити домінантність певного чинника, чи то академічного – у вигляді циклічної структури та існуючої семантики кантатного жанру; чи то фольклорного – коли, передусім, маються на увазі забезпечувані конкретною національною культурною традицією образно-сміслові уявлення. Адже індивідуально-стильова поетика та стилістика тематизму твору

¹³ Ця заувага стосується як вокально-хорового, так і інструментального пластів фактури, де почасти домінує алеаторична техніка письма – техніка «вільного» музикування, яка здійснюється поза академічними нормами організації музичного вислову в рамках сталого темпо-ритму, ладо-тональності тощо.

¹⁴ Власне епілог розпочинається з ремінісценції прологового фрагмента «*Білий дід білою мітлою білу стежечку мете*».



цілком правомірно можуть бути позначені як з боку оригінальності композиторського письма та індивідуальної техніки (вона демонструє безумовне тяжіння автора музики до імпресіоністичних прийомів та авангардних технологій компонування), так і з боку тяжіння до активних стилістичних запозичень із царини народнопісенного мислення. Та найбільш вагомим є ефект відтворення *«фольклорного середовища»* – самої *атмосфери обрядового звичаю*: в цьому плані Л. Дичко виявила максимум оригінальності щодо трактовки жанрової форми кантати – всупереч започаткованій радянською ідеологічною системою «прославної» кантаті до певних «дат»¹⁵. Отже, загальний задум кантати «Сонячне коло» слід трактувати як уповні конкретну, забезпечувану цілим комплексом художніх засад – власне *поетикою* (від грецького «майстерність творення») кантати як жанрової форми – *систему*.

Висновки і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. В контексті типології драматургічних видів співвідношення поміж сегментами концепції циклічної композиційної форми в кантаті Л. Дичко «Сонячне коло» натрапляємо на доволі неоднозначну ситуацію: в семантичному полі кантати немає місця «драмі-проблемі» – драматичним збуренням з конфліктним протистоянням начал (як, наприклад, у кантаті Л. Дичко «Червона калина», де драматичний центр припадає на середню частину циклу – «Пісню про Байду»); немає також абсолютної схожості із сюжетним принципом циклізації (різновид лінійно-поступальної логіки співвідношення сегментів концепції), оскільки перебіг пір року (як і самого буття) є визначеним априорі – незалежно від здобутого досвіду особи – й передається як досвід поколінь (приміром, архетипний зміст звичаєвої форми обряду); доволі відносно можемо говорити й про чинність параболического типу співвідношення (на механізмах різкого зміщення-зсуву в значеннях образу), оскільки в кантаті «Сонячне

¹⁵ Ця індивідуальна особливість творчого кредо Лесі Дичко щодо *семантики* кантатного жанру непоодинокі: наприклад, у кантаті «Червона калина» на тексти історичних народних пісень XIII–XVII ст. власне через відтворення атмосфери фольклорного жанру (думи, історичної пісні, голосіння тощо) композиторка возвеличує-оспівує *ідею національних визвольних змагань*.

коло» декларовано аксіологічно (ціннісно) вивірену *розмірність реальій буття*, за які не тільки «не борються» (модус конфлікту), а приймають їх як даність; урешті-решт, немає підстав говорити й про принцип тотожності. А отже, перелічені незбіги із загальною типологічною системою драматургічних співвідношень сегментів циклічної концепції якраз і свідчать про *неокласичний* спосіб циклічної структуризації проаналізованого нами твору.

Проведене дослідження доводить, що драматургічним способом циклізації в кантаті Л. Дичко «Сонячне коло» є *міфологічне* складання та упорядкування концепції – тобто згідно з міфологемами календарно-обрядового циклу за логікою колообігу; звідси – як самодостатність сегментів концепції (Весна, Літо, Осінь, Зима), так і спаяність останніх в єдиному цілому: вони послідовно конкретизують (за макро- та мікропланом) традиційні уявлення щодо перебігу природних процесів буття та їх світоглядного смислу. З'ясовано, зокрема, що в складних жанрових формах вокальної творчості саме завдяки синтезу Слова і Музики – такій музично-поетичній єдності, де понятійно-сміслові наповнення власне Слова посилюється музичним вираженням, – створюються *комунікативно ідеальні умови для розпізнавання та концептуального осягнення закономірностей циклізації, що покладається на інтелектуальну інтеграцію смислів*.

Отже, вагомим чинником семантичної спеціалізації драматургічного типу циклізації в кантаті «Сонячне коло» є суто індивідуально-стильові якості художнього мислення Л. Дичко – її майстерність візуалізації природних явищ, висока міра тембрально-інтонаційної індивідуалізації музичного тематизму, в якому наочно розпізнаються образи поетичного тексту. Твір максимально щедро оздоблений метафорами, алегоріями та іншого роду асоціативними художніми прийомами. Більше того, саме вони створюють необхідне за семантикою жанрової форми кантати поле смислової інтеграції – упорядкованого традицією осмислення перебігу буттєвих форм життя в їхній нерозривній сукупності.

Відтак, *виконавський аспект* потребує усвідомлення того, що образно яскрава кантата Л. Дичко «Сонячне коло» спирається на фольклорну символіку та народнопоетичні уявлення про світобудову;



концепцію, котра своїм пантеїстичним походженням визначила особливий міфологічний драматургічний тип циклізації – згідно з природним принципом колообігу (міфологема «Бог – Сонце»). Саме він забезпечив чітку семантичну завантаженість циклічної композиційної форми та її драматургічне моделювання за типами семантичного співвідношення сегментів концепції на рівнях макро- та мікроплану, а саме: в її макроплані уособлено пори року, їхній перебіг; у мікроплані – конкретизовано зміст життя людей та картини природи в певну пору року (така структуризація аналогічна до будови, наприклад, наукового тексту – за розділами та підрозділами). Отже, питання циклоутворення, як воно постає при аналізі кантати для дітей Л. Дичко «Сонячне коло», відкриває собою одну з перспектив розвитку теорії жанру.

ЛІТЕРАТУРА

- Арановский, М. (1979). К теории симфонии. В кн.: *Арановский М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки* (сс. 14–39). Ленинград: Советский композитор.
- Арановский, М. Г. (1987). Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник : сб. статей*. С. С. Зив (Отв. ред.). Москва: Советский композитор, 6, 5–44.
- Герасимова-Персидська, Н. О. (1998). Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*, 28, 32–47. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Грица, С. Й. (2002). Теорія фольклору. У кн.: *Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції : вибрані праці* (сс. 7–100). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан.
- Лаврентьева, И. В. (1978). *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 78.
- Мазель, Л. А. (1979). *Строение музыкальных произведений*. (2-е изд., доп. и перераб.). Москва: Музыка, 536.
- Ручьевская Е. А., Иванова Л. П., Широкова В. П. [и др.]. (1988). *Анализ вокальных произведений: учебное пособие*. Коловский О. П. (Отв. ред.). Ленинград: Музыка, 352.
- Способин, И. В. (1972). *Музыкальная форма*. 5-е изд. Москва: Музыка, 400.

- Ярко, М. І. (2009). *Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми*. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені І. Франка, 166.
- Ярко, М. І. (2019). Архітектоніка світу музики: герменевтична рецепція інформаційних конструктів її інваріанту. У кн.: *Сучасні тенденції розвитку освіти і науки в інтердисциплінарному контексті. Діалог культур як чинник інтеграції* (сс. 43–45). Варшава: Ужгород: Херсон: Посвіт.

REFERENCES

- Aranovskiy, M. G. (1979). K teorii simfonii [To the theory of symphony]. In Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya: issledovatel'skie ocherki – Symphonic quests: research essays*, (pp. 14–39). Leningrad: Sovetskiy Kompozitor [in Russian].
- Aranovskiy, M. G. (1987). Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke [The structure of the musical genre and the current situation in music]. In *Muzykal'nyy sovremennik – Music contemporary*. S. S. Ziv (Ed.). Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 6, 5–44 [in Russian].
- Herasymova-Persydska, N. O. (1998). Nove v muzychnomu khronotopi kintsia tysiacholittia [New in the musical chronotope of the end of the millennium]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology*, 28, 32–47. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y. (2002). Teoriia folkloru [Theory of folklore]. In Hrytsa, S. Y. *Transmissiia folklornoï tradytsii – Transmission of folklore traditions: selected works*, (pp. 7–100). Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Lavrenteva, I. V. (1978). Vokalnye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy. [Vocal forms in the course of analysis of musical works]. Moscow: Muzyka, 78 [in Russian].
- Mazel, L. A. (1979). *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy [Structure of musical works]*. (2nd ed., rev. and suppl.). Moscow: Muzyka, 356 [in Russian].
- Ruchevskaya, Ye. A., Ivanova, L. P., Shirokova, V. P. [et al.]. (1988). *Analiz vokal'nykh proizvedeniy: uchebnoe posobie [The analysis of vocal works : tutorial]*. O. P. Kolovskiy (Ed.). Leningrad: Muzyka, 352 [in Russian].
- Sposobin, I. V. (1972). Muzykal'naya forma [Musical form]. (5th ed.). Moscow: Muzyka, 400 [in Russian].



- Yarko, M. I. (2009). *Ukrainska kamerna kantata: invariant zhanrovoi formy* [Ukrainian Chamber Cantata: an Invariant of Genre Form]. Drohobych : I. Franko Drohobych State Pedagogical University, 166 [in Ukrainian].
- Yarko, M. I. (2019). *Arkhitektonika svitu muzyky: hermenevtychna retsepsiia informatsiinykh konstruktiv yii invariantu* [Architectonics of the music world: a hermeneutical reposition of information constructs of its invariant]. In *Suchasni tendentsii rozvytku osvity i nauky v interdystsyplinarnomu konteksti. Dialoh kultur yak chynnyk intehratsii – Contemporary trends in the development of education and science in an interdisciplinary context: the dialogue of cultures as a factor of integration* (pp. 43–45). Warsaw: Uzhhorod: Kherson: Posvit [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2019 р.

УДК 377.8.015

DOI 10.34064/khnum1-5303

Мукменєва Р. І.

ORCID 0000 0002-7675-9756

Сумське вище училище мистецтв та культури імені Д. С. Бортнянського
40030, вул. Гагаріна, 18, м. Суми, Україна

Загальнопедагогічні основи роботи Д. В. Андрусенка з дитячими музичними колективами

АНОТАЦІЯ ■ Мукменєва Р. І. Загальнопедагогічні основи роботи Д. В. Андрусенка з дитячими музичними колективами. ■ Творчий доробок Д. В. Андрусенка (1895–1965) – талановитого бандуриста, педагога-хормейстера, майстра з виготовлення музичних інструментів, чия діяльність протікала на Полтавщині й Сумщині, досі є мало вивченим. Метою статті є аналіз його художньо-педагогічної діяльності, висвітлення осо-

бливостей роботи митця як організатора і керівника дитячих музичних колективів: капел бандуристів і хорів. З'ясовано принципи, прийоми та методи педагогічної роботи Д. Андрусенка, націленої на оволодіння учнями виконавською майстерністю гри на бандурі, розвиток їх вокальних умінь, їх культурне й духовне зростання, громадянське й патріотичне становлення. Дослідження доводить наявність загально-педагогічних основ у роботі Д. Андрусенка з дитячими музичними колективами, використання ним провідних принципів музичного навчання – системності та послідовності, доступності знань, міцності їх засвоєння, індивідуального підходу до процесу навчання, активності учня й педагога, наочності, зв'язку навчання з практичною діяльністю, створення ситуації творчого змагання й заохочування до успіху. ■ **Ключові слова:** *капела бандуристів, хор, педагогічні принципи, принципи і методи музичного навчання, дитячий музичний колектив, репетиція, репертуар.*

АННОТАЦІЯ ■ Мукменева Г. И. Общепедагогические основы работы Д. В. Андрусенко с детскими музыкальными коллективами.

■ Творчество Д. В. Андрусенко (1895–1965) – талантливого бандуриста, педагога-хормейстера, мастера по изготовлению музыкальных инструментов, чья деятельность протекала на Полтавщине и Сумщине, на сегодня мало изучено. Целью статьи является анализ его художественно-педагогической деятельности, освещение работы музыканта как организатора и руководителя детских музыкальных коллективов: капелл бандуристов и хоров. Выделены принципы, приёмы и методы педагогической работы Д. Андрусенко, направленной на овладение учениками исполнительским мастерством игры на бандуре, развитие их вокальных умений, их культурный и духовный рост, гражданское и патриотическое становление. Доказывается наличие общепедагогических основ в работе Д. Андрусенко с детскими музыкальными коллективами, использование им ведущих обучающих принципов – системности и последовательности, доступности знаний, прочности их усвоения, индивидуального подхода к процессу обучения, активности ученика и педагога, наглядности, связи обучения с жизненной практикой, создания ситуаций творческого соревнования и поощрения к успеху. ■ **Ключевые слова:** *капелла бандуристов, хор, педагогические принципы, принципы и методы музыкального обучения, детский музыкальный коллектив, репетиция, репертуар.*



ABSTRACT ■ Mukmeneva R. I. General pedagogical foundations of D. V. Andrusenko's work with children musical collectives.

■ **Background.** The relevance of the topic of this article is determined by the trends of modern musicology to thorough studying the achievements of ensemble bandura performing, in order to use the practical experience of talented teachers-bandurists. As a result of the radical changes that took place in the cultural realm during the 1990s, the folk vocal-instrumental performing was a subject to stagnation. The mass character that had distinguished this area had been lost. However, the needs of contemporary (early 21st century) socio-cultural practices in the realities of existence of folk vocal-instrumental musical culture are increasingly being linked to the rethinking of former forms of collective music playing. After all, the folk vocal-instrumental performing is a form of manifestation of national consciousness, and therefore it functions as an important factor in restoring the Ukrainian national tradition.

To bandura vocal-instrumental performing field a talented teacher, choirmaster, bandurist, master of making these musical instruments – Dmytro Vasyliovych Andrusenko (1895–1965) belongs, whose figure draws attention due to his contribution to pedagogical, cultural-educational, artistic space of some regions of Ukraine (Poltava, Sumy).

Objectives. The article analyzes D. V. Andrusenko's artistic-pedagogical activity. The peculiarities of work of the bandurist and conductor as an organizer and leader of children's music collectives, capellas of bandurists and choirs, are highlighted.

The results of the study. The pedagogical principles, techniques and methods of work of the teacher with the pupils in terms of mastering performing skills, development of vocal skills, civic and patriotic education are clarified. It should be emphasized that D. V. Andrusenko fruitfully worked not only as a musician, teacher, but also as a propagandist, popularizer of national culture. His pupils received musical, national-patriotic education, grew spiritually, enriched culturally. This is evidenced by their repertoire, which included a lot of songs in T. H. Shevchenko's words, Ukrainian folk songs, classical works, as well as songs of different peoples – the members of the collectives got a spirit of respectful attitude towards musical cultures of other countries.

As the organizer and leader of the collectives, D. V. Andrusenko taught his pupils vocal skills and playing bandura. He used the principles of music

didactics to solve these problems. D. V. Andrusenko used such a system to work with bandurists of his capella, which was based on the leader methods of music pedagogy. His system included learning the techniques of playing the instrument, step by step, formation of pupils' technical skills, systematic exercises. As a highly skilled choirmaster, D. V. Andrusenko used in his pedagogical arsenal the necessary basic methods of work for the formation of the voice apparatus of his pupils. The important task of the choir teacher is correct, vocally competent distribution of the pupils' voices. This part of work was not difficult for D. V. Andrusenko, since he was a choirmaster of the high level, had absolute pitch.

Musical-pedagogical activity of D. V. Andrusenko was connected with institutions of education and culture. On the basis of education institutions and houses of culture he organized large creative collectives: capellas of bandurists, choirs, instrumental ensembles. According to the memoirs of witnesses and participants of the collectives, their head, while selecting future pupils among the schoolchildren, carefully listened to each person. The selection was serious, the best pupils came to the collectives. It should be mentioned that D. V. Andrusenko – a teacher, musician, master – was an example for his pupils. They all mention him with respect, emphasizing his exceptional professionalism, intelligence, education and high moral qualities.

Conclusions. Thus, the conducted research proves the presence of general pedagogical foundations in D. V. Andrusenko's work with children's musical collectives, the use of the leading principles of music teaching, such as: systematicity and graduality; availability of knowledge; retention of learning (by the methods of repetition, exercises); individual approach to the learning process; student and teacher activity; ostensiveness, visibility, clarity (by methods of showing and explanation); communication of learning with life practices; formation of a situations of creative competition and encouragement to success. The principles and methods used by D. V. Andrusenko as a teacher in his work with amateur musical teams have not lost their relevance today. ■ **Key words:** *ensemble bandura performing, cappella of bandurists, choir, choirmaster, pedagogical, principles, methods, musical learning, children's musical collective, repertoire.*

Постановка проблеми та аналіз актуальних досліджень. Проблема освітньої місії музичної культури є предметом пильної уваги сучасної педагогіки. Актуальними в галузі музичної освіти є питання



вивчення народно-інструментальних джерел, збереження народно-виконавських традицій та виховання особистості митця на вітчизняних культурно-історичних і мистецьких зразках. Тому доцільним виявляється дослідження яскравої постаті Дмитра Васильовича Андрусенка (1895–1965) – талановитого бандуриста, педагога-хормейстера, майстра з виготовлення музичних інструментів, чия діяльність протікала на Полтавщині й Сумщині, але чий творчий доробок досі є мало вивченим.

Найбільш повним дослідженням життєвого і мистецького шляху Д. Андрусенка є робота М. Петренка «Бандурист Дмитро Андрусенко (до 100-річчя від дня народження)» (1995). В ній висвітлено основні віхи біографії і творчості музиканта. Коротку інформацію про видатного педагога містить енциклопедичний довідник «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» Б. Жеплинського, Д. Ковальчука (2011, с. 6). На жаль, такою стислою інформацією обмежується можливість ознайомлення широкого загалу з педагогічною, просвітницькою і музичною діяльністю митця.

У той же час, результати наукового пошуку сьогодні свідчать про зростаючий інтерес дослідників до бандурного виконавства: історичний аспект розвитку кобзарства розглядають А. Омельченко (1968), Б. Жеплинський (2000), В. Дутчак (2005), академічно-виконавський – О. Дубас (2002), Н. Морозевич (2003), О. Бобечко (2013). До того ж, бандурне виконавство було предметом вивчення ще в роботах дослідників XIX ст., таких як Г. Базилевич, П. Куліш, М. Максимович, М. Сперанський. Ґрунтовно вивчав кобзарське мистецтво класик української музики М. Лисенко. Започаткований ним напрям української музичної фольклористики в першій половині XX ст. успішно розвинули Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка, Д. Ревуцький; продовженням розпочатих М. Лисенком досліджень музичних інструментів був збірник О. Пчілки та М. Дмітрієва «Кобза і кобзарі» (1907), що порушив питання професіоналізації інструмента. Серед науково-дослідницьких розробок з кобзарського мистецтва важливе значення має праця Ф. Колесси «Мелодії українських народних дум», де аналізується репертуар кобзарів та різні манери його виконання (1910). Проблема навчання гри на бандурі цікавила також

О. Сластьона, Д. Яворницького та багатьох інших видатних діячів культури і мистецтва. Зберігачами та популяризаторами різних шкіл гри на бандурі стали Г. Хоткевич (2007), В. Кабачок (1958), В. Ємець (1993) та їх послідовники, відомі митці бандурного мистецтва М. Опришко (1967), Є. Юцевич (1958), А. Омельченко та С. Баштан (1989). Згаданий дослідницький та педагогічний доробок зберігає своє методологічне значення.

Актуальні в контексті цієї розвідки загальні проблеми навчання музиці висвітлено у працях таких вчених, як Д. Кабалевський (1986), О. Апраксина (1983), А. Козир (2008), О. Олексюк (2006), Г. Падалка (2008), О. Ростовський (2001), О. Рудницька (2002), В. Шульгіна та інші.

Так, А. Козир (2008), О. Морозова (2011) відзначають, що музичне навчання має творчий характер, ґрунтується на поліфункціональності професії музиканта (концертмейстер, педагог, виконавець, музикознавець тощо). Відмінності у підходах до музичного навчання зумовлені індивідуальними музичними даними, психологічними особливостями, рівнем підготовленості, творчими можливостями учнів. Дослідники Г. Падалка (2008), О. Ростовський (2001, 2007) відзначають необхідність наявності у педагога-музиканта певних якостей; серед них – педагогічний такт, об'єктивність, самокритичність, витримка, добросовісність, терпіння, справедливість, ерудиція, душевність, високий рівень загальної культури, гуманізм, чуйність та щирість, адекватність самооцінки й рівня вимог, цілеспрямованість, наполегливість, працьовитість, спостережливість, контактність тощо. Важливою є готовність до розуміння психічних станів учнів – емпатія (Падалка, Г., 2008).

Питанням методики гри на бандурі, історії і функціонування бандурного ансамблевого виконавства, методики роботи з ансамблем бандуристів присвячені роботи таких сучасних митців і методистів, як Л. Воріна (2004), В. Дутчак (2005), Л. Мандзюк (2007). У працях названих авторів розглядаються загальні проблеми формування творчої особистості у процесі навчально-виховної роботи під час оволодіння грою на бандурі. Роботи М. Шевченка (2003), В. Дутчак (2005), О. Гук (2007) розкривають педагогічні особливості формування ви-



конавської майстерності музикантів-бандуристів в сфері бандурного ансамблевого виконавства.

Робота з дитячими музичними колективами активно аналізується вченими різних наукових галузей. Особливу увагу їй приділяли М. Шевченко (2003), Л. Воріна (2004), Л. Мандзюк (2007), С. Баштан (1984), О. Морозова (2011), О. Отич (2008).

Метою даної статті є узагальнення й систематизація принципів та методів музичного навчання, які Д. В. Андрусенко використовував у роботі з дитячою капелою бандуристів і хоровими колективами. **Методологічною базою дослідження** є аналізовані вище напрацювання у галузях музичної педагогіки та бандурного виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як доводить аналіз джерел з теорії і методики музично-педагогічної освіти, організація навчально-виховного процесу під час навчання музиці здійснюється на основі комплексу принципів навчання, у якому загально-дидактичні складові поєднуються зі спеціальними. Принципи музичного навчання являють собою вихідні вимоги до організації навчального процесу художньо-естетичного виховання молоді та спеціальної музичної освіти, положення, що визначають зміст, форми і методи музично-творчої діяльності. (У перекладі з латинської «*princípio*» означає «основа», «початок»). Г. Падалка (2008), досліджуючи закономірності педагогіки мистецтва, пропонує таке визначення принципів мистецького навчання: «це основні положення, що визначають сутність, зміст, провідні вимоги до взаємодії учителя і учнів, виконання яких передбачає досягнення результативності процесу оволодіння учнями мистецтвом. Принципи охоплюють узагальнені закономірності мистецького навчання, органічно пов'язуючи окремі його елементи в єдине ціле» (с. 148).

Чітке визначення принципів музичного навчання знаходимо у О. Олексюк (2006), котра наголошує, що «педагогіка ХХ століття увібрала багату теоретичну спадщину минулих століть. Поряд із загальними утворились дидактичні принципи, характерні для викладання будь-якої шкільної дисципліни. Музика також не є винятком» (с. 94). О. Олексюк виокремлює такі принципи:

- науковість змісту і методів навчання музичному мистецтву;
- активність в оволодінні його цінностями;
- єдність освітньої, розвивальної та виховної функцій навчання;
- його систематичність та послідовність;
- доступність навчального матеріалу та його подання;
- міцність засвоєння пройденого;
- індивідуалізація завдань;
- єдність художнього і технічного у відтворенні інтонаційно-образного змісту музичного твору;
- єдність емоційного і свідомого у засвоєнні закономірностей музичного мистецтва (там само).

Аналіз джерел, що містять погляди науковців на проблему доцільності принципів музичного навчання та їх обґрунтування (Козир, А., 2008; Отіч О., 2008; Апраксина О., 1983; Ростовський О., 2007; Рудницька О., 2002) дозволяє визначити змістовну наповненість цих принципів та поняття музичної діяльності в цілому.

«Музична діяльність» у музично-педагогічній літературі визначається як естетична діяльність, що спрямована на художнє сприйняття музичних цінностей. Вона характеризується відкриттям у музичному явищі нового сенсу його переживання. Музикознавці наголошують, що «основу музичної діяльності складає музичне сприймання. Це особлива форма відображення дійсності, естетичний художній феномен», «процес співучасті та співтворчості, що включає, з одного боку, запрограмованість структури та спрямованості художнього твору, а з іншого, передбачає творчу діяльність слухача» (Рудницька О., 2002, с. 198).

Як відзначають О. Морозова (2011), Г. Падалка (2008), О. Ростовський (2001, с. 5–16), музична дидактика базується на таких принципах:

- системності та послідовності навчання (в формуванні і закріпленні знань). Вони є необхідними умовами для досягнення поставленої мети, отримання належного результату у будь-якій освіті. Безсумнівно, це відноситься і до музичної педагогіки;
- усвідомлення засвоєних знань (їх зв'язок із життям), що передбачає виховання самостійного мислення учнів, поступове фор-



мування особистісного підходу, індивідуального методу організації роботи;

- ґрунтовності засвоєння знань (необхідно враховувати значення повторень для їх міцного закріплення) як послідовного накопичення інформації та умінь, які поступово складають власний фонд учня і стають його інтелектуальною «скарбницею»;

- доступності навчання та індивідуального підходу до учнів, розуміння того, що кожен учень є неповторною індивідуальністю, наділеною притаманними тільки їй психічними, музичними, фізичними та іншими особливостями, а відтак музична педагогіка вимагає всебічного вивчення цих особливостей і творчого підходу до методів їх розвитку;

- наочності – в музичній педагогіці використовується два головних метода унаочнення: показ (ілюстрація) і пояснення, мета показу – викликати уявлення про художній образ у конкретному виконавському варіанті, отже, без пояснення і обговорення важливих деталей виконання показ буде малоефективним;

- активності, яка розуміється як визнання провідної ролі педагога в музичному розвитку і як необхідність активної діяльності учня на усіх рівнях навчального процесу; вищою формою активності виявляється сукупність інтенсивної розумової діяльності та емоційного ставлення до виконання і навчання в цілому;

- зв'язку музичного навчання з практичною діяльністю.

Як підкреслює О. Михайличенко (2004), особливість останнього принципу «полягає в тому, що краса музичного мистецтва і життя справляють діючий виховний вплив лише тоді, коли людина навчилася визначати, розуміти і почувати художньо-естетичні явища в навколишньому житті, проникати в їхню сутність» (с. 121).

Як організатор і керівник музичних колективів, Д. Андрусенко вчив своїх вихованців вокальним навичкам та гри на бандурі. Для рішення цих завдань він використовував принципи музичної дидактики.

Опанування гри на бандурі базувалось на ряді послідовних етапів: 1) знайомство з будовою бандури; 2) засвоєння правильного положення корпусу виконавця і положення інструмента під час гри; 3) засвоєння положення правої руки під час гри; 4) положення лівої

руки під час гри; 5) положення пальців лівої руки під час звуковидобування; 6) засвоєння основних прийомів гри (щипок, удар). Система Д. Андрусенка, яку він використовував у роботі з капелою бандуристів, ґрунтувалась на методах музичної педагогіки, передбачаючи поступове засвоєння прийомів гри на інструменті, систематичну роботу над вправами задля виховання технічної майстерності учня. Як система, таке навчання гри на бандурі відповідає й сучасним вимогам, про що свідчить, наприклад, методика видатного педагога-бандуриста С. Баштана (1984, 1989). Так, одне з першочергових завдань навчання гри на бандурі – правильне положення рук; основним прийомом гри правою рукою є щипок. Під час гри пальці мають бути міцними, дуже рухливими і не повинні втрачати контакту зі струнами (Баштан, С. & Омельченко, А., 1989, с. 12–13). Для вироблення навичок гри на бандурі лівою рукою потрібно стежити за правильною посадкою учня, дотримуватись правил звуковидобування. Основою гри є удар (там само, с. 23).

Окрім оволодіння грою на інструменті, для виконавця-бандуриста має суттєве значення робота зі своїм голосовим апаратом. Найважливішим елементом постановки співацького голосу є правильне дихання. Від характеру дихання залежить чистота інтонації, сила звука й невимушеність виконання. Правильному співацькому диханню сприяє помірний (не надмірний) вдих, рухливість нижніх ребер, вміль витрата повітря – без поштовху і тиску. Учень мусить навчитися робити повний вдих (через ніс або одночасно через рот і ніс). Важливою стороною виховання молодого співака є робота над чіткістю дикції. Працювати над артикуляцією треба із допомогою вправ, побудованих на окремих складах, тобто різних сполученнях голосних і приголосних. Робота над розвитком дикції – це також виховання умінь виділити головне в тексті, зробити смисловий наголос (Баштан, С. & Омельченко, А., 1989, с. 72–73). Як висококваліфікований хормейстер, Д. Андрусенко використовував у своєму педагогічному арсеналі необхідні базові прийоми роботи для формування голосового апарату своїх вихованців.

Відповідальною задачею викладача є правильний, вокально грамотний розподіл учнів за голосами. Ця частина роботи для



Д. Андрусенка була нескладною, оскільки він був хормейстером високого рівня, мав абсолютний слух. Також, як педагог-хормейстер, він уміло підбирав репертуар, який був посилюючим для учнів як вокально, так і інструментально. Це свідчить про використання ним принципів доступності та індивідуалізації. Всі учасники колективу з великим бажанням працювали над кожним твором. Тому ансамблі під його керівництвом звучали бездоганно.

Музично-педагогічна діяльність Д. Андрусенка була пов'язана із закладами освіти та культури. На базі навчальних закладів та Будинків культури він організовував великі творчі колективи: капели бандуристів, хори, інструментальні ансамблі. Завдячуючи спогадам сучасників та учнів, сімейним архівам, творчій спадщині педагога-музиканта, є можливість проаналізувати його методику роботи з музичними колективами. Так, відбираючи майбутніх вихованців серед школярів, Д. Андрусенко ретельно прослуховував кожного учня. Відбір був серйозний, до колективів потрапляли найкращі. Репетиції проходили традиційно, на перший погляд, звичайно, як у будь-якому колективі. Але не кожен керівник міг отримати подібний результат, що й є свідченням величезного педагогічного досвіду Д. Андрусенка – майстра своєї справи.

Оскільки майже всі учні не мали музичної освіти, основним методом, який використовував у своїй роботі талановитий педагог, був метод показу. Працюючи з колективами, він користувався мандоліною – зігравши мелодію пісні, повторював її голосом, учні повинні були проспівати за викладачем. Так Д. Андрусенко відпрацьовував вокальні партії за голосами. Інструментальний супровід він демонстрував на бандурі. На основі послідовності головних акордів (Т-С-Д-Т) будував акомпанемент. Учні вправно долали усі поставлені перед ними завдання. Тобто, на цьому етапі педагогічної роботи Д. Андрусенка з колективом можна чітко прослідкувати використання ним принципів наочності, системності й послідовності в навчанні.

Працював викладач з кожним своїм колективом два рази на тиждень, за необхідністю, й більше. Під час літніх канікул учасники капели бандуристів з великим задоволенням відвідували репетиції щоденно. Колективи (хори, капели бандуристів) мали багатоголосий склад

(3–4 голоси), тому керівник детально, послідовно з кожною групою голосів розучував партії. Робота була копіткою, нелегкою, але наприкінці виконавці отримували якісний результат – чисте інтонування усього хору чи капели. Цей бік роботи Д. Андрусенка демонструє застосування у його педагогічній практиці принципу міцності, ґрунтовності засвоєння знань.

Наголосимо, що Д. Андрусенко плідно працював не лише як музикант-педагог, а й як пропагандист, популяризатор національної культури. Його вихованці отримували як музичне, так і національно-патріотичне виховання, зростали духовно, збагачувались культурно. Про це свідчить виконуваний ними репертуар, в якому була велика кількість творів на слова Т. Шевченка, класичні композиції, українські народні пісні та пісні інших народів – в учасників колективів виховувалось поважне ставлення й до музичної культури інших держав.

Так, у різноманітному вокальному репертуарі творчих колективів Д. Андрусенка серед українських і російських народних пісень були: «Вечір на дворі», «Сонце низенько», «Ой, у лузі червона калина», «Ой, не шуми, луже», «Місяць на небі», «Ніч яка місячна», «Їхали козаки», «Ой, що то за шум учинився», «Ой, геля, геля», «Із-за гір, гір високих», «Ой, кум до куми залицявся», «Гей, у полі», «Пісня про Богдана Хмеля», «Дума про Івана Богуна», «Дальняя дорожка». Серед пісень на слова Т. Шевченка – «Заповіт», «Думи мої, думи», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Садок вишневий коло хати», «Така її доля», «По діброві вітер виє». Зрозуміло, що у 30–50-ті роки ХХ ст. були актуальними пісні громадянського спрямування: «Эх, тачанка-ростовчанка» М. Блантера (сл. М. Голодного), «Песня про Щорса» В. Білого (сл. Я. Шведова), «Орлёнок» Ю. Мілютіна (сл. З. Олександрова), «Песня про Чапаева», «Каховка, Каховка». Невмируща класика була окрасою творчих звітів колективів Д. Андрусенка: романси «Гуде вітер вельми в полі» М. Глінки на вірші В. Забіли, «Буря мглою небо кроет», М. Яковлева на вірші О. Пушкіна, «Колискова» В. А. Моцарта на слова Б. Фліс, хор дівчат «Ой, подруженьки, мне грустно» з опери О. Верстовського «Аскольдова могила» (лібрето М. Загоскіна). Отже, вивчаючи практичний досвід Д. Андрусенка як керівника капел бан-



дуристів та хорів, варто відзначити його прагнення сприяти розвитку музичних смаків вихованців та вміння добирати репертуар і складати концертні програми з урахуванням їх можливостей.

Творча діяльність усіх колективів Д. Андрусенка була активною, вони демонстрували високий виконавський рівень. Таку віддачу керівник отримував від своїх учнів завдяки не тільки власному музичному обдаруванню, але й вмінню спілкуватись із дітьми, прагненню створювати в колективі приємну творчу атмосферу. В цій справі він був справжнім майстром. Можна впевнено стверджувати, що Д. Андрусенко – педагог, музикант, майстер – був прикладом для своїх учнів. Всі вони згадують про нього з шаною і повагою, підкреслюючи його винятковий професіоналізм, інтелігентність, освіченість та високі моральні якості.

Висновки. Усі свої знання, вміння і таланти Д. Андрусенко віддавав учням, розкриваючи їм красу українського національного мистецтва. Він прищеплював вихованцям почуття колективізму, що підвищувало загальну дисциплінованість колективу, формувало відповідальність за доручену справу. Знайомлячи учасників ансамблю з новими творами, Д. Андрусенко збагачував їхній світогляд, музичне сприйняття, шліфував професіоналізм, естетичний смак, відчуття стилю, що сприяло підвищенню загального мистецького рівня виконання. Кожен керівник творчого колективу, без сумніву, ставить перед собою такі завдання.

Таким чином, проведене дослідження доводить наявність загально-педагогічних основ у роботі Д. Андрусенка з дитячими музичними колективами, використання ним провідних принципів музичного навчання – системності та послідовності, доступності знань, міцності їх засвоєння (метод повторення, вправи), індивідуального підходу до процесу навчання, активності учня й педагога, наочності (методи показу та пояснення), зв'язку навчання з практичною діяльністю, створення ситуації творчого змагання й заохочування до успіху. Принципи і методи, що використовував Д. Андрусенко як педагог у роботі з самодіяльними колективами, не втратили своєї актуальності і сьогодні.

ЛІТЕРАТУРА

- Апраксина, О. А. (1983). *Методика музыкального воспитания в школе.* (Учеб. пособ.). Москва: Просвещение, 224.
- Баштан, С. В. (1984). *Методика роботи з ансамблем бандуристів.* Київ: Музична Україна, 112.
- Баштан, С. & Омельченко, А. (1989). *Школа гри на бандурі.* Київ: Музична Україна, 134.
- Бобченко, О. Ю. (2013). *Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська Національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 20.
- Воріна, Л. (2004). Методичні поради щодо культури ансамблевого співу. У кн. *Кобзарське мистецтво*, 5–20. Дніпропетровськ: [б. в.].
- Гук, О. (2007). Організація роботи дитячих ансамблів бандуристів. У кн. *Школа і традиція*, 206–208. Львів.
- Дубас, О. І. (2002). *Становлення та розвиток кобзарських шкіл в Україні (XVII – перша половина ХХ століття).* (Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 17.
- Дутчак, В. Г. (2005). Традиція ансамблевого виконавства на бандурі. *Традиція і національно-культурний поступ.* (Зб. наук. праць). Харків: НТУ «ХПІ», с. 172.
- Ємець, В. (1993). *Кобза та кобзарі.* Київ: Музична Україна, 112.
- Жеплинський, Б. (2000). *Коротка історія кобзарства в Україні.* Львів: Край, 195.
- Жеплинський, Б. М. & Ковальчук, Д. Б. (2011). *Українські кобзарі, бандуристи, лірники: енциклопедичний довідник.* Львів: Галицька видавнича спілка, с. 135.
- Кабалевский, Д. Б. (1986). *Педагогические размышления: Избранные статьи и доклады.* Москва: Педагогика, 192.
- Кабачок, В. & Юцевич, С. (1958). *Школа гри на бандурі.* Київ, Музична Україна, 235.
- Козир, А. В. (2008). *Професійна майстерність учителів музики: теорія і практика формування в системі багаторівневої освіти: монографія.* Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 378.



- 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, 18.
- Михайличенко, О. В. (2004). *Основи загальної та музичної педагогіки: теорія та історія*. (Навч. посібник). Суми: Наука, 208.
- Морозевич, Н. В. (2003). *Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 16.
- Морозова, О. О. (2011). *Методика формування мотивації педагогічної діяльності у майбутніх учителів музики*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 20.
- Олексюк, О. М. (2006). *Музична педагогіка*. (Навч. посібник). Київ: КНУКіМ, 188.
- Омельченко, А. Ф. (1968). *Развитие кобзарского искусства на Украине*. (Автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук). АН УССР, Отд-ние лит., яз. и искусств. Киев, 25.
- Опришко, М. (1967). *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 153.
- Отич, О. М. (2008). *Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти*. Чернівці: Зелена Буковина, 455.
- Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України, 274.
- Петренко, М. (1995). Бандурист Дмитро Андрусенко (до 100-річчя від дня народження). *Уікенд* (6).
- Ростовський, О. Я. (2001). *Методика викладання музики в початковій школі*. (Навч.-метод. посібник). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 216.
- Ростовський, О. Я. (2007). Методологічний аналіз проблеми формування музичного сприймання школярів. *Проблеми мистецької освіти*, 1, 203.
- Рудницька, О. П. (2002). *Педагогіка: загальна та мистецька*. (Навч. посібник). Київ: Інтерпроф, 270.
- Хоткевич, Г. М. (2007). *Бандура та її можливості*. Торонто: Глас; Харків: Майдан, 92.
- Шевченко, М. О. (2003). *Методика роботи з капелою бандуристів*. (Метод. рекомендації). Івано-Франківськ: Плай, 56.

REFERENCES

- Apraksina, O. A. (1983). *Metodyka muzykalnogo vospitaniya v shkole [Methodology of teaching singing at school]*. (Tutorial). Moscow: Prosveshcheniye, 224 [in Russian].
- Bashtan, S. V. (1984). *Metodyka roboty z ansamblem bandurystiv [Methods of work with bandura ensemble]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 112 [in Ukrainian].
- Bashtan, C. & Omelchenko, A. (1989). *Shkola hry na banduri [Bandura playing school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 134 [in Ukrainian].
- Bobechko, O. Yu. (2013). *Bandurne mystetstvo XX stolittia v konteksti protsesiv feminizatsii [Bandura art of the XX century in the context of the processes of feminization]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv, 20 [in Ukrainian].
- Dubas, O. I. (2002). *Stanovlennia ta rozvytok kobzarskykh shkil v Ukraini (XVII – persha polovyna XX stolittia) [Formation and development of Kobzar schools in Ukraine (XVII – the first half of the XX century)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). 'M. T. Rytsky' Institute of Art, Folklore and Ethnology of NAS of Ukraine. Kyiv, 17 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2005). Tradytsiia ansamblevoho vykonavstva na banduri [The tradition of bandura ensemble performance]. In *Tradytsiia i natsionalno-kulturnyi postup – Tradition and National-Cultural Progress*, p. 172. Kharkiv: NTU "KhPI" [in Ukrainian].
- Huk, O. (2007). Orhanizatsiia roboty dytiachykh ansambliv bandurystiv [Organization of work of bandurist children's ensembles]. In *Shkola i tradytsiia*, 206–208. Lviv [in Ukrainian].
- Kabachok, V. & Yutsevych, Ye. (1958). *Shkola hry na banduri [Bandura playing school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 235 [in Ukrainian].
- Kabalevskiy, D. B. (1986). *Pedagogicheskie razmyshleniya: Izbrannye stati i doklady. [Teaching Reflections: Selected Articles and Papers]*. Moscow: Pedagogika, 192 [in Russian].
- Khotkevych, H. M. (2007). *Bandura ta yii mozhlyvosti [Bandure and its possibilities]*. Toronto: Hlas; Kharkiv: Maidan, 92 [in Ukrainian].
- Kozyr, A. V. (2008). *Profesiina maisternist uchytelev muzyky: teoriia i praktyka formuvannia v systemi bahatorivnevoi osvity [Music teachers' professional skills: theory and practice of formation in the multilevel education system]*. Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova edition, 378 [in Ukrainian].



- Mandziuk, L. (2007). *Ansamblevo-vykonavska tvorchist bandurysta: mystetstvoznavchyi ta psykholoho-pedahohichniy aspekt [Bandurist's ensemble performance: artistic and psychological-pedagogical aspects]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 18 [in Ukrainian].
- Morozevych, N. V. (2003). *Bandurne mystetstvo yak kulturne nadbannia sohodennia [Bandura art as a cultural heritage of today]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 16 [in Ukrainian].
- Morozova, O. O. (2011). *Metodyka formuvannia motyvatsii pedahohichnoi diialnosti u maibutnikh uchyteliv muzyky [Methods of formation of motivation of pedagogical activity in future music teachers]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Pedagogical University named after M. P. Dragomanov. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
- Mykhailychenko, O. V. (2004). *Osnovy zahalnoi ta muzychnoi pedahohiky: teoriia ta istoriia [Fundamentals of general and music pedagogy: theory and history]*. (Tutorial). Sumy: Nauka, 208 [in Ukrainian].
- Oleksuk, O. M. (2006). *Muzychna pedahohika [Music pedagogy]*. Kyiv: KNUKiM, 188 [in Ukrainian].
- Omelchenko, A. F. (1968). *Razvitie kobzarskogo iskusstva na Ukraine [Development of kobzar art in Ukraine]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Academy of Science of Ukrainian SSR. Kiev, 25 [in Russian].
- Opryshko, M. (1967). *Shkola hry na banduri [Bandura playing school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 153 [in Ukrainian].
- Otych, O. M. (2008). *Mystetstvo u rozvytku indyvidualnosti pedahoha: istorychnyi i metodolohichniy aspekt [Art in development of the teacher's individuality: historical and methodological aspects]*. Chernivtsi: Zelena Bukovyna, 455 [in Ukrainian].
- Padalka, H. M. (2008). *Pedahohika mystetstva: teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dysyplin [Art pedagogy: theory and methods of teaching arts]*. Kyiv: Osvita Ukrainy, 274 [in Ukrainian].
- Petrenko, M. (1995). *Banduryst Dmytro Andrusenko (do 100-richchia vid dnia narodzhennia [Bandura player Dmytro Andrusenko (to the 100th anniversary)]*. *Weekend* (6) [in Ukrainian].



- Rostovskyi, O. Ya. (2001). *Metodyka vykladannia muzyky v pochatkovii shkoli [Methods of teaching music in elementary school]*. (Tutorial). Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan, 216 [in Ukrainian].
- Rostovskyi, O. Ya. (2007). Metodolohichniy analiz problemy formuvannia muzychnoho sprymannia shkoliariv [Methodological analysis of the problem of formation of musical perception of students]. *Problemy mystetskoi osvity – Problems of Art Education*, 1, 203 [in Ukrainian].
- Rudnytska, O. P. (2002). *Pedahohika: zahalna ta mystetska [Pedagogy: General and Artistic]*. (Tutorial). Kyiv: Interprof, 270 [in Ukrainian].
- Shevchenko, M. O. (2003). *Metodyka roboty z kapeloiu bandurystiv [Methods of work with bandura ensemble]*. (Methodical recommendations). Ivano-Frankivsk: Plai, 56 [in Ukrainian].
- Vorina, L. (2004). Metodychni porady shchodo kultury ansamblevoho spivu [Methodological tips for the culture of ensemble singing]. In *Kobzarske mystetstvo – Art of Kobzars*, 5–20. Dnipropetrovsk: [n. ed.] [in Ukrainian].
- Yemets, V. (1993). *Kobza ta kobzari [Kobza and Kobzars]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 112 [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B. (2000). *Korotka istoriia kobzarstva v Ukraini [The brief history of kobzar art in Ukraine]*. Lviv: Krai, 195 [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B. M. & Kovalchuk, D. B. (2011). *Ukrainski kobzari, bandurysty, lirnyky: entsyklopedychnyi dovidnyk [Ukrainian kobzars, bandurists, lyricists: an encyclopedic reference book]*. Lviv: Halytska vydavnycha spilka, p. 135 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30.04.2019 р.



УДК 784 : 37

DOI 10.34064/khnum1-5304

Михайлець В. В.

ORCID 0000-0003-1983-6601

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Напрямки самостійної роботи у вокальному вихованні

АНОТАЦІЯ ■ Михайлець В. В. Напрямки самостійної роботи у вокальному вихованні. ■ Метою статті є визначення та теоретичне обґрунтування всіх аспектів самостійної роботи студентів в процесі вокального виховання для подальшого формування їх професійних навичок. Розкривається зміст самостійної навчальної роботи студентів, котра визначається як діяльність, що є цілеспрямованою, внутрішньо мотивованою, структурованою та має коригуватися самим студентом. Її виконання передбачає достатній рівень самосвідомості, самодисципліни, особистої відповідальності, креативності того, хто навчається, що дозволяє розглядати самостійну діяльність студентів як процес самовдосконалення і самопізнання. Сутність організації самостійної роботи студентів в процесі навчання співу полягає в створенні і реалізації певної системи завдань, націлених на формування вокальних умінь і навичок, яка передбачає врахування загальних дидактичних норм та міжпредметну взаємодію. Її планування здійснюється на основі як цілеспрямованої діяльності педагога, який ставить необхідні завдання і контролює результати їх виконання, так і організації самим студентом власної позакласної навчальної роботи, яка вміщує моменти самоаналізу і самооцінки. Отже, самостійна робота – необхідна складова професійної освіти співака, яка продовжує його навчання в класі та виховує вміння розробляти стратегії формування вокальних навичок – стратегії подальшого професійного успіху. ■ **Ключові слова:** педагогіка вищої школи, самостійна робота студента, вокальне виховання, організація навчально-виховного процесу, психолого-педагогічні особливості, особистісно-орієнтований підхід.

АННОТАЦИЯ ■ Михайлец В. В. Направления самостоятельной

работы в вокальном воспитании. ■ Целью статьи является определение и теоретическое обоснование всех аспектов самостоятельной работы студентов в процессе вокального воспитания для дальнейшего формирования их профессиональных навыков. Раскрывается содержание самостоятельной учебной работы студентов, которая определяется как деятельность, являющаяся целенаправленной, внутренне мотивированной, структурированной и корректируемой самим студентом. Её выполнение предполагает достаточный уровень самосознания, самодисциплины, личной ответственности, креативности обучающегося, что позволяет рассматривать самостоятельную деятельность студента как процесс самосовершенствования и самопознания. Сущность организации самостоятельной работы студентов в процессе обучения пению заключается в создании и реализации определённой системы задач, нацеленных на формирование вокальных умений и навыков, предполагающей учёт общих дидактических норм и межпредметных взаимодействий. Её планирование осуществляется на основе как целенаправленной деятельности педагога, который ставит необходимые задачи и контролирует результаты их выполнения, так и организации самим студентом собственной внеклассной учебной работы, вмещающей моменты самоанализа и самооценки. Итак, самостоятельная работа – необходимая составляющая профессионального образования певца, продолжающая его обучение в классе и воспитывающая умение разрабатывать стратегии формирования вокальных навыков – стратегии дальнейшего профессионального успеха. ■ **Ключевые слова:** педагогика высшей школы, самостоятельная работа студента, вокальное воспитание, организация учебно-воспитательного процесса, психолого-педагогические особенности, личностно-ориентированный подход.

ABSTRACT ■ Mykhailiets V. V. Directions of independent work in vocal education.

■ **Background.** The modern practice of teaching and training the specialists of higher education, in particular, choral performance specialists, introduces new requirements to the content of education and organization of the educational process, emphasizing the importance and necessity of using the independent work of students in nowadays conditions. In this connection, there is a need to determine



the directions of the independent work of students and to systematize this type of work in the educational process.

Objectives. The purpose of the article is to define and theoretically substantiate all aspects of the independent work of students in the process of the vocal education for the further formation of their professional skills.

Methods. To solve this task, the following methods were used: studying the state of the problem in the practice of the present (analysis of curricula content and educational and methodical literature); the analysis of academic progress and performing activity of the vocal students; the research and generalization of pedagogical experience.

Results. In the vocal training, the independent work of students involves organizing their educational activities both during practice in the classroom and in the process of working outside the classroom in such a way as to get the intended result. Planning the independent work on solo singing allows finding the concrete ways of the development of vocal skills and criteria for evaluation in the professional training of a specialist. The essence of organization of the independent work of students in the process of learning singing is concluded in the creation and implementation of a specific system of tasks, which takes in account general didactic principles and the interdisciplinary interactions arising in the educational process in the formation of vocal abilities and skills. The planning of this work is carried out on the basis of both the focused activity of the teacher, who poses the necessary tasks and controls the results of their implementation, as well as the organization of the student's own extra-curricular work, containing moments of introspection and self-assessment of the achieved results. So, the organization of the independent work of students in the process of singing education should be carried out necessarily taking into account the person-oriented approach.

The independent work on solo singing is considered as a specific form of the educational activity of the student and is characterized by a number of the following psychological and pedagogical peculiarities.

First, it is a continuation and extension of the vocal-performing activity in classroom organized expediently by the teacher, which stimulates students to the further professional work in the lessons-free time. In this case, the educational and cognitive activity of the student during his/her individual classes is called to act as a kind of the algorithm for the independent work on the preparation of the vocal concert program.

Secondly, the student's independent work on solo singing should be understood by him/her as a chosen and internally motivated activity, which includes: a) the awareness of the goals of his/her activities; b) the adoption or setting of a vocal-performing or vocal-methodical task; c) the self-organization in the distribution of the educational load in time; d) the adjustment of own work on the basis of self-control and self-esteem.

Thirdly, the students' independent work on solo singing should be a highly organized form of the educational activity, and the methods of its execution should be conditioned by the level of development a number of student's personal qualities. These include: self-regulation, which involves a certain level of the self-awareness; an adequate self-esteem; active thinking; independence; time management skills; purposefulness; the complex of will qualities, as well as the so-called substantive self-regulation. An important indicator of the formation of the student's substantive self-regulation is the availability of skills related to the definition of the goal and the final results of the proposed tasks.

In determining the tasks for the independent work of students, it is necessary to cover several aspects: the complexity on theoretical and practical levels; the necessity to include tasks with increasing complexity, as well as use of interdisciplinary connections.

The tasks for self-mastering of material should adhere to the following principles:

- 1) the principle of minimizing the level of the complexity and amount of scientific information, vocal exercises and compositions;

- 2) the principle of coherence of the content of the educational material for the independent work with the previously presented scientific information, studied vocal material during individual classes; the reflection in the content of essential information on the topic being studied, interdisciplinary connections, stylistic diversity of the vocal music;

- 3) the principle of the correspondence of the volume and the complexity of the selected vocal material to the real possibilities and individual characteristics of the students and to the time interval allocated in accordance with the curriculum;

- 4) the principle of the content-technological continuity between the forms and methods of independent study of the material by the students, the self-examination of vocal knowledge, skills and abilities.



Also, the article deals with: a) the ways of organizing the independent work of students on solo singing; b) the plan of the independent work on a vocal composition; and c) the conditions for the effectiveness of the students' independent work.

Conclusion. So, the independent work on solo singing is considered as a specific form of the educational work of the student and is characterized as an activity that is purposeful, internally motivated, structured and adjusted by the student himself/herself. Its implementation involves a sufficient level of self-awareness, self-discipline, personal responsibility, and creativity of the learner, which allows one to consider the independent activities of students as a process of self-improvement and self-knowledge.

Independent work is a necessary component of the vocational training of the singer and a specific form of his educational activity, which is characterized by certain psychological and pedagogical features, namely:

- it organically complements and continues the vocal and performing activity during the individual lessons in the classroom, contributing to the unveiling of the student's creative potential and its formation as a thinking artistic personality;

- independent work should be perceived by a student as a chosen and internally motivated activity, since the development of the motivational sphere stimulates the growth of his professional interest in vocal performance and nurtures his/her ability to develop strategies for forming a system of vocal skills, hence, the strategies of success. ■ **Key words:** *pedagogy, higher education, student, independent work, vocal education, psychological, pedagogical, person-oriented approach, organization of the educational process.*

Постановка проблеми. Вироблення у студентів творчого ставлення до різних видів професійної діяльності – один із принципів сучасного навчання і виховання. Важливою передумовою такої діяльності є вміння самостійно мислити, оскільки творчість починається там, де здійснюється самостійний пошук форм, принципів, способів поведінки та дій. Розвиток самостійного підходу до опанування навчальних дисциплін професійно орієнтованого циклу є профілюючим чинником у становленні особистості сучасного фахівця. Отже, самостійна навчально-пізнавальна діяльність студентів постає одним

з пріоритетів педагогіки вищої школи та об'єктом пильної уваги дослідників та викладачів.

Аналіз наукових досліджень за темою. Фундаментальні науково-педагогічні дослідження позначають загальні тенденції в організації самостійної роботи студентів. Пошуку цих механізмів присвячено чисельні роботи українських та закордонних вчених, які розглядають сучасні тенденції розвитку педагогічної теорії та практики (А. Алексюк, 1998; С. Архангельський, 1980; А. Вербицький, 1991; С. Гончаренко, 2012; О. Долженко і В. Шатуновский, 1991; та ін.), самостійної роботи студентів та її впливу на розвиток особистості (В. Буряк, 1984; Ю. Калугін, 2000; В. Казаков, 1997; та ін.). У музично-педагогічній галузі різноманітні аспекти цієї проблеми висвітлено в працях Л. Костенко (2017), Л. Масол (2006), О. Олексюк (2006); Г. Падалки (2008), О. Рудницької (2005) та ін.

Базуючись на сукупності згаданих теоретичних розвідок, можна дійти висновку, що у сучасних умовах самостійність стає професійно необхідною якістю будь-якого спеціаліста. Дотримання принципу свідомості, творчої активності та самостійності студентів сприяє підвищенню ефективності навчання, мотивації засвоєння знань, формуванню необхідних навичок і вмінь. Як зауважує О. Рудницька (2005), «самостійність – діяльність особистості, що знаходить своє вираження у здатності визначати мету власної діяльності, планувати та реалізовувати її на основі набутих знань, умінь і навичок без сторонньої допомоги» (с. 143). Отже, питання організації самостійної роботи не можна назвати новим, хоча *актуальність* цієї теми очевидна у світлих тенденціях сучасної освіти.

Сучасна практика викладання та підготовки фахівців вищої школи, зокрема, фахівців вокально-хорового виконавства, висуває нові вимоги до змісту освіти та організації навчально-виховного процесу, підкреслюючи, серед іншого, важливість використання самостійної роботи студентів. У зв'язку з цим виникає необхідність визначити напрями самостійної роботи учнів та систематизувати цей вид роботи в навчальному процесі.

Метою даної статті є визначення та теоретичне обґрунтування всіх аспектів самостійної роботи студента в процесі вокального ви-



ховання задля подальшого формування його професійних навичок. Для досягнення цієї мети були використані такі **дослідницькі методи**: вивчення стану проблеми в практиці сьогодення (аналіз змісту навчальних програм та навчально-методичної літератури); аналіз ефективності діяльності учнів; дослідження та узагальнення педагогічного досвіду.

Виклад результатів дослідження. У вокальному навчанні самостійна робота студентів передбачає організацію навчальної діяльності як під час практичних занять в класі, так і в процесі роботи в позаурочний час таким чином, щоб отримати запланований результат. Планування самостійної роботи з сольного співу дозволяє визначити конкретні шляхи та критерії професійної підготовки фахівця. Сутність організації самостійної роботи студентів в процесі навчання співу полягає в створенні і реалізації певної системи завдань, яка передбачає міжпредметну взаємодію в освітньому процесі задля формування вокальних умінь і навичок. Планування самостійної роботи студентів здійснюється на основі як цілеспрямованої діяльності педагога, який ставить необхідні завдання, знаходить засоби взаємодії зі студентом і контролю за результатами його навчальної співацької діяльності, так і організації самим студентом власної навчальної роботи, котру він має можливість проаналізувати, даючи самооцінку досягнутим результатам. Отже, організація самостійної роботи студентів в процесі навчання співу повинна здійснюватися обов'язково з урахуванням особистісно-орієнтованого підходу.

Самостійна робота з сольного співу розглядається як специфічна форма навчальної діяльності студента і характеризується рядом психолого-педагогічних особливостей.

По-перше, вона є наслідком і продовженням вокально-виконавської роботи на аудиторних заняттях, що стимулює студентів до подальшої вокально-виконавської діяльності у вільний від навчання час. При цьому, доцільно організована і керована викладачем, навчально-пізнавальна діяльність студента на індивідуальних заняттях покликана виступати своєрідним алгоритмом самостійної роботи по підготовці вокально-виконавської програми.

По-друге, самостійна робота студента із сольного співу повинна бути усвідомлена їм як обрана і внутрішньо мотивована діяльність. При цьому вона передбачає такі аспекти, як: а) розуміння цілей своєї діяльності; б) прийняття або постановка навчального вокально-виконавського або вокально-методичного завдання; в) самоорганізація в розподілі навчального навантаження в часі; г) коригування власної роботи на основі самоконтролю і самооцінки.

По-третє, самостійна робота студентів із сольного співу має бути високоорганізованою формою навчальної діяльності, а характер її виконання та її результати повинні обумовлюватися рівнем розвитку ряду особистісних якостей студента. До них відносяться: саморегуляція, що передбачає певний рівень самосвідомості; адекватна самооцінка; активність мислення; самостійність; організованість; цілеспрямованість; сформованість вольового комплексу, а також так звана предметна саморегуляція. Важливим показником сформованості предметної саморегуляції студента виступає наявність умінь, пов'язаних з визначенням мети і кінцевих результатів запропонованих завдань.

Таким чином, самостійна робота студента може бути визначена як діяльність, яка цілеспрямована, внутрішньо мотивована, структурована та коригується самим студентом. Її виконання передбачає достатній рівень самосвідомості, самодисципліни, особистої відповідальності, креативності того, хто навчається, що дозволяє розглядати самостійну діяльність студентів як процес самовдосконалення і самопізнання.

Завдання для самостійного опанування матеріалу повинні дотримуватися таких принципів: 1) принцип мінімізації рівня складності та обсягу наукової інформації, вокальних вправ і творів; 2) принцип узгодженості змісту навчального матеріалу для самостійної роботи з раніше представленою науковою інформацією, вивченим на індивідуальних заняттях вокальним матеріалом; відображення в змісті самостійних завдань істотних відомостей за темою, що вивчається, міжпредметних зв'язків, стильового розмаїття вокальної музики; 3) принцип відповідності обсягу і рівня складності відібраного навчального вокального матеріалу реальним можливостям та індиві-



дуальним особливостям студента, часовому інтервалу, відведеному навчальним планом. При визначенні завдань для самостійної роботи студентів необхідно охопити й такі аспекти, як 1) рівень теоретичної та практичної (виконавської) складності; 2) включення завдань зі зростаючим рівнем складності, 3) міжпредметні і міждисциплінарні зв'язки. З урахуванням наведеного вище можна запропонувати *загальні вимоги* щодо визначення завдань для самостійної роботи студентів-вокалістів.

1. Добір вокальних творів відповідно до особистих вокально-технічних можливостей студента. Ця робота передбачає адекватну оцінку самим студентом власних вокально-технічних можливостей та, одночасно, аналіз музичного матеріалу за професійними критеріями. Виконання даної вимоги сприятиме отриманню досвіду самостійного вирішення професійних музично-виконавських завдань.

2. Оптимізація кількості завдань для самостійного виконання при відповідності рівня їх складності індивідуальним вокальним можливостям і особливостям студентів.

3. Урахування методологічного аспекту самостійної роботи студента, який передбачає розвиток здібностей до аналізу ситуації, постановки цілей і завдань співацької діяльності, прогнозування її результатів, безпосереднього планування співацької діяльності (гігієна голосу), її оцінки і коригування. Дотримання цієї вимоги сприяє формуванню у студентів контрольних і оціночних умінь в вокально-виконавській діяльності, готовності до самовизначення.

4. Увага до міжпредметного аспекту самостійної роботи, який полягає в необхідності більш детального аналізу історичних та культурологічних питань, що дає студентам можливість усвідомлювати спільність досвіду та відносин в різних областях теорії і виконавської практики, а також прогнозувати і отримувати різноманітні результати в залежності від конкретних умов під час навчання або в професійній діяльності. Реалізація цієї вимоги сприяє формуванню у студентів як аналітико-ситуативних способів мислення та здібностей до узагальнення, так і спеціальних вокальних умінь.

Способи організації самостійної роботи студентів з солього співу. Організація самостійної роботи студентів спрямована на за-

кріплення, узагальнення і повторення пройденого навчального матеріалу; застосування отриманих знань в області музичної педагогіки в стандартних ситуаціях і при вирішенні завдань високого рівня складності і невизначеності; вдосконалення предметних вокальних умінь і навичок; формування міжпредметних творчо-виконавських і дослідницьких умінь; активізацію навчальної, науково-дослідницької діяльності студентів з вивчення музично-педагогічних і творчо-виконавських проблем; максимальну індивідуалізацію навчання з урахуванням психофізичних особливостей студентів; формування готовності студентів до самоосвіти.

Найважливіша особливість самостійної роботи полягає не тільки в тому, що студент працює без безпосередньої допомоги викладача, але і в тому, що реалізація цілей і змісту самостійної навчально-дослідницької діяльності сприяє здійсненню як навчальних функцій, так і функцій особистісного розвитку (саморозвитку), керування і контролю (самоконтролю). Відповідно до такого трактування сутності самостійної роботи студентів в педагогіці звичайно виділяють три її рівня: репродуктивний (тренувальний), реконструктивний і творчий (напр., Фіцула, М., 2006, с. 150).

Перший (репродуктивний) рівень передбачає виконання вокальних завдань та вправ за зразком, за допомогою відомого вже способу. Когнітивна діяльність студента проявляється на даному рівні у впізнаванні, осмисленні, запам'ятовуванні, відтворенні навчального вокального матеріалу за наданим зразком. Її мета – закріплення знань, формування вокальних умінь і навичок. Наприклад: задача – заспівати вокаліз, розподіляючи дихання за вказівкою викладача. Завдання студента – розрахувати фонетичний видих і взяти дихання в місцях, зазначених у нотах педагогом. Це – співацька дія за зразком.

На *другому рівні* пропонуються реконструктивні завдання для самостійних робіт з вокалу. При виконанні таких завдань на основі аналізу вивченого матеріалу відбувається перебудова ходу рішення, розробка нового плану вирішення проблеми. На цьому рівні самостійної діяльності студент застосовує відомий спосіб (способи) з деякими модифікаціями в новій ситуації. При цьому виконуються реконструктивно-варіативні і евристичні (частково-пошукові) завдання



самостійної роботи з сольного співу. Наприклад: завдання – вибрати у творі серед запропонованих варіантів найбільш доцільні місця для взяття дихання, які студент визначатиме на основі вже наявного в нього досвіду розподілу фонетичного видиху. Або в інших творах аналогічної складності самостійно визначити фразування дихання, без попередньо наданих варіантів.

На *третьому рівні* самостійній роботі з вокалу виконуються творчі завдання, які вимагають аналізу виконавських цілей, постановки задач і розробки шляхів їх реалізації. При цьому студент самостійно робить вибір способів, засобів, технологій вирішення цих задач або розробляє новий метод їх виконання, обґрунтовує його шляхи. На даному рівні навчально-пізнавальна діяльність студента набуває яскраво вираженого дослідного характеру. Прикладом завдання цього рівню є самостійний добір вокальних творів, близьких в стильовому або ідейно-змістовному плані до тих, що виконувалися раніше.

План самостійної роботи над вокальним твором. В самостійній роботі над вокальним твором, як доводить досвід, присутні два основних етапи – підготовчий та етап власне виконання твору. Перший етап найбільш тривалий, другий – короткий, але вимагає максимальної концентрації знань та умінь.

У процесі підготовчої роботи проводиться аналіз твору, його осмислення. Розучується і вивчається напам'ять музично-поетичний текст, долаються вокально-технічні труднощі, виробляється виконавська концепція, студент поступово «вспівається» у твір. Основним завданням другого етапу – сценічного виконання – є створення і донесення до слухача художнього образу. Отже, послідовність роботи над вокальним твором можна подати так: а) цілісне ознайомлення з твором; б) осмислення його змісту; в) аналіз твору за вокально-технічними та вокально-виконавськими завданнями; г) розучування і вивчення напам'ять тексту, «вспівування» (поєднаний тривалий процес); д) виконання твору перед слухачами.

Для правильного розуміння музичного твору в цілому є необхідним *художньо-виконавський аналіз*. Умовно цей процес також можна розбити на кілька етапів. Перш за все, необхідно звернутися до літературного матеріалу вокального твору. Осмислюючи його зміст,

характеристики дійових осіб, їх взаємовідношення, слід ознайомитися також із літературою, близькою до твору. Це можуть бути художньо-літературні джерела, які стосуються стилю твору та допомагають більш глибоко зрозуміти його змістовне наповнення.

Згодом розпочинається процес оволодіння музичним матеріалом. Звичайно студенту допомагає піаніст-концертмейстер, якщо сам він достатньою мірою не володіє інструментом. Якщо виконується фрагмент твору (наприклад, оперна арія), корисно спочатку ознайомитися з усім твором, щоб мати про нього цілісне враження. Дуже важливо зуміти правильно відчувати й глибоко зрозуміти своєрідність характеру твору, що вивчається, та проаналізувати його музичну драматургію. При цьому визначається загальний характер виконання, динаміка музично-образного розвитку, змістова кульмінація твору. Усе це допомагає студенту знайти «своє бачення подій», художнього образу твору.

Тільки після засвоєння цілісного образу твору необхідно приступати до детального вивчення нотного матеріалу, поступово опановуючи його. У процесі засвоєння нотного тексту студент одночасно технічно відпрацьовує вокальну партію. Це – копіткий трудомісткий процес. На індивідуальних заняттях у класі сольного співу студент долає вокальні труднощі партії під керівництвом педагога, таким шляхом набуваючи досвіду й засвоюючи вокальну техніку. Іноді педагог пропонує тимчасово відкласти роботу над певним твором, аргументуючи свою точку зору тим, що він поки не під силу студентові (оскільки той ще не має достатньої вокальної техніки), і надалі пропонує повернутися до нього знову, коли буде придбано достатній досвід і зміцниться вокальна техніка. Інакше студента може спіткати невдача, а за цим може бути втрачена і його віра у власні творчі сили.

Аналіз музичного твору повинен бути орієнтований на його інтерпретацію. Зберігаючи основні принципи цілісного музикознавчого дослідження, художньо-виконавський аналіз повинен дати матеріал для висновків дещо іншого плану: про можливі виконавські трактування твору, правомірність використання тих чи інших художньо-виконавських прийомів, відповідність їх певному стилю. Якщо в музикознавчому аналізі основна увага приділяється тому, за допомогою яких музично-виразних і формоутворювальних засобів створений той



або інший художній образ, яким саме є зміст твору, то виконавський аналіз повинен відповісти на питання: як донести його до слухача, як слід виконувати твір? Якщо для теоретика аналіз форми і змісту твору є, як правило, кінцевою метою дослідження, то для виконавця він є тільки з'ясуванням необхідних попередніх даних, що вимагають практичного творчого осмислення. Тому художньо-виконавський аналіз не завжди може охоплювати всі сторони твору, але він обов'язково повинен бути цілеспрямованим, бо виконавцем керує свідомий намір довести вірність певних припущень, що виникли у нього в процесі вивчення твору.

Перед початком процесу співування слід виявити найбільш складні в вокально-технічному відношенні фрагменти, визначити фразування дихання. Специфічною особливістю вокального освоєння музичного твору є транспонування (при необхідності) в зручну для голосу конкретного виконавця тональність. Обов'язковою є така форма роботи, як співати вокальну партію і одночасно грати акомпанемент. Вона дозволяє поєднувати контроль над чистотою інтонування, якістю голосоутворення та відчуття гармонії. Над важкими місцями слід працювати окремо, а потім з'єднувати їх з попередньою і подальшою фразами. Коли текст відклався в пам'яті, можна ескізно виконати твір і виявити, таким чином, слабкі місця, над якими слід попрацювати.

«Вспівування» у твір здійснюється його багаторазовим виконанням від початку до кінця, бажано, без зупинок. Фактично, співування є автоматизацією вокально-виконавських дій, яка дозволяє сконцентрувати увагу на переживанні художнього образу. Тільки впевнено вивчений твір, що пройшов через процес співування, дає можливість відчувати виконавську свободу і отримати задоволення від власного вокального виконання.

Отже, аналітичний розбір нотного тексту:

- наближає студента до адекватного композиторського задуму інтерпретації;
- дає ясне уявлення про особливості змісту і форми твору;
- дає розуміння взаємодії художніх засобів;
- сприяє кращому запам'ятовуванню музичного матеріалу;

- сприяє осмисленню виразних можливостей елементів музичної мови;
- розширює інтелектуальний світогляд студента;
- допомагає виконавцю усвідомити своє відношення до музичного твору, обґрунтувати його, «вжитися» у задум авторів, зробити їх думки і почуття своїми, щоб потім у процесі виконання твору передати ці почуття слухачеві.

Умови ефективності самостійної роботи студентів. Виходячи з аналізу навчальних програм та методичних рекомендацій з сольного співу, узагальнімо основні умови, що забезпечують успішне виконання студентами самостійної роботи.

1) Розробка викладачем системи варіативних завдань репродуктивного, реконструктивного і творчого типів, призначених для індивідуальної роботи, розрахованих як на короткочасний, так і на тривалий періоди виконання;

2) вмотивованість навчальних завдань (для чого створюється, чому сприяє), наприклад: призначене для осмислення художнього змісту вокального твору, сприяє розвитку діапазону голосу, плавного ведення звуку тощо;

3) чітка постановка пізнавальних, вокально-виконавських і вокально-методичних завдань при наданні студенту вибору способів їх рішення; надання або самостійна розробка студентом алгоритму або програми виконання вокальної роботи;

4) визначення викладачем форм звітності, обсягу роботи, термінів її подання та критеріїв результативності;

5) визначення видів вокально-педагогічної підтримки і консультаційної допомоги, що забезпечують рефлексивний, творчий діалог між викладачем-вокалістом і студентом, а також між студентами;

6) надання студентам доступу до інформаційно-технічних ресурсів, що дозволяє більш якісно виконувати завдання для самостійної роботи з сольного співу.

Таким чином, запропоновані напрямки організації самостійної роботи з сольного співу дають можливість студентам навчитися налаштовувати власний голосовий апарат для співу; відпрацьовувати



вокально-технічні навички; вивчати, інтерпретувати та виконувати самостійно підібрані твори.

Висновки. Використання системи завдань для самостійної роботи з сольного співу, безумовно, не може замінити безпосередню роботу педагога зі студентом в класі, оскільки навчання співу – навчання вокального мистецтва, яке, як кожен вид мистецтва, передається безпосередньо від майстра учневі. Ніщо не може замінити вокальний слух педагога-музиканта. Але оскільки процес навчання – це обопільний процес, студент не може бути пасивним його учасником, що приймає вокальну інформацію. Цінне не тільки те, що здобуто студентом, але й те, яким чином придбані необхідні знання, вміння та навички.

Самостійна робота є необхідною складовою професійного навчання співака та специфічною формою його навчальної діяльності, яка характеризується певними психолого-педагогічними особливостями, а саме:

- вона органічно доповнює і продовжує вокально-виконавську діяльність під час індивідуальних занять в класі, сприяючи розкриттю творчого потенціалу студента та його становленню як мислячої мистецької індивідуальності;
- самостійна робота має сприйматися студентом як обрана і внутрішньо мотивована діяльність, оскільки розвиток мотиваційної сфери стимулює й зростання його професійного інтересу до вокального виконавства та виховує в нього здібності розробляти стратегії формування системи вокальних умінь і навичок, тобто – стратегії свого подальшого професійного успіху.

ЛІТЕРАТУРА

- Алексюк, А. М. (1998). *Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія.* (Підручник). Київ: Либідь, 560.
- Архангельский, С. И. (1980). *Учебный процесс в высшей школе, его закономерные основы и методы.* Москва: Высшая школа, 368.
- Бабанский, Ю. К. (1987). *Интенсификация процесса обучения.* Москва: Знание, 80.
- Бриліна, В. Л., Ставінська, Л. М. (2013). *Вокальна професійна підготовка вчителя музики.* (Метод. посібник). Вінниця: Нова Книга, 120.

- Буряк, В. К. (1984). *Самостоятельная работа учащихся: книга для учителя*. Москва: Просвещение, 64.
- Василенко, Ю. С. (2002). *Голос. Фоноатрические аспекты*. Москва: Энергоиздат, 481.
- Вербицкий, А. А. (1991). *Активное обучение в высшей школе: контекстный подход*. Москва: Высшая школа, 207.
- Голубева, Э. А. (1993). *Способности и индивидуальность*. Москва: Прометей, 306.
- Гончаренко, С. У. (2012). *Педагогічні закони, закономірності, принципи. Сучасне тлумачення*. Рівне: Волинські обереги, 192.
- Дедковская, Е. Г. & Калинина, В. И. (Сост.). (1997). *Методические рекомендации по классу вокала*. Мозырь, МзГПИ.
- Демчишин, М. С. (1996). *Методика музичного аналізу вокально-хорових творів*. Київ: ІЗМН, 132.
- Дмитриев, Л. Б. (1968). *Основы вокальной методики*. (Учеб. пособие). Москва: Музыка, 676.
- Долженко, О. В., Шатуновский, В. Л. (1990). *Современные методы и технология обучения в техническом вузе*. (Метод. пособие). Москва: Высшая школа, 191.
- Казakov, В. А. (1997). *Теорія та методика самостійної праці студентів*. Ірпінь: ІГУ, 78.
- Калугин, Ю. Е. (2000). *Самообразование, формирование готовности к профессиональному самообразованию*. Челябинск: Изд. ЮУрГУ, 120.
- Костенко, Л. В. (2017). Технологічні аспекти організації самостійної навчально-пізнавальної діяльності студентів у процесі вивчення диригентсько-хорових дисциплін. У кн. *Мистецька освіта: історія, теорія, технології*, сс. 215–229. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди.
- Масол, Л. М. (2006). *Загальна мистецька освіта: теорія і практика*. Київ: Промінь, 432.
- Морозов, В. П. (2002). *Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники*. Москва: ИП РАН МГК им. П. И. Чайковского; Центр «Искусство и наука», 496.
- Нижникова, А. Б. (2006). *Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика*. (Учеб.-метод. пособие). Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. Минск: [б. и.], 58.



- Олексюк, О. М. (2006). *Музична педагогіка*. (Навч. посібник). Київ: КНУКіМ, 188.
- Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін*. Київ: Освіта України, 274.
- Рудницька, О. П. (2005). *Педагогіка: загальна та мистецька*. (Навч. посібник). Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 360.
- Ручьевская, Е. А., Иванова, Л. П., ... Широкова, В. П. (1988). *Анализ вокальных произведений*. (Учеб. пособие). Ленинград: Музыка, 352.
- Фіцула, М. М. (2006). *Педагогіка вищої школи*. (Навч. посібник). Київ: Академвидав, 352.

REFERENCES

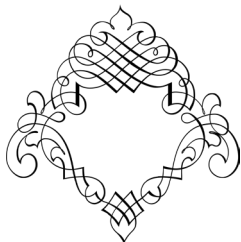
- Aleksiuk, A. M. (1998). *Pedahohika vyshchoi osvity Ukrainy. Istoriiia. Teoriiia [Pedagogy of Higher Education of Ukraine. History. Theory]*. (Textbook). Kyiv: Lybid, 560 [in Ukrainian].
- Arkhangelskiy, S. I. (1980). *Uchebnyy protsess v vysshey shkole, ego zakonomernye osnovy i metody [The educational process in higher education, its regular principles and methods]*. Moscow: Vysshaya shkola, 368 [in Russian].
- Babanskiy, Yu. K. (1987). *Intensifikatsiya protsessa obucheniya [Intensification of the learning process]*. Moscow: Znanie, 80 [in Russian].
- Brylina, V. L., Stavinska, L. M. (2013). *Vokalna profesiina pidhotovka vchytelia muzyky [Vocal training of music teacher]*. (Methodic allowance). Vinnytsia: Nova Knyha, 120 [in Ukrainian].
- Buryak, V. K. (1984). *Samostoyatel'naya rabota uchashchikhsya: kniga dlya uchytelya [Students' independent work: a book for the teacher]*. Moscow: Prosveshchenie, 64 [in Russian].
- Dedkovskaya, Ye. G. & Kalinina, V. I. (Comp.). (1997). *Metodicheskie rekomendatsii po klassu vokala [Methodic recommendations for the vocal class]*. Mozyr: MzGPI [Mozyr State Pedagogical Institute] [in Russian].
- Demchyshyn, M. S. (1996). *Metodyka muzychnoho analizu vokalno-khorovykh tvoriv [Methods of musical analysis of vocal and choral works]*. Kyiv: IZMN, 132 [in Ukrainian].
- Dmitriev, L. B. (1968). *Osnovy vokalnoy metodiki [Fundamentals of vocal methods]*. (Textbook). Moscow: Muzyka, 676 [in Russian].

- Dolzhenko, O. V. & Shatunovskiy, V. L. (1990). *Sovremennye metody i tekhnologiya obucheniya v tekhnicheskoy vuzakh* [Modern methods and technology of training in a technical university]. (Methodic allowance). Moscow: Vysshaya shkola, 191 [in Russian].
- Fitsula, M. M. (2006). *Pedahohika vyshchoi shkoly* [Pedagogy of Higher Education]. (Textbook). Kyiv: Akademvydav, 352 [in Ukrainian].
- Golubeva, E. A. (1993). *Sposobnosti i individualnost* [Abilities and personality]. Moscow: Prometey, 306 [in Russian].
- Honcharenko, S. U. (2012). *Pedahohichni zakony, zakhonomirnosti, pryntsypy. Suchasne tlumachennia* [Pedagogical laws, rules, principles. Modern interpretation]. Rivne: Volynski oberehy, 192 [in Ukrainian].
- Kalugin, Yu. Ye. (2000). *Samoobrazovanie, formirovanie gotovnosti k professionalnomu samoobrazovaniyu* [Self-education, the formation of readiness for professional self-education]. Chelyabinsk: YuUrGU Publishing, 120 [in Russian].
- Kazakov, V. A. (1997). *Teoriia ta metodyka samostiinoi pratsi studentiv* [Theory and methodology of students' independent work]. Irpin: IHU, 78 [in Ukrainian].
- Kostenko, L. V. (2017). Tekhnolohichni aspekty orhanizatsii samostiinoi navchalno-piznavalnoi diialnosti studentiv u protsesi vyvchennia dyryhentsko-khorovykh dystsyplin [Technological aspects of self-organization of primary and secondary students in the process of conducting divergent choral disciplines]. In *Mystetska osvita: istoriia, teoriia, tekhnolohii – Art Education: history, theory, technology*, pp. 215–229. Kharkiv: KhNPU imeni H. S. Skovorody [in Ukrainian].
- Masol, L. M. (2006). *Zahalna mystetska osvita: teoriia i praktyka* [General Art Education: theory and practice]. Kyiv: Promin, 432 [in Ukrainian].
- Morozov, V. P. (2002). *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The art of resonant singing. Fundamentals of resonant theory and technology]. Moscow: IP RAN MGK im. P. I. Chaykovskogo; Tsentr «Iskusstvo i nauka», 496 [in Russian].
- Nizhnikova, A. B. (2006). *Formirovanie pevcheskoy kultury uchitelya muzyki: teoriya i praktika* [Formation of the singing culture of a music teacher: theory and practice]. (Learning-methodical allowance). Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank. Minsk, 58 [in Russian].



- Oleksiuk, O. M. (2006). *Muzychna pedahohika [Music pedagogy]*. Kyiv: KNUKiM, 188 [in Ukrainian].
- Padalka, H. M. (2008). *Pedahohika mystetstva: teoriia i metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin [Art pedagogy: theory and methods of teaching arts]*. Kyiv: Osvita Ukrainy, 274 [in Ukrainian].
- Ruchevskaya, Ye. A., Ivanova, L. P., ... Shirokova, V. P. (1988). *Analiz vokalnykh proizvedeniy [Analysis of vocal works]*. (Textbook). Leningrad: Muzyka, [in Russian].
- Rudnytska, O. P. (2002). *Pedahohika: zahalna ta mystetska [Pedagogy: General and Artistic]*. (Tutorial). Kyiv: Interprof, 270 [in Ukrainian].
- Vasilenko, Yu. S. (2002). *Golos. Foniatricheskie aspekty [Voice. Phoniatic aspects]*. Moscow: Energoizdat, 481 [in Russian].
- Verbitskiy, A. A. (1991). *Aktivnoe obuchenie v vysshey shkole: kontekstnyy podkhod [Active learning in higher education: a contextual approach]*. Moscow: Vysshaya shkola, 207 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.04.2019 р.



Розділ 2.

Проблеми художнього перекладу та інтерпретації

УДК 781.6 : 78.071.1(430)
DOI 10.34064/khnum1-5305

Давітадзе А. Г.

ORCID 0000-0002-2471-8186

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»)

АНОТАЦІЯ ■ Принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки обробок «Пісні різних народів»). ■ У статті розглянуто обробки народних пісень в творчості Л. ван Бетховена в аспекті теорії і методології вивчення проблеми «композитор і фольклор», взаємодії авторського, національного та інтернаціонального стилів, народної та професійної творчості. Застосований віденським класиком метод переінтонування фольклорних джерел розповсюджується на всі рівні музичного змісту його авторських обробок: стиль, жанр, форму, гармонію і фактуру, особливості виконання, темброву «палітру» тощо. Розміщення пісень за принципами контрасту та, водночас, єдності, надає збірці циклічних якостей, сприяючи появі моноциклів та бінарних циклів. Бетховенські рішення тональної драматургії у збірці підкреслюють природну простоту народної пісні, її демократизм, сприяють зручності вико-



нання, легкості слухачького сприйняття. Бетховенські гармонізації народних зразків ґрунтуються, перш за все, на інтернаціональних ладогармонічних засадах європейської класичної музики. Введення до нотного тексту пісень авторських вказівок стосовно темпу, динамічних відтінків, характеру виконання та артикуляції свідчать про трансформацію народних виконавських традицій з позицій професійного виконавства. Створений німецьким майстром супровід з використанням фортепіанного тріо також сприяє трансформації фольклорного матеріалу у жанрово-стильовому, мелодико-інтонаційному, ладогармонічному, фактурному планах. ■ **Ключові слова:** композитор і фольклор, камерно-вокальна творчість Л. ван Бетховена, жанр обробки народної пісні, принципи переінтонування, різнонаціональний фольклор.

АННОТАЦІЯ ■ Принципы переинтонирования разнонационального фольклора в творчестве Л. ван Бетховена (на примере сборника обработок «Песни разных народов»). ■ В статье рассмотрены обработки народных песен в творчестве Л. ван Бетховена в аспекте теории и методологии изучения проблемы «композитор и фольклор», взаимодействия авторского, национального и интернационального стилей, народного и профессионального творчества. Применяемый венским классиком метод переинтонирования фольклорных источников распространяется на все уровни музыкального содержания авторских обработок: стиль, жанр, форму, гармонию и фактуру, особенности исполнения, тембровую «палитру» и т. д. Размещение песен по принципу контраста и, одновременно, единства, сообщает сборнику качество цикличности, способствуя появлению моноциклов и бинарных циклов. Бетховенские решения тональной драматургии в сборнике подчёркивают естественную простоту народной песни, её демократизм, способствуя удобству исполнения и лёгкости слушательского восприятия. Бетховенские гармонизации народных образцов основываются, прежде всего, на интернациональных ладогармонических принципах европейской классической музыки. Введение в нотный текст песен авторских указаний темпов, динамических оттенков, характера исполнения и артикуляции свидетельствуют о трансформации народных исполнительских традиций с позиций профессионального исполнительства. Созданное немецким мастером сопровождение с использованием фортепианного трио также способствует трансформации начального фольклорного материала в жанрово-стиле-



вом, мелодико-интонационном, ладогармоническом, фактурном планах.

■ **Ключевые слова:** композитор и фольклор, камерно-вокальное творчество Бетховена, жанр обработки народной песни, принципы переинтонирования, разнонациональный фольклор.

ABSTRACT ■ Davitadze A. H. The principles of re-intonation of multinational folklore in the work of Ludwig van Beethoven (on the example of the collection of arrangements “Songs of Different Nations”).

■ **Background.** The study of Beethoven’s arrangements of folk songs touches upon the corpus of theoretical and methodological issues related to the problem “a composer and folklore”, and, accordingly, with the re-intonation of folklore in composer creativity, with the dialogue of “national and international”, “folk and professional”, “traditional and modern”. These phenomena contemporary musicology considers more often in relation to new and newest directions in the musical art, defining them in terms of “folklore”, “neo-folklorizm”, “new folklore wave”; they represent by various forms of direct or indirect appealing to folklore sources. Studying the classical legacy in the genre of folk song arrangement, theoretical musicology significantly deepens the understanding of this area of the professional composer creativity, revealing the genesis of the phenomena mentioned above.

Such a range of issues is considered by O. Hnatyshyn (2014), G. Golovinsky (1981), O. Derevianchenko (2005), B. Zabuta (2018), I. Zemtsovsky (1978), I. Konovalova (2007), O. Protopopova and others. Beethoven’s creativity in the context of the chosen theoretical concept is highlighted in the works of L. Kirillina, Ya. Soroker (2012) and others.

The purpose of the article is to identify and characterize the principles of re-intonation of multinational folklore in the genre of arrangement a folk song in Beethoven’s creativity (on the example of the collection “Songs of Different Nations”). There are represented the structural-functional, genre, style, intonation types of analysis among the used **methods** of studying.

Results. The main tool of dialogue between the author and the folk music is the method of re-intonation, which in L. van Beethoven’s creativity is implemented in samples of ethnically different folk song (sometimes dance) sources arrangements.

The certain logics is observed in the principle of the collection assembly. So, by ethnicity, the composer alternates songs of different peoples, following the



logic of contrast and unity. Within the loop, you can also find the manifestations of several more cyclization layers by different traits and the nature of the combination – mini-cycles where the national style is the principle of the choice. Songs of the same nation that are naturally related in intonation, in particular, in melodic-harmonic content, in figurative and genre traits, alternate with one another or dispersed in the collection, forming monocycles and arches (Nos. 1–3, 5–6, 8, 14, 15–16, 24, 17–18). The binary method of connection by the above criteria differs from the first type of cyclization, although it also represented by songs of same nation, but by genre and figurative characteristics these songs contrast sharply with one another, forming “unity of opposites” (Nos. 4, 22; 5, 7, 6–7; 9–10, 11–12). Such a “mini-cyclization” does not exceed more than three ethnically homogeneous songs in a row.

The largest part of the collection is the five Tyrolean songs (Nos. 4, 15, 16, 22, 24), and their distribution throughout the collection is like to the principle of “a refrain”. The Songs nos. 15–16 go in succession and united by common features – the type of melody that is similar to the shepherd songs in the yodel genre, by the piano and string accompaniment texture, by the triple meter, the F major tonal basis and by the general content and character of music. The Song no. 24 also adjoins by the listed characteristics to the Songs nos. 15–16.

The mini-cyclization one can also traces in the combination of songs of different ethnicity. Single samples of songs of different ethnicities – Nos. 13 (Swiss), 19 (Ukrainian), 20 (Danish), 21 (Swedish), 23 (Hungarian) correlate dialogically, creating affinity or contrast with their surroundings and with each other at the macro-level of the cycle. The lyrically dramatic Ukrainian song is preceded by a dance Polish song, followed by a knightly Danish song with the chorus, the next is a Swedish lullaby, and the pastoral Hungarian song is framed by two Tyrolean songs. Thus, the tendency to cyclization, based on the principles of contrast and unity, operates in the collection of both micro- and macro-level, which is responsible for the composition of the whole.

Interesting for the researcher is the genre content of the collection. Some of the songs are mono-genre – these are those that have the characteristics of the song genre (name, content, melody, harmony, rhythm, texture): nos. 2, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 16, 19, 20, 21, 22. The poly genres are those that combine the features of song and dance (conventionally – dance song or song dance): nos. 1, 3, 4, 5, 6, 11, 15, 17, 18, 23, 24.

The composer's creative dialogue with the folklore tradition takes place at other levels of the musical text. Beethoven adds instrumental accompaniment to the song tune in the composition of piano, violin and cello (piano trio). The function of "cementing" the form belongs to the piano, which is a constant participant of the ensemble throughout the song, as well as in the additional parts of the form created by the composer – introductory and closing ritornellos. In addition, the piano performs the function of harmonious accompaniment, development of thematic material, is responsible for the dynamics of development on a whole scale.

Indicative for the Beethoven method of folklore processing is the circle of tonalities to which the composer refers. These are the most convenient for the artist sound systems (do not exceed 1–3 key signatures) designed for a wide "consumer" and ease of performance (both vocal and instrumental). The most active dialogue of the composer with the folklore source takes place in the intonational and harmonic spheres. Obviously, Beethoven tried to be adjusting to the unknown and unusual for him musical-theoretical systems. Analyzing samples of the author's harmonization of folk melodies, we can conclude that *the German classic "spoke" with a broad multinational circle of songs in same language*. The key decisions of the German master show a subtle understanding of the folk songs harmony: harmonizing various folk sources, the composer does not burden them with complicated harmonic sequences, in agreement with that, which is supposed in folk melody. In addition, the choice of tonality was very responsible, emphasizing the clarity and simplicity of these songs, their democratic orientation, both in relation to the performer and the listener.

Conclusions. Beethoven's principles of thinking are manifested at all levels of organization of the musical whole. The re-intonation of folklore material occurs both at the level of the form of each individual song (micro level), and at the composition level of the entire collection (macro level), which translates into a tendency toward cyclization, the formation of mini- and macrocycles, and a tendency to build holistic dramaturgy. At the genre level in "Songs of Different Nations", re-intonation occurs due to the combination of "pure" (song) and synthetic genres (synthesis of song and dance genres in one sample). The instrumental trio accompaniment performs certain functions in the structure of the musical text (thematic development, dubbing of the vocal part, timbre saturation, harmonious component, the introduction of classical performing traditions) and is an active



stylistic, genre, and dramatic factor in the composition. The composer, as a whole, subdues folk music material to the classical type of musical thinking.

■ **Key words:** *composer, folklore, L. van Beethoven chamber-vocal creativity, folk song arrangement, genre, re-intonation, multinational, cyclization.*

Постановка проблеми. Дослідження бетховенських обробок народних пісень порушує корпус теоретичних і методологічних питань, пов'язаних із проблемою «композитор і фольклор», та, відповідно, із переінтонуванням фольклору у композиторській творчості, діалогом «національного та інтернаціонального», «народного та професійного», «традиційного та новітнього». Ці явища, що сучасним музикознавством частіше розглядаються по відношенню до нових та новітніх напрямків у музичному мистецтві, дефінуються більшістю науковців в термінах «фольклоризму», «неофольклоризму», «нової фольклорної хвилі» і представляють собою різні форми безпосереднього або непрямого звернення до фольклорних джерел. Вивчаючи класичний спадок в жанрі обробки народної пісні, теоретичне музикознавство значно поглиблює уявлення про цю сферу професійної композиторської творчості, відкриваючи генезу згаданих вище явищ. Тому численні обробки народних пісень віденського класика чекають на свого дослідника, актуалізуючи усі вищезазначені аспекти проблеми «композитор і фольклор», а саме – взаємодію народного та авторського, традиційного та класичного принципів музичного мислення, національних стилів і жанрів, а також їх творчих проєкцій та художнього втілення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дане коло питань розглядають такі автори, як О. Гнатишин (2014), Г. Головінський (Головинский, 1981), О. Дерев'янченко (2005), Б. Забута (2018), І. Земцовський (Земцовский, 1978), І. Коновалова (2007), О. Протопопова (н. д). Творчість Л. ван Бетховена в контексті обраної теоретичної концепції висвітлюються в роботах Л. Кириліної (Кириллина, Л., н. д.), Я. Сорокера (2012) та інших.

Мета статті – виявити та охарактеризувати принципи переінтонування різнонаціонального фольклору в жанрі обробки народної пісні в творчості Л. ван Бетховена (на прикладі збірки «Пісні різних на-

родів»). Завданнями статті є: 1) стислий огляд змісту збірки, 2) окреслення принципів переінтонування фольклорних джерел на рівнях музичного змісту та форми, 3) узагальнення отриманих результатів.

Виклад основного матеріалу. Система «композитор і фольклор» містить кілька умовних підсистем, серед яких: національний стиль, діалектика внутрішньо-національного та інтернаціонального, прояви самобутнього авторського стилю композитора та багато інших (Гнатишин, О., 2014). Головним засобом діалогу між авторським та фольклорним мистецтвами стає метод *переінтонування*, що в творчості Л. ван Бетховена реалізований у збірках обробок етнічно різних фольклорних пісенних (іноді танцювальних) джерел. Принципи авторського мислення композитора втілюються на всіх рівнях художнього цілого, яке фактично представляє собою його збірка «Пісні різних народів»: від окремих елементів структури кожної пісні до цілісної форми і драматургічної концепції всієї збірки. Отже, конкретизуємо ці моменти.

Певна логіка спостерігається у komponуванні збірки. Так, за етнічною ознакою композитор чергує пісні різних народів, слідуючи логіці контрасту та єдності. В середині циклу також можна віднайти вияви ще декількох шарів циклізації за різними ознаками та характером поєднання – *мініцикли*, де принципом зв'язку виступає національний стиль. Пісні однієї нації, які *природно споріднені за інтонаційним*, зокрема, мелодико-гармонічним змістом, образно-жанровими ознаками, чергуються одна з іншою або розосереджені у збірці, утворюють *моноцикли* та інтонаційно-змістовні арки (№№ 1–3, 5–6, 8 та 14, 15–16 та 24, 17–18). *Бінарний* спосіб зв'язку за наведеними вище критеріями відрізняється від першого типу циклізації, хоча теж представлений піснями однієї нації, але за жанровими та образними характеристиками ці пісні *яскраво контрастують одна з іншою*, утворюючи «єдність протилежностей» (№№ 4 та 22; 5 та 7, 6–7; 9–10, 11–12). Така «мініциклізація» на рівні усієї збірки не перевищує більше, аніж три етнічно однорідні пісні, що йдуть поспіль (що не виключає бінарної логіки поєднання пісень між собою).

У найбільшій кількості в збірці представлено *тірольську* пісню – це п'ять обробок під №№ 4, 15, 16, 22, 24, їх розподілено по всьому



збірнику, наче своєрідний «рефрен». Пісні №№ 15, 16, що йдуть одна за одною, об'єднані спільними ознаками – це тип мелодики, близький до пісень пастухів у жанрі йодль, фактура фортепіанного і струнного супроводу, тридольний метр, тональна основа F-dur і загальний зміст та характер музики. Пісня № 24 також примикає за переліченими характеристиками до обробок №№ 15, 16. Пісні № 4 і № 22 дещо випадають зі смислового контексту попередніх «тірольців»: перша – мелодійна, з неспішним темпом, трьохдольним метром. Особливість цієї пісні полягає у великій кількості тріольних розспівів у вокальній та інструментальній партіях, що відсилає до жанру йоделю з його особливою манерою співу, яку використовують пастухи в горах для перегукувань. Друга пісня – більш жвава за метроритмікою, дводольна, мелодична лінія пісні стрибкоподібна, але стрибки збалансовано плавним мелодичним рухом. Мелодичні особливості цієї пісні є найменш близькими до особливостей мелодики інших тірольських пісень.

Дві *венеціанські* пісні (№№ 8 і 14) можна поєднати, скоріш, за принципом доповнення, аніж контрасту. Обидві – у тридольному розмірі (6/8 і 3/8 відповідно) та рухливому темпі, втілюють ліричний любовний зміст. Жанрова генеза цих пісень дещо різна: № 8 – це гондолетта, № 14 – канцонетта, але забарвлення любовної лірики майже те саме – стримана пристрасть. На рівні музичної стилістики це проявляється, наприклад, в поєднанні діатонічної мелодичної лінії з раптовими хроматизмами, які вносять у пісні відтінок примхливості. Пісня № 8 теж репрезентує романський етнос (нагадаємо, що їй передують три іспанські пісні), і, відповідно, має подібний тип мелодики. У свою чергу, номеру 14 передує швейцарська пісня (дуєт) пасторального колориту.

Мініциклізацію може бути простежено і у поєднанні пісень різної етнічної приналежності. Поодинокі зразки пісень різних етносів – №№ 13 (швейцарська), 19 (українська), 20 (датська), 21 (шведська), 23 (угорська) співвідносяться діалогічно, утворюючи спорідненість або закономірний контраст, іноді навіть діаметральний, зі своїм оточенням та одна з одною на *маккорівні* циклу. Так, лірико-драматичній українській пісні передує танцювальна польська, а слідом за нею йде

лицарська датська пісня з хором, за останньою – шведська колискова, а пасторальну угорську пісню обрамляють дві тірольські (усі три жанрово споріднені). Таким чином, тенденція до циклізації, базована на принципах контрасту та єднання, діє у збірці як на мікро-, так і на макрорівні, що відповідає за композицію цілого.

Прикладом *бінарного* циклу можуть бути дві *німецькі* пісні, які за розташуванням являють собою «архітектонічну вісь» збірки, її центр, середину, «серце» (№№ 11–12). Їх характер – в обох піснях змістом тексту є пасторальна лірика, наявні риси серенади – контрастує з двома попередніми португальськими піснями (№№ 9–10), які містять в собі ознаки аріозо із стрімкою вокальною партією у рухливому темпі (№ 9) та чуттєвим характером виконання (*Andante con sentimento*), що нагадує оперний «дуєт кохання» (№ 10). Розглянемо, як втілюються в обробках німецьких пісень виявлені нами циклічні властивості. Серед прийомів циклізації знаходимо метричну й ритмічну спорідненість: обидві пісні мають тридольний розмір та починаються з татакту: так, в першій пісні «Прокинься, голубка» розмір – $3/8$, у наступній – «Для мене» – $3/4$. Поряд із явними ознаками об'єднання знаходимо й «приховані». У першій з пісень Бетховен використовує шістнадцяті та тридцять другі тривалості, але «уповільнює» загальний рух темповим показником – *Andantino*, у другій використовуються тільки восьмі тривалості, проте темп – *Allegretto*. Таким чином, темпоритм однієї пісні наближається до темпоритму другої. Також пісні поєднує вибір тональностей – *E-dur* і *Es-dur* – за висотою строю та ладовим нахилом. До того ж, обидва початкових заспіви в піснях закінчуються досить близькими інтонаціями, що теж сприяє об'єднанню цих пісень у мініцикл. Якщо на рівні темпоритму і тонального колориту пісні поєднуються за принципом доповнення, то на рівні фактури і гармонії знаходимо прийоми, які створюють певний контраст між ними. У пісні № 11 фактура гомофонно-гармонічна, гармонія досить проста і будується на тоніко-домінантових зворотах, а в пісні № 12 ритмічний рух здійснюється, переважно, чвертями (в партії фортепіано) та на кожному чверть змінюється гармонічна функція.

Цікавим для дослідника є жанровий зміст збірки. Частина пісень є *моножанровими* – це більшість номерів, що мають озна-



ки жанру пісні (назва, зміст, мелодія, гармонія, ритм, фактура). *Поліжанровими* є ті номери, у яких поєднуються жанрові ознаки пісні і танцю (умовно – танцювальна пісня або пісенний танець). Охарактеризуємо спочатку моножанрові номери збірки. До таких відносяться російська протяжна лірична (2), іспанська пісня (7), німецька (12), венеціанська (8), яка містить незвичні для бетховенської творчості жанрові ознаки баркароли або гондолетти; португальська пісня (9), що має жанрове визначення «canção» (з іспанської – пісня), її мелодика насичена мелізмами (трелі, форшлаги) та хроматизована). Наступна португальська пісня (10) нагадує музичний жанр фаду – обидві пісні поєднує більш яскраво виражена експресія. Це також швейцарська пісня-дует (13) – пасторальна, з простою діатонічною мелодією квадратної будови – та друга у збірнику венеціанська пісня (14) – «canzonetta»; тірольська пісня (16), яка базується на стрибкоподібній, але пісенній, мелодії. Українська пісня (19) має ремарку «Air cosaque» – «Козацька арія»; датська (20) за характером – пасторальна; шведська (21) позначена як колискова; тірольська пісня – жвава, гумористичного характеру (22).

До *поліжанрових* пісень збірки належать дві російські хороводні пісні жартівливого настрою (1, 3), тірольська (4) – світла й лірична, що поєднує ознаки пісні і вальсу (тридольний метр, фактурна формула «бас – два акорди» в лівій руці партії фортепіано). В іспанських піснях, що також належать до цієї групи (5–6), риси аріозо поєднані з рисами болеро, на цей жанр вказує і позначення в тексті. Німецька пісня (11) – за жанровими ознаками – лендлер (жвавий, але не швидкий темп *Andantino*, трьохдольний розмір, ліва рука партії фортепіано утворює ритмічну формулу з акцентами на третю і першу долі). В фортепіанному акомпанементі до тірольської пісні (15) знаходимо фактуру «бас – два акорди», яка поєднується із стрибкоподібною та дуже «гнучкою» мелодією з жанровими параметрами тірольського йоделю. В обох польських піснях (17–18) простежується танцювальна генеза: у першому випадку – жанрові ознаки краков'яку, у другому – обереку (різновид мазурки). Прикладами синтетичного поєднання пісенності з танцем є також угорська (23) та тірольська (24) пісні, остання синтезує ознаки вальсу та йоделю.

Таким чином, у циклі відбувається збагачення бетховенського тематизму за рахунок проникнення до нього інтонаційних складників різноманітних національних пісенних і танцювальних жанрів.

Пісенність, а також пісенність у поєднанні з танцювальністю визначають різне авторське ставлення до змісту мелодії і гармонії, вокальної партії та партії супроводу, їх художнього «балансу», ролі гармонічних послідовностей та ритму, з одного боку, та мелодичного тематизму та його поліфонічного збагачення (з пісенної мелодії беруть свій початок інструментальні голоси тріо-супроводу) – з іншого. Усі ці якості унаочнює фактура. Вона має індивідуальний характер у кожній з пісень. Композитор у названій збірці демонструє різні техніки обробки різнонаціонального фольклору, посилюючи за рахунок фактури ті чи інші його змістовно-семантичні та жанрові характеристики.

Творчий діалог композитора з фольклорною традицією відбувається й на інших рівнях бетховенського музичного тексту. Так, до пісенної мелодії Бетховен додає інструментальний супровід у складі фортепіано, скрипки і віолончелі (фортепіанне тріо). Функція «цементування» форми належить фортепіано, яке є постійним учасником ансамблю протягом усієї пісні, а також створених композитором додаткових частин форми – вступних та заключних ритурнелів. Крім того, фортепіанна партія виконує функцію гармонічного супроводу, розробки тематичного матеріалу, відповідає за динаміку розвитку в масштабах всього цілого. Партії струнних інструментів демонструють віртуозність ансамблевого письма Л. ван Бетховена.

Показовим для бетховенського методу обробки фольклору стає коло тональностей, до якого звертається класик. Це найбільш зручні для виконання звуковисотні строї, які не перевищують 1–3 знаків при ключі. Наведемо схему, в якій позначимо пісню та її тональність, а також номери, які увійшли до другого видання збірки (позначені символом «+»).



№ пісні	Назва	Тональність	Друге видання
1	Російська	<i>C-dur</i>	
2	Російська	<i>g-moll</i>	
3	Російська	<i>C-dur</i>	
4	Тірольська	<i>Es-dur</i>	
5	Іспанська	<i>B-dur</i>	
6	Іспанська	<i>C-dur</i>	
7	Іспанська	<i>C-dur</i>	
8	Венеціанська	<i>G-dur</i>	
9	Португальська	<i>G-dur</i>	
10	Португальська	<i>A-dur</i>	
11	Німецька	<i>E-dur</i>	
12	Німецька	<i>Es-dur</i>	
13	Швейцарська	<i>F-dur</i>	
14	Венеціанська	<i>A-dur</i>	
15	Тірольська	<i>F-dur</i>	
16	Тірольська	<i>F-dur</i>	
17	Польська	<i>G-dur</i>	
18	Польська	<i>G-dur</i>	
19	Українська	<i>a-moll</i>	+
20	Датська	<i>F-dur</i>	+
21	Шведська	<i>a-moll</i>	+
22	Тірольська	<i>G-dur</i>	+
23	Угорська	<i>G-dur</i>	+
24	Тірольська	<i>F-dur</i>	+

Коментуючи цю схему, зазначимо, що у першу серію збірки (1816 р.) потрапила тільки одна мінорна тональність – *g-moll*, а найчастішими є *C-dur*, *G-dur*, *F-dur*. Друга серія (№№ 19–24, 1817–1818 рр.) поповнилася ще однією мінорною тональністю – *a-moll*. Окрім цього, додано ще по дві пісні у тональностях *G-dur* та *F-dur*.

Але питання щодо тональностей пісень приховує в собі декілька моментів: по-перше, немає конкретних відомостей стосовно усіх джерел, з яких композитор міг взяти мелодії народних пісень; по-друге, відсутність таких першоджерел перешкоджає можливості стверджувати, що оригінальна тональність народної пісні співпадає з тональністю

обробки композитора; по-третє, відомо, що у Бетховена була своя певна «ієрархія» тональностей та закріплена за ними семантика (останнє твердження більш детально висвітлюється в статті Л. Кириліної (н. д.) та в коментарях цього ж автора до листа Бетховена № 424 (коментар 6) (Бетховен, 2013, с. 146). Окрім цього, семантику тої чи іншої тональності слід розглядати з філософської точки зору: відомо, що композитор безмежно любив природу, захоплювався її красою, гармонією, універсальністю і бездоганною структурованістю, отже, спостерігаючи такі її якості, Бетховен намагався музично втілити їх у принципах композиції. Саме тому для творчості класика в цілому характерне використання простих тональностей з невеликою кількістю знаків, та, підкреслимо, що такі тональні вподобання німецького майстра якнайкраще корелюють з ладогармонічними якостями народних пісень, характерною особливістю яких є діатонічність, мінімальне використання хроматики та відсутність модуляцій у далекі тональності. Отже, зазначене свідчить про спорідненість ладогармонічної складової індивідуального музичного стилю Л. ван Бетховена та ладогармонічної складової музичного фольклору, яка в певній мірі є універсальною для усних культур різних народів – інтернаціональною.

Як відомо, первісна фольклорна мелодія, знаходячись в середовищі свого виникнення (серед народу), має певні особливості виконання: динаміки, звуковидобування, інтонування тощо. Усі перелічені параметри Бетховен підпорядковує своєму стилю: він додає динамічні відтінки (*pianissimo*, *piano*, *forte*, *fortissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*), вказівки на темп (*Moderato*, *Andantino*, *Andante*, *Allegretto*, *Allegro*, *Vivace*), характер виконання (*amoroso*, *scherzando*), артикуляцію (ліги в вокальній партії, *legato*, *pizzicato* в партіях інструментів). Найактивніший діалог композитора з фольклорним джерелом відбувається в інтонаційній і ладогармонічній сферах. Очевидно, що Бетховен намагався підлаштуватися під невідомі та незвичні для нього музично-інтонаційні умови. Аналізуючи зразки авторської гармонізації народних мелодій, ми можемо зробити висновок, що *німецький класик «розмовляє» з широким різнонаціональним колом «голосів» однією мовою*. Переважна кількість мелодій спирається на автентичний, плагальний та повний гармонічний звороти, перерваний зворот, прохідні від-



хилення до тональностей III, IV, V, VI ступенів. Так, наприклад, у російській пісні № 1 ладова модальність, «балансування» між двома тонічними устоями – G і C – проєціюється на інструментальний супровід та гармонію, що додані композитором, в яких посилюються зазначені гармонічні опори (дивіться восьмитактовий вступний рітурнель до пісні, яка спирається на тональності G-dur і C-dur). Принципи модальності помічаємо й у російській пісні № 2 лірико-драматичного характеру. Кожне з речень побудоване на тетрахордових та пентахордових поспівках, але, на відміну від попередньої пісні, в цій ми помічаємо єдину тонічну опору – g. Отже, у даному випадку трактовка тональності g-moll Бетховеном є класичною і однозначною. Серед п'яти тірольських пісень тільки № 16 має більш складну гармонічну послідовність (відхилення в тональність домінанти, прохідний хроматизм *fis* в основній тональності F-dur, використання тризвуків II та IV ступенів). Тірольська пісня № 4 гармонізована тільки трьома акордами – тонічним тризвуком та квінтсекстакордом, домінантовим септакордом; у № 15 ця кількість розширюється до чотирьох акордів – додається субдомінантовий тризвук; ідентичну до № 4 гармонізацію знаходимо в № 22. Іспанська пісня № 6 сповнена хроматизмів (низхідний півтоновий рух від *g* до *dis*); в гармонізації композитора відтворено відхилення з F-dur у a-moll.

Таким чином, модальність, централізована тональність з опорою на тоніку, субдомінанту і домінанту, наявність відхилень і хроматизмів – все це в однаковій мірі є характерним як для народної пісні, так і для музично-інтонаційної мови віденського класика Л. ван Бетховена.

Висновки. У збірці обробок «Пісні різних народів» принципи композиторського мислення Л. ван Бетховена проявляються на всіх рівнях організації музичного цілого. Переінтонування фольклорного матеріалу відбувається як на рівні форми кожної окремої пісні (мікрорівень), так і на рівні композиції всієї збірки (макрорівень), що втілюється в тяжінні до циклізації, утворенні міні- і макрочиклів, тяжінні до побудови цілісної драматургії.

На рівні жанру в «Піснях різних народів» переінтонування відбувається за рахунок поєднання «чистих» (пісня) та синтетичних жанрів (синтез в одному зразку жанрів пісні і танцю).

Наявний в обробках народних пісень інструментальний тріо-супровід виконує певні функції в структурі музичного тексту (тематична розробка, дублювання вокальної партії, темброве насичення, гармонічна складова, впровадження класичних виконавських традицій) та є у творі активним стильовим, жанровим, драматургічним чинником.

Тональні рішення обробок демонструють тонке розуміння композитором ладогармонічних особливостей народних пісень: гармонізуючи різні фольклорні зразки, Бетховен не обтяжує їх складними гармонічними послідовностями, додана гармонія бездоганно «консонує» з тією, яка передбачається народною мелодією. Окрім цього, до вибору тональностей німецький майстер ставився дуже відповідально, узгоджуючи його із семантикою народної пісні і тим самим підкреслюючи ясність і простоту цих пісень, їх демократичну спрямованість як до виконавця, так і до слухача.

Композитор, в цілому, підкорює фольклорний музичний матеріал класичному типові музичного мислення. Проте, це є окремою темою. **Перспективи досліджень** в обраному напрямку також вбачаються в подальшому вивченні композиторського доробку як Бетховена, так і інших віденських класиків та представників національних композиторських шкіл 19 ст. у жанрі обробки різноманітних фольклорних джерел. На окрему увагу заслуговують, власне, й усі інші фольклорні обробки Бетховена, яких загалом налічується близько 180.

ЛІТЕРАТУРА

- Гнатишин, О. (2014). Національне в теоретико-концептуальному осмисленні Івана Ляшенка (соціальний та естетичний осяги). *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтво»*, 15, 89–97.
- Головинский, Г. (1981). *Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки*. Москва: Музыка, 279.
- Дерев'янченко, О. (2005). *Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 22.
- Забута, Б. (2018). Музичний фольклор у сучасній композиторській практиці. *XIV Міжнародна наукова інтернет-конференція Advanced technologies of*



science and education: 19–21 квіт. Отримано з <http://intkonf.org/category/arhiv/suchasniy-sotsiokulturniy-prostir-2008-25-27-veresnya-2008-roku/mistetstvo/>

- Земцовский, И. (1978). *Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русском современном искусстве*. Москва: Советский композитор, 174.
- Кириллина, Л. О семантике тональности E-dur в творчестве Бетховена. Получено 2019, 20 мар. с <http://www.beethoven.ru/node/238>
- Коновалова, І. (2007). *Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хоро-вих творів українських композиторів ХІХ–ХХ століть)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків, 14.
- Письма Бетховена 1812–1816* (2013). Н. Л. Фишман (Сост., вступ. ст., коммент.); Л. С. Товалева & Н. Л. Фишман (Пер. с нем.). Москва: Музыка, 560.
- Протопопова, О. Поставангардний діалог «композитор – фольклор»: до постановки проблеми. Получено 2019, 20 мар. с <http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html>
- Сорокер, Я. (2012). *Українська пісенність у музиці класиків*. Вінниця: Нова книга, 183.

REFERENCES

- Derevianchenko, O. (2005). *Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni XX stolittia [Neo-folklorism in musical art: statics and dynamics of development in the first half of the XX century]*. (Extended abstract of Candidate thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv, 22 [in Ukrainian].
- Golovinskiy, G. (1981). *Kompozitor i folklor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki [Composer and folklore. From the experience of the masters of the XIX–XX centuries. Essays]*. Moscow: Muzyka, 279 [in Russian].
- Hnatyshyn, O. (2014). *Natsionalne v teoretyko-kontseptualnomu osmyslenni Ivana Liashenka (sotsialnyi ta estetychnyi osiahy) [National in theoretical and conceptual understanding of Ivan Lyashenko (social and aesthetic attitudes)]*. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya «Mystetstvo» – Herald of Lviv University. “Art” series*, 15, 89–97 [in Ukrainian].

- Kirillina, L. O semantike tonalnosti E-dur v tvorchestve Bethovena [About semantic of tonality of E major in the works of Beethoven]. Retrieved 2019, March 20, from <http://www.beethoven.ru/node/238> [in Russian].
- Konovalova, I. (2007). *Fenomenolohiia muzychnoi obrobky (na materiali khorovykh tvoriv ukrainskykh kompozytoriv XIX–XX stolit) [Phenomenology of musical arrangement (based on the material of choral works of Ukrainian composers of the 19th and 20th centuries)]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 14 [in Ukrainian].
- Letters of Beethoven 1812–1816*. (2013). N. L. Fishman (Comp., Introductory article, commentary); L. S. Tovaleva & N. L. Fishman (Translated from German). Moscow: Muzyka, 560 [in Russian].
- Protopopova, O. Postavanhardnyi dialoh “kompozytor – folklor”: do postanovky problemy. Retrieved 2019, March 20, from <http://docplayer.net/79276643-Olena-protopopova-postavangardniy-dialog-kompozitor-folklor-do-postanovki-problemi.html> [in Ukrainian].
- Soroker, Ya. (2012). *Ukraiinska pisennist u muzytsi klasykiv [Ukrainian singing in classical music]*. Vinnytsia: Nova knyha, 183 [in Ukrainian].
- Zabuta, B. (2018). Muzychnyi folklor u suchasni kompozytorskii praktytsi [Musical folklore in modern composer practice]. *XIV International Science Internet-conference “Advanced technologies of science and education”*: April 19–21. Retrieved from <http://intkonf.org/category/arhiv/suchasniy-sotsiokulturniy-prostir-2008-25-27-veresnya-2008-roku/mistetstvo/> [in Ukrainian].
- Zemtsovskiy, I. (1978). *Folklor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy o russkom sovremennom iskusstve [Folklore and Composer: Theoretical Studies of Russian Modern Art]*. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 174 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 4.05.2019 р.



УДК 784.4.088 : 781.68.071.2

DOI 10.34064/khnum1-5306

Чжан Лин

ORCID 0000-0002-3833-129X

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Жанр обробки народної пісні: синтез композиторської і виконавської інтерпретацій

АНОТАЦІЯ ■ Чжан Лин. **Жанр обробки народної пісні: синтез композиторської та виконавської інтерпретацій.** ■ Метою дослідження є виявлення специфіки жанрової природи обробки народної пісні в аспекті теорії музичної інтерпретації, зокрема, синтезу композиторського та виконавського її видів. Звідси постають завдання визначення в обраному жанрі інтерпретаційних рівнів та характеристики їх співвідношення і взаємодії.

Розгляданий жанр є результатом композиторської обробки фольклорного першоджерела, внаслідок чого композиторська інтерпретація розуміється як жанровий показник. Але й першоджерело вже є продуктом інтерпретації з-за існуючої усної традиції побутування фольклорних зразків та варіативності, що виникає при їх складанні й виконанні. Виконання ж будь-якого музичного твору процесуально і результативно також є інтерпретацією, отже, згаданий жанр доречно розглядати й на рівні виконавських трактувань. Синтез музичного і поза-музичного також постає у якості інтерпретаційного поля. Отже, жанр обробки народної пісні в аспекті музичної інтерпретації є продуктом синтезу її композиторської та виконавської складових, а у процесі виконання – свого роду інтерпретацією інтерпретації. Теоретичним і практичним результатом дослідження є положення, що жанр обробки народної пісні містить в собі кілька рівнів музичної інтерпретації, які є базовими жанровими характеристиками, що пов'язані зі специфікою його створення, виконання, сприйняття і вивчення. ■ **Ключові слова:** жанр, жанровий показник, обробка народної пісні, композиторська інтерпретація, виконавська інтерпретація.

АННОТАЦИЯ ■ Чжан Лин. Жанр обработки народной песни: синтез композиторской и исполнительской интерпретаций. ■ Цель исследования состоит в выявлении специфики жанровой природы обработки народной песни в аспекте теории музыкальной интерпретации, в частности, синтеза композиторского и исполнительского её видов. Отсюда возникает задача определения в избранном жанре интерпретационных уровней и характеристики их соотношения и взаимодействия.

Рассматриваемый жанр является результатом композиторской обработки фольклорного первоисточника, в результате чего композиторская интерпретация понимается как жанровый показатель. Но и первоисточник уже является продуктом интерпретации из-за существующей устной традиции бытования фольклорных образцов и вариативности, возникающей при их создании и исполнении. Исполнение же любого музыкального произведения процессуально и результативно также является интерпретацией, следовательно, упомянутый жанр уместно рассматривать и на уровне исполнительных трактовок. Синтез музыкального и внемузыкального также предстаёт в качестве интерпретационного поля. Итак, жанр обработки народной песни в аспекте музыкальной интерпретации является продуктом синтеза её композиторской и исполнительской составляющих, а в процессе исполнения – своего рода интерпретацией интерпретации. Теоретическим и практическим результатом исследования является положение, что жанр обработки народной песни содержит в себе несколько уровней музыкальной интерпретации, которые являются базовыми жанровыми характеристиками, связанными со спецификой его создания, исполнения, восприятия и изучения. ■ **Ключевые слова:** жанр, жанровый показатель, обработка народной песни, композиторская интерпретация, исполнительская интерпретация.

ABSTRACT ■ Zhang Ling. The genre of folk song arrangements: the synthesis of composing and performing interpretations.

■ **Logical reason for research.** The current state of music science indicates that for the vocal and instrumental performing there are both, a number of general questions and problems, and many specific ones. The theme of performing in musicology has both, practical and theoretical projections, the interaction of which in a single research process gives the most valuable scientific result.



A serious issue in terms of the musical interpretation for a musician-vocalist is the specificity of vocal genres. One of the most common and popular vocal genres is the folk song genre, which in all world musical cultures is a source of the development of the national component – the intonation, genre, and figurative. In turn, a folk song now exists and sounds both, in an authentic form, and in the form of the composer's arrangement.

Innovation. The article is devoted to the genre of the folk song arrangement in the aspect of the synthesis of composers' and performing interpretation. The genre of the folk song arrangement is the result of the processing of the folklore source by a composer; hence, it is the composing interpretation that understood as a genre indicator. The performance of any musical composition as a process and as a result also is an interpretation; therefore, the mentioned genre acquires yet another interpretative level – the performing one. Thus, the genre of the arrangement of a folk song in the aspect of musical interpretation is the product of the synthesis of the composers' and performing interpretation, and in the process of the performance is a kind of interpretation of the interpretation, which dictates new aspects of its study.

Objectives. The purpose of this study is to identify the specifics of the genre nature of the folk song arrangement in the aspect of the synthesis of composers' and performing interpretations.

Methods. The main methods of the presented research are the genre and interpretological ones. The genre method is necessary to characterize the main indicators of the genre of the folk song arrangement. The interpretological method allows to identify those features of the folk song arrangement genre that are associated with its interpretative nature, and to give an idea of its multilevel structure.

Results and Discussion. As for today, a lot of attention is paid to the issues of musical interpretation in both theoretical and practical terms. On the chamber-vocal stage, the arrangements of folk songs sound quite often, they are loved and in demand by the public. Folk music is a concentrated embodiment of folk images and intonations, the features of worldview, and more broadly – the national picture of the world. The external form and content of folk songs, as a rule, are accessible to the widest public. Folk songs in terms of their vocal complexity are designed for the average performer, which allows extending the life of such songs in the folk everyday life. The bright and explicit genre affiliation of folk songs

also contributes to their easy perception. However, the folk song in its authentic form on the concert stage sounds extremely rare, as it is tightly connected with special conditions and manner of the performance. A modern listener is most often familiar with a folk song in the genre of its arrangement.

The question of preserving the intonational and figurative content of the original source in the genre of the folk song arrangement has been raised by scientists more than once. The analytical and composing work with the genre of the arrangement of a folk song, also related to referring to an authentic source, in practice encounters several serious questions, the answers to which must be identified for any further study of this genre in both theoretical and practical areas.

The arrangement of a folk song is, in its essence, a kind of interpretation. The genre of the folk song arrangement combines the both subspecies of the composing interpretation (according to the classification by Moskalenko, V., 2013), being an interesting and promising material for any analyst both, in the field of theoretical and the practical performing musicology.

The synthesis of musical and non-musical factors in a folk song is also one of the types of interpretation. This is another level of interpretation in the genre of the folk song arrangement, which relates to the original source.

The oral tradition of the existence of a folk song gives rise to a huge number of its variants – the performing interpretations. The genre of a folk song is characterized by qualities that give it its original interpretative freedom. This is a collective authorship of both, music and verbal text; the oral and “variation” tradition of a folk song existence is, essentially, a tradition of interpretation. The genre of the arrangement of a folk song by a composer with the appropriate musical notation is another level of interpretation. The next level of interpretation is the performing one, where the vocalist is faced with additional tasks, since he/she deals with a musical object having the special multi-level interpretative nature.

Conclusions. The genre of the arrangement of a folk song is associated with several levels of interpretation, coming both, from the nature of the original source and from the existence conditions of the composer arrangement of a folk song in the conditions of the vocal performance. This plurality creates new goals and opportunities for both the researcher and the composer and the performer.

The special genre nature of the arrangement of a folk song, which was established in the process of the historical development and incorporates the interpretation nature of its composers’ and performing levels as a genre indicator,



allows us to talk about the need to scientifically identify its genre characteristics in a projection on the needs of the composing and performing creative art in the modern cultural conditions.

Prospects for any further research in this direction are associated with the consideration of the special genre nature of the folk song arrangement. It poses a number of special tasks for the composer, the performer and the listener, which should be solved in specific conditions, while taking into account the peculiarities of the composers' and performing interpretation of the folklore original source.

■ **Key words:** *musicology, genre, genre indicator, folk song arrangement, composer, performer, interpretative, performing interpretation.*

Постановка проблеми. У період останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. в музичній науці активізувався інтерес до такої важливої складової музичного мистецтва, як музична інтерпретація. Увагою вчених заволоділи не тільки питання виконавських трактувань, але й проблеми, пов'язані з іншими типами музичної інтерпретації – композиторської, музикознавчої, редакторської, слухачької. У деяких музичних вищих навчальних закладах з'явилися кафедри та навчальні курси, пов'язані з вивченням питань музичної інтерпретації. В Україні такими науковими центрами є кафедра інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, а також кафедра теорії та історії музичного виконавства в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського в Києві.

На сьогоднішній день питанням музичної інтерпретації присвячуються наукові доповіді, статті, дипломні роботи, дисертації, а також музикознавчі заходи, зокрема, науково-теоретичні конференції, круглі столи тощо, чия тематика цілком стосується питань музичного виконавства та музичної інтерпретації (зокрема, такі заходи регулярно проводяться силами зазначених кафедр ХНУМ імені І. П. Котляревського та НМАУ імені П. І. Чайковського). Показовим є той факт, що переважна більшість досліджень з питань музичної інтерпретації належить музикантам-виконавцям, практикам, бо саме вони і є, в першу чергу, інтерпретаторами музики у широкому розумінні. Оскільки виконавська специфіка стала не тільки тематичним

руслом у сучасній музичній науці, але й згуртувала навколо себе музикантів різних спеціальностей, насамперед, виконавців, не дивно, що сьогодні багато вчених-музикознавців визначають відповідні напрямки в музичній науці як «виконавське музикознавство» та «музичну інтерпретологію». Це підтверджується тематикою і досліджень різних наукових жанрів, і доповідей на міжнародних науково-практичних конференціях, де відсоток наукових розвідок, пов'язаних з виконавством, постійно зростає.

Виконавська тематика має в музикознавстві і практичні, і теоретичні проєкції. Так, її жанровий аспект обумовлений як урахуванням виконавської складової в процесі зародження, формування, становлення, кристалізації і еволюції музичних жанрів, так і питаннями авторського прочитання жанрів в музиці ХХ–ХХІ ст. (композиторського та виконавського). Сильової ракурс необхідний для оцінки відповідності стильових установок всіх рівнів музичного твору (епохальних, національних, індивідуальних) композиторським та виконавським рішенням. Семантичний аналіз допомагає не тільки описати музичний і поза-музичний зміст музичного твору, але й спрогнозувати можливості виконавської інтерпретації, пов'язані і з засобами музичної виразності, і з особливостями виконавця, і з умовами виконання. Інтонаційний підхід може служити точкою фокусу, яка дає можливість осмислити процеси взаємодії жанрових, стильових, семантичних складових музичного твору в площині інтонаційної виразності – як закладеної композитором, так і реалізованої виконавцем. Також у виконавському музикознавстві дуже важливим є тембровий аспект, який розуміється досить широко – від характеристики виразних можливостей окремого інструменту або голосу до аналізу їх ансамблевих і оркестрових поєднань.

Як свідчить огляд нинішнього стану музикознавства, для вокального та інструментального музичного виконавства існує як ряд загальних питань і проблем, так і багато специфічних, вирішення яких пов'язане з особливими характеристиками джерела музичного звуку і природою звуковидобування, історичними національними традиціями, виразними можливостями – музично-історичної епохи, стилю, жанру, інтонаційно-тембрового комплексу, окремих інструментів, го-



лосів і так далі. Однак, підкреслимо, у всіх випадках необхідно враховувати жанрову природу музики, адже, наприклад, великі синтетичні жанри, зокрема, музично-театральні (опера, балет та інше) вимагають особливого погляду дослідника, що враховує специфіку виконавської інтерпретації як кожного учасника такого твору, так і диригента, і режисера, чия інтерпретація твору в цілому може розглядатися як особливий вид музичної інтерпретації.

З точки зору виконавського музикознавства, одним з найцікавіших в інтерпретаційному аспекті жанрів вокальної музики уявляється жанр обробки народної пісні, бо в ньому схрещуються різні рівні інтерпретації, що вмикаються на різних етапах виникнення та побутування твору, і це має стати темою окремого дослідження для отримання як теоретичного, так і практичного результату.

Огляд літератури. Питання збереження інтонаційного і образного змісту першоджерела в жанрі обробки народної пісні піднімалося вченими неодноразово, особливо принципово воно поставало в середовищі професійних музикантів і композиторів приблизно в другій половині XIX ст. У XX ст. тенденція до виявлення початкової природи народної пісні і народної музики взагалі відбилася в появі таких течій, як «неофольклоризм» в першій половині XX ст. і «нова фольклорна хвиля» у його другій половині. Музикознавство відповідно відреагувало появою аналітичних розвідок у цьому напрямку, зокрема, концептуальними працями «Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке» (Земцовский, И., 1978) та «Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков» (Головинский, Г., 1981), де були окреслені основні теоретичні та деякі практичні питання побутування традиційної музики у XX ст. На початку XXI ст. з'являються праці, у яких досліджуються різноманітні теоретично-практичні питання існування фольклору у сьогоденні: сучасні форми побутування фольклору (Осадча, В., 2000); національна семантика у музичному виконавстві, зокрема, як знак традиційної музичної культури (Чайка, О., 2007); особливості виконавської роботи співаків – виконавців традиційної музики (Гапон, Л., 2010). Проте, поле досліджень у окресленому напрямку має ще досить багато лакун, і одна з них – це жанр обробки народної пісні, де відбувається

взаємодія автентичної та академічної – композиторської та виконавської – музичної творчості.

Аналітична та композиторська робота з жанром обробки народної пісні, що пов'язана також із зверненням до автентичного першоджерела, на практиці стикається із кількома серйозними питаннями, відповіді на які необхідно позначити для подальшого дослідження даного жанру, як в теоретичному, так і в практичному ключі.

Мета представленого дослідження – виявити специфіку жанрової природи обробки народної пісні в аспекті теорії музичної інтерпретації, зокрема, синтезу композиторського та виконавського її видів. В зв'язку з цим постають завдання виявлення рівнів інтерпретації у обраному жанрі, характеристики їх співвідношення та взаємодії між собою, а також актуалізації у певних умовах.

Основні **методи** представленого дослідження – жанровий і інтерпретологічний. Жанровий метод необхідний для характеристики основних показників жанру обробки народної пісні. Інтерпретологічний метод дозволяє виявити ті особливості жанру обробки народної пісні, які пов'язані з його інтерпретаційної природою, і дати уявлення про багаторівневість цього жанрового показника.

Виклад основного матеріалу. Серйозним питанням в руслі музичної інтерпретації для музиканта-вокаліста є специфіка вокальних жанрів. Одним з найдавніших, поширених, улюблених публікою, простих для сприйняття вокальних жанрів є жанр народної пісні, яка у всіх світових музичних культурах є джерелом розвитку їх національної складової – інтонаційним, жанровим, образним. У свою чергу, народна пісня зараз існує і звучить як у автентичному вигляді, у вигляді першоджерела, так і у вигляді композиторської обробки. На концертній сцені обробки народних пісень звучать досить часто, вони улюблені і затребувані публікою. Причин тому багато, нижче ми перелічимо найбільш суттєві.

Народна музика представляє собою концентроване втілення народних образів та інтонацій, особливостей світовідчуття, кажучи концептуально – національної картини світу.

Зовнішня форма і зміст народних пісень, як правило, досить прості і доступні широкій публіці, причому як представникам своєї наці-



ональної культури, так і представникам інших національних культур, часто досить далеких за своїми традиціями – як образно-змістовними, так і музичними.

Народні пісні за рівнем суто вокальної складності розраховані на середньостатистичного виконавця, тобто, практично, на будь-яку людину, що дозволяє таким пісням продовжувати своє життя в народному побуті, закріплюючись в пам'яті народу і зберігаючи свою популярність. Це обумовлено саме їх «народним» статусом.

Важливою якісною рисою народних пісень є яскрава і явна жанрова приналежність – як в системі жанрів народної музики, так і у більш широкому сенсі (нагадаємо, що усі види професійної музичної творчості виникли з народно-музичного джерела). Це також допомагає легкому сприйняттю народних пісень.

У той же час, народна пісня у своєму автентичному вигляді на концертній сцені звучить вкрай рідко, оскільки за законами традиційних національних культур, вона доволі жорстко пов'язана з особливими умовами і манерою виконання. Сучасний слухач, як правило, знайомий з народною піснею в жанрі обробки.

Обробка народної пісні, як і будь-яка обробка будь-якого іншого музичного (або поза-музичного) джерела, є, по суті, різновидом інтерпретації. Відповідно до класифікації одного із засновників музичної інтерпретології, В. Москаленка (2013), обробка народної пісні відноситься до явища композиторської інтерпретації, коли творча переробка художнього матеріалу іншого твору народжує нову музичну композицію. Однак учений визначає, що композиторська інтерпретація буває представлена або жанрами музичної обробки, транскрипції, парафрази, сюїти, або фантазії на музичні теми з інших творів, або програмними творами, в яких синтезуються слово і музика, а також використовуються зафіксовані в слові, картині, малюнку та інших формах художні образи, сюжети.

На основі сказаного ми можемо зробити висновок, що жанр обробки народної пісні об'єднує в собі обидва підвиди композиторської інтерпретації (за класифікацією В. Москаленка), являючи собою, таким чином, цікавий і перспективний матеріал для аналітика, як в області теоретичного, так і в області виконавського музикознавства.

Синтез в народній пісні, як і в будь-якому жанрі вокальної музики, музичного та поза-музичного факторів, музики і слова, являє собою також один з видів інтерпретації: за В. Москаленком (2013), це – другий різновид композиторської інтерпретації, який дослідниця А. Хуторська (2009) позначає як «художній переклад». Це – ще один рівень інтерпретації в жанрі обробки народної пісні, який стосується першоджерела.

Нагадаємо, що жанру народної пісні притаманні якості, які надають їй інтерпретаційної свободи. В першу чергу, згадаємо таку якість, як колективне авторство як музики, так і словесного тексту (безліч авторів – безліч виконавців – безліч інтерпретаторів). Особливою якістю музичного фольклору є усна традиція побутування народної пісні (при якій немає точної нотної фіксації і де при виконанні можливі інтерпретаційні «відхилення» від прийнятого в певній місцевості і серед певного кола виконавців «зразка»). Усна традиція існування народної пісні породжує величезну кількість її варіантів – також свого роду інтерпретацій. Вони можуть бути пов'язані з певним історичним періодом і якимись подіями, що тоді мали місце; з окремим регіоном країни, національну культуру якої представляє народна пісня; з певними ситуаціями, в якій виконується пісня, а також з виконавцем або виконавцями. Отже, сама традиція варіативного виконання народної пісні в залежності від багатьох факторів, починаючи від місцевості і закінчуючи настроєм виконавця в даний конкретний момент, особливостями ситуації і так далі – є, по суті, традицією інтерпретації.

Якщо ж мова йде про жанр обробки народної пісні композитором (з відповідною нотної фіксацією), то, безумовно, можна і потрібно говорити про те, що обробка народної пісні є свого роду авторською інтерпретацією народної інтерпретації.

Виконання музичного твору на концертній сцені, без сумніву, завжди є унікальним актом творчості (особливо тому, що музика існує в часі і завжди неповторна, як неповторний і будь-який момент часу), тобто актом музичної інтерпретації. І, попри те, що в професійних музичних колах подеколи можна почути висловлювання, які виражають сумнів в тому, що будь-яке виконання є інтерпретацією (пред'являючи до інтерпретації більш високі вимоги з огляду на індивідуальність,



якісність і переконливість творчого процесу і успішність результату), все ж в музичній науці та музичному виконавстві переважає точка зору, що виконання є інтерпретацією завжди – як мінімум, в силу своєї унікальності та неповторності. Але у випадку з виконанням обробки народної пісні виконавець стикається з додатковими завданнями по інтерпретації, бо перед ним (і в результаті – перед слухачами) – музичний об’єкт з особливою інтерпретаційною природою, де інтерпретаційність є одним з початкових жанрових чинників.

Висновки. Підсумовуючи сказане, зазначимо, що жанр обробки народної пісні пов’язаний з декількома рівнями (або планами) інтерпретаційності, що йдуть як від природи першоджерела – народної пісні з притаманними їй виконавськими свободами, так і від умов побутування композиторської обробки народної пісні в середовищі академічного (а також естрадного, джазового і так далі) вокального виконавства, говорячи ширше – в сучасних культурних умовах, в музичній практиці сьогоdnішнього дня. Це створює нові цілі і можливості, як для дослідника, так і для композитора й виконавця.

Відзначимо, що особлива жанрова природа обробки народної пісні, яка усталилася в процесі історичного розвитку і увібрала в себе в якості жанрового показника інтерпретаційність, композиторську та виконавську, сьогодні потребує свого наукового виявлення, осмислення і вивчення з проекцією на потреби композиторської та виконавської творчості в сучасних культурних умовах.

Подальші **перспективи досліджень** жанру обробки народної пісні вбачаються пов’язаними з характеристикою цієї особливої жанрової природи, яка, в силу багаторівневості інтерпретаційності як жанрового показника, ставить перед композитором, виконавцем і слухачем ряд спеціальних завдань, що вирішуються в конкретних умовах із урахуванням особливостей композиторської та виконавської інтерпретацій фольклорного першоджерела.

ЛІТЕРАТУРА

- Гапон, Л. (2010). До проблеми виховання співака у вторинному фольклорному ансамблі. *Вісник Львівського університету*, 43, 294–301. (Серія: Філологія).



- Головинский, Г. Л. (1981). *Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX–XX веков. Очерки*. Москва: Музыка, 280.
- Земцовский, И. И. (1978). *Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке*. Москва: Советский композитор, 172.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 271.
- Осадча, В. М. (2000). Форми побутування фольклору в сучасному культурному середовищі. *Міжнародна науково-практична конференція «Процес соціалізації у контексті традиційної народної культури»*. Харків: Регіон-інформ, 38–41.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Чайка, О. В. (2007). *Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 20.

REFERENCES

- Chaika, O. V. (2007). *Natsionalna kharakternist yak semantychna vlastyivist vykonavskoi interpretatsii [National characteristic as a semantic property of performing interpretation]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 20 [in Ukrainian].
- Golovinskiy, G. L. (1981). *Kompozitor i folklor. Iz opyta masterov XIX–XX vekov. Ocherki [Composer and folklore. From the experience of masters of the nineteenth and twentieth centuries. Essays]*. Moscow: Muzyka, 280 [in Russian].
- Hapon, L. (2010). Do problemy vykhovannia spivaka u vtorynnomu folklornomu ansamblі [To the problem of the singer's education in the secondary folk ensemble]. *Visnyk Lvivskoho universytetu – Bulletin of the University of Lviv*, 43, 294–301. (Series: Philology) [in Ukrainian].
- Khutorska, A. Y. (2009). *Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky [Composer interpretation of poetic text as artistic translation (on the example of*



- chamber vocal music*]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv 'I. P. Kotlyarevsky' National University of Art. Kharkiv, 17 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. G. (2013). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kiev: Klyaksa, 271 [in Russian].
- Osadcha, V. M. (2000). *Formy pobutuvannia folkloru v suchasnomu kulturnomu seredovyshchi [Forms of folklore in the modern cultural environment]*. In *International scientific-practical conference "The process of socialization in the context of traditional folk culture"*, 38–41. Kharkiv: Rehion-inform [in Ukrainian].
- Zemtsovskiy, I. I. (1978). *Folklor i kompozitor. Teoreticheskie etyudy o russkoy sovetsoy muzyke [Folklore and composer. Theoretical sketches about Russian Soviet music]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 172 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 15.05.2019 р.

УДК 784.3.071.1(438) : 82-1

DOI 10.34064/khnum1-5307

Бєлова Є. Д.

ORCID 0000-0002-0488-0450

Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Романс «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо: діалог у «великому часі»

АНОТАЦІЯ ■ Бєлова Є. Д. Романс «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо: діалог у «великому часі». ■ Методологічною основою дослідження є комунікативна модель «великого діалогу» (М. Бахтін), що здійснюється в часопросторі і спирається на «велику пам'ять» культури. З іншого боку, у дослідженні використано методологію інтерпретаційного

виконавського аналізу музичних творів. Виявлено момент збігу обох дослідницьких підходів: розгадування смислообразів опусу водночас з позицій часу його написання й сьогодення, що сприяє розкриттю змісту культурного діалогу. Встановлено, що вірш Саффо належить до «нічної» поезії, характерної для європейської культури, втілюючи символіку Ночі – архетипу епохи Романтизму. В музичній семантиці твору, написаного для сопрано і маримби, зв'язок з «нічною» тематикою простежується на фактурному рівні – у супроводі з'являються характерні для жанру ноктюрна фігурації. З іншого боку, монодична фактура – приналежність ліричного співу в епоху елінізму – стає знаком, що вказує на історичність образу поетеси як учасниці «великого діалогу» з нашими сучасниками – композитором, виконавцями, слухачем. Духу «нічної» поезії якнайкраще відповідає і «звуковий образ» маримби – рівноправного партнера солістки – чий специфічний тембр утворює особливу сонорну атмосферу, співзвучну внутрішньому стану ліричної героїні романсу.

■ **Ключові слова:** діалог у великому часі, «нічна» поезія, лірика, ноктюрн, звуковий образ маримби, монодія.

АННОТАЦІЯ ■ Белова Е. Д. Романс «Ночь почернела»

О. Тадеуш на стихотворение Саффо: диалог в «большом времени».

■ Методологической основой исследования является коммуникативная модель «большого диалога» (М. Бахтин), который осуществляется во времени-пространстве и опирается на «большую память» культуры. С другой стороны, в исследовании использована методология интерпретационного исполнительского анализа музыкальных произведений. Виявлен момент співпадіння обоих дослідницьких підходів: розгадування смислообразів опусу одночасно з позицій часу його написання і сьогодення, що сприяє розкриттю змісту культурного діалогу. Встановлено, що вірш Саффо належить до «нічної» поезії, характерної для європейської культури, втілюючи символіку Ночі – архетипу епохи Романтизму. В музичній семантиці твору, написаного для сопрано і маримби, зв'язок з «нічною» тематикою простежується на фактурному рівні – у супроводі з'являються характерні для жанру ноктюрна фігурації. З іншого боку, монодична фактура – приналежність ліричного співу в епоху елінізму – стає знаком, що вказує на історичність образу поетеси як учасниці «великого діалогу» з нашими сучасниками – композитором, виконавцями, слухачем. Духу «нічної» поезії якнайкраще відповідає і «звуковий образ» маримби – рівноправного партнера солістки – чий специфічний тембр утворює особливу сонорну атмосферу, співзвучну внутрішньому стану ліричної героїні романсу.



позитором, исполнителями, слушателем. Духу «ночной» поэзии как нельзя лучше соответствует и «звуковой образ» маримбы – равноправного партнёра солистки – чей специфический тембр образует особую сонорную атмосферу, созвучную внутреннему состоянию лирической героини романса.

■ **Ключевые слова:** *диалог в большом времени, «ночная» поэзия, лирика, ноктюрн, звуковой образ маримбы, монодия.*

ABSTRACT ■ Bielova Ye. D. Romance “Blackened Night” by O. Tadeush based on Sappho’s poem: dialogue in “large time”.

■ **Theoretical background.** According to the concept of M. Bakhtin (1986, others), every from outstanding works enters to the “large time”, where it enriches with new meanings, senses, fully revealing the subtext embedded in it. A similar dialogue occurs directly in the process of composer’s interpretation of a literary text taken as the primary basis for a musical piece. Especially this is true for the archaic literary source, since the perception of it in the distant epoch don’t coincide with the way it is perceived by contemporaries of the composer. This phenomenon is due to a new cultural and historical context, and, as a result, the literary work acquires a new semantic content adequate to the musical opus, its perception by performers and public. Thus, a composer and performers of a musical-poetic opus, recipients and scientists enter into the dialogue of the “large time”, bringing their own intellectual baggage, thesaurus, artistic perception of art. In this case, the researcher need to take into account the unique artistic synthesis that arises as a result of the interaction of words, music and the all of means of artistic expression.

The proposed study is based on M. Bakhtin’s concept of dialogue, which carries out in the semiotic space of culture. M. Bakhtin views the dialogue not only as a human-to-human contact but also as an appeal to a scientific or artistic text. Analyzing the vocal miniature, one should track the individualities of the authors of literary text and the musical work, at the same time filtering the meanings of the text of the vocal miniature through the own artistic experience, grasping the dialogue in the context of cultural and historical experience and “large memory”, (M. Bakhtin’s concept).

The romance “Blackened Night” is addressed to the original members – soprano and marimba duet. However, from the standpoint of the need for performing reproduction of vocal and instrumental synthesis, it is appropriate to refer to the experience of concert pianists.

The purpose of the study is to define the cultural and historical context of dialogue in “large time”, which determines the content-semantic areas of gravity between the word and music in the composer’s, performer’s interpretation and perception of the romance “Blackened Night” by Oksana Tadeush.

Methods. The methodological basis of the study is the communicative model of the “large dialogue” (M. Bakhtin), which is carried out in the time-space (chronotope, according M. Bakhtin) and is based on the “large memory” of culture. On the other hand, the study used the methodology of interpretative performing analysis of musical works (in particular, the analytical approach by remarkable singer and researcher Ian Bostridge, 2019). The moment of coincidence of both research methodologies has been revealed: unraveling the semantic images of the opus simultaneously from the standpoint of the time of its writing and modernity, which helps to reveal the content of the cultural dialogue.

Results. The study showed that the poem by Sappho is related to the “night” poetry characteristic of European culture, as well as to the symbol of Night, which the archetype of the Romantic era is. At the level of musical semantics, the connection with “night” poetry is reflected in the musical texture, since the arpeggio figures in accompaniment, as one of the texture units, is characteristic to the nocturne genre. The author concludes: the sound image of marimba corresponds best to the spirit of “night” poetry. The connection with archaic thinking is represented through the signs of monodic texture characterized for singing with the accompaniment in the Hellenistic era. Archaic origin is inherent in hemiolica (the term by Yu. Kholopov, 2003): there is the scale with augmented second in the vocal part of O. Tadeush’s romance. Dialogue in “large time” was further extended by the performers on the premier of the romance (O. Velyka – soprano, and the author of this article – marimba) with the assistance of stage costumes (dresses that resemble ancient Greek tunics) that helped the communicator-interpreters to get deeper into the image.

Interpreting Sappho’s “night” poetry, O. Tadeush turns to the sound image of marimba, which is the background for the heroine’s internal monologue. The dialogue not only with the author of the poetic text arises, but also with the tradition of the chamber-vocal genre in historical retrospective, as the second member of the ensemble in O. Tadeush’s romance is not the piano, but the marimba (a percussion instrument related to the piano, but at the same time unique in terms of timbre and articulation). The articulation of a percussionist who intones on the



marimba should fill each sound with coloring vibration to make it expressive and meaningful, to achieve a variety of sounds of this mono-timbre instrument with helping of use of varieties touché and registers, in according with dynamics of form-building and figurative development of the work.

Conclusion. To sum up, we note that in the romance “Blackened Night” Oksana Tadeush enters into dialogue with great Sappho, reproducing the world of her poems, melody and rhythm of the poetic text in the original language. The composer creates a unique artistic concept, following the laws of the chamber-vocal genre with regard to the duet of singing and instrumental voices as well as the laws of music in accordance with the current tendencies of the beginning of the 21st century, where the search for an extraordinary artistic solution is not the last argument. **As a research prospect** interesting the author, further clarification of the specificity of the implementation of the sound images of percussion instruments in the creativity of the composers of the Kharkiv School is suggested, taking into account the individuality of the artistic concept of each piece of music.

■ **Key words:** *dialogue in “large time”, chronotope, “night poetry”, lyrics, nocturne, sound image of marimba, monody.*

Постановка проблеми. Згідно концепції М. Бахтіна, кожен крупний твір входить у «великий час», де він збагачується новими значеннями, смислами, всебічно розкриваючи закладену в ньому підоснову: «Життя великих творів у майбутніх, далеких від нас епохах <...> здається парадоксом. В процесі свого посмертного життя вони збагачуються новими значеннями, смислами; ці твори немовби переростають те, чим вони були в епоху свого створення» (М. Бахтін, д. зв. 2019). Розкриттю нових граней смислу сприяє співвіднесення твору з іншими мистецькими явищами. Даний метод був задіяний літературознавцем К. Степаняном (2013), який, спираючись на концепцію М. Бахтіна, розглянув творчість Ф. Достоевського та М. де Сервантеса в контексті діалогу у «великому часі». Однак подібний діалог безпосередньо відбувається і при композиторській інтерпретації літературного тексту, взятого у якості першооснови музичного твору. Особливо це стосується архаїчного літературного першоджерела, оскільки у віддалену епоху його сприйняття було іншим, ніж сприйняття цього тексту сучасниками автора музичного твору. Дане явище обумовлене

виникненням з плином часу нового культурно-історичного контексту; як наслідок, літературний твір дістає нового смислового наповнення, актуального у час написання музичного опусу, відповідно до його перцепції виконавцями та публікою. При цьому слід враховувати унікальний художній синтез, який виникає внаслідок взаємодії у новому контексті слова, музики, усіх засобів художньої виразності. Таким чином, в діалог у «великому часі» вступають і композитор, і виконавці музично-поетичного опусу, і реципієнти, і навіть науковці, кожен зі своїм інтелектуальним багажем, тезаурусом, художнім сприйняттям явищ мистецтва.

Мета даного дослідження – визначити культурно-історичний контекст діалогу у «великому часі», що визначає змістовно-смислові зони тяжіння між словом та музикою при композиторській, виконавській інтерпретації та перцепції романсу, що обраний матеріалом роботи – «Ніч почорніла» О. Тадеуш на вірш Сапфо.

Огляд літератури та методологія дослідження. М. Бахтін (1986), торкаючись культурного діалогу, здійснюваному у часопросторі, осмислює його не тільки як контакт людини з людиною, але й як звернення до наукового або художнього тексту. Вчений визначає специфічну властивість художнього образу: «У художній літературі (як і взагалі в мистецтві) навіть на мертвих речах (співвіднесених з людиною) лежить відблиск суб'єктивності» (с. 308); отже, «текст – вираз свідомості, яка щось відбиває» (там само). В романсі О. Тадеуш «Ніч почорніла» композитор звертається до творчості легендарної Сапфо, втілюючи художній зміст поетичного тексту, а це є прикладом діалогу митців через творчість, яка являє собою форму інтерпретації, засновану також на взаємодії мистецтв. В аналізованій вокальній мініатюрі слід шукати відбиток індивідуальностей авторів літературного та музичного творів, водночас пропускаючи художній зміст тексту вокальної мініатюри крізь фільтри власного мистецького досвіду, мислячи діалог в культурно-історичному контексті «великої пам'яті» (концепт М. Бахтіна).

З іншого боку, з позицій необхідності виконавського відтворення вокально-інструментального синтезу (романс «Ніч почорніла» створений для дуету сопрано та маримби) доречним видається звернен-



ня до досвіду концертмейстерів-піаністів¹. Так, Х. Дойч (Інтерв'ю від 16.04.2014), постійний концертмейстер знаменитого тенора Й. Кауфмана, висловив думку, що у камерній музиці слід прагнути рівноправного партнерства, будь то камерно-інструментальний чи камерно-вокальний дует. Дж. Мур у книзі «Співак і акомпаніатор» (1987) наводить чимало прикладів поєднання в одній особі чудових диригентів, концертуючих піаністів, композиторів і акомпаніаторів (Д. Баренбойм, Л. Бернстайн, А. Рубінштейн, Б. Бріттен), відзначаючи, що «видатні музиканти привносять в мистецтво акомпанементу щось своє. Своєю любов'ю до цього виду творчості вони підтверджують його велике значення і надають йому додатковий блиск» (с. 145).

¹ В інтерв'ю для сайту *Belcanto.Ru* Х. Дойч вказує на плутаність у визначенні професії концертмейстера, що обумовлено, зокрема, її пізньою кристалізацією, відмінністю її розуміння у різних країнах, а, продовжуючи роздуми музиканта, слід додати, що її можна мислити у широкому та вузькому сенсі. Піаніста, який працює у театрі і співпрацює з вокалістами при роботі над текстом, але не виступає з ними, Х. Дойч протиставляє піаністу, що репетирує й концертує зі співаками, розділяючи ці форми діяльності на рівні ідентифікації професії. У німецькій мові вони визначаються розбіжними поняттями, крім цього, в одному випадку фах передбачає сумісні концертні виступи, а в іншому – не є безпремінною умовою діяльності музиканта. Також і вербальне визначення спеціальності може бути однаковим, але форми художньої практики – розбіжними: концертмейстером називають також провідного скрипаля в оркестрі. Прочитуємо фрагмент інтерв'ю Х. Дойча:

«Інтерв'юер Катерина Беляєва:

– Як точно називається ваша професія? Я так розумію, під прийнятим у нас словом “концертмейстер” в німецькій культурі приховується зовсім інша професія?

Респондент Хельмут Дойч:

– Правильно називати нас *Klavierbegleiter* або *Liedbegleiter* (супровід). А концертмейстер – це перша скрипка в оркестрі, і більше нічого. *Liedbegleiter* – відносно юна професія, до початку XX століття і навіть пізніше цю роботу виконували самі композитори, або капельмейстери, або диригенти “за сумісництвом”. Першим, хто сказав: “*Klavierbegleiter* – це моя професія”, був британець Джеральд Мур.

Є ще *Korrepetitor* або *vocal coach* – це піаністи, що працюють з вокалістами в театрі, зазвичай вони не концертують. В Америці таке можливо, але в Центральній Європі та Англії – це хороша самостійна професія, яка передбачає повну зайнятість піаніста в театрі. Досить популярна і прибуткова професія, але вона не пов'язана з публічними виступами» (Інтерв'ю з Хельмутом Дойчем від 16.04.2014).

У дисертації сучасної дослідниці Г. Зуб (2012) діяльність концертмейстера-піаніста мислиться в культурно-історичному зрізі, що охоплює колосальний хронологічний період – від формування інструментального акомпанементу в епоху прадавніх цивілізацій до становлення артистичної індивідуальності піаніста, який виступає в дуєті з вокалістом, на новітньому етапі. Таким чином, авторка дослідження, враховуючі різноплановість проявів професійної діяльності музиканта-піаніста, мислить професію концертмейстера, на противагу Х. Дойчу, у вельми широкому культурно-історичному контексті.

Завдяки своєрідній художній концепції твору О. Тадеуш, яка дала можливість виконавцю на маримбі відчувати себе учасником камерно-вокального дуєту, музикант-ударник також долучається до даної форми професійної художньої практики.

При цьому варто мати на увазі не тільки паритетність партнерів, а й режисерську функцію піаніста-концертмейстера як другого учасника вокально-інструментального дуєту в класичних зразках камерного жанру. Так, у вокальних циклах Ф. Шуберта «Прекрасна мірошниківна» та «Зимовий шлях» концертмейстер-піаніст створює виразну декорацію для співака, веде з ним діалог, у той час як вокаліст виступає актором, який виходить на авансцену і безпосередньо доносить Слово, інтонуючи його та дослухаючись до не менш промовистої інструментальної Музики і відчуючи процесуальність форми в її драматургічних особливостях, націлену на становлення художнього образу в єдності всіх елементів мистецького синтезу. Такого висновку можна дійти, спираючись на зразки достеменного виконавського аналізу цих камерно-вокальних опусів, представлені у книзі Дж. Мура (1987), де знаменитий піаніст-концертмейстер поділився власним досвідом співпраці з найвідомішими вокалістами з позицій другого учасника ансамблю, на долю якого припадає здійснення важливої, вагомої художньої місії.

З позицій власного діалогу з літературним і музичним текстом підійшов до інтерпретації вокального циклу «Зимовий шлях» Ф. Шуберта видатний співак-тенор І. Бострідж (2019), «поміщаючи твір в культурно-історичний контекст» (с. 8) часу написання і сьогодення. Це дозволило знаменитому інтерпретаторові віднайти надзви-



чайні смислові глибини у розглянутому під даним кутом зору творі. Тобто, аналітичний підхід І. Бостріджа у його пошуках смислових ґрунтів і образно-змістовного мотивування власної інтерпретаційної версії «Зимнього шляху» Ф. Шуберта збігається з концепційними за-садами бахтінської комунікавістики. Обидва підходи – з позицій обра-ної комунікативної моделі та основ виконавського інтерпретаційного аналізу – виступили методологічним базисом даного дослідження.

Рефлектуючою стороною є і автор пропонованої статті – як пер-ший інтерпретатор, у вокально-інструментальному дуеті із сопрано О. Великою², романсу О. Тадеуш. Виконавцям, які беруть на себе роль комунікатора-посередника, що повинен донести до слухачів композиторський задум твору, необхідно вжитися в його образне наповнення, змістовно-смислові глибини, досягнувши їх у контексті «діалогу у великому часі». Як буде показано нижче, романс «Ніч по-чорніла» охоплює часопростір культурно-історичного континууму від античної давнини до сучасності, що знаходить відображення на рівнях музично-словесного синтезу і вокально-інструментальної вза-ємодії виконавських партій. Автор статті пропонує інтерпретаційну версію даного твору, осмисленого у контексті «великого діалогу» (за М. Бахтінім), що охоплює колосальний часопросторовий обсяг культури.

Виклад основного матеріалу. В романсі Оксани Тадеуш «Ніч почорніла» істотним є вибір текстової основи – віршу давньогрецької поетеси і музиканта Сапфо (близько 630 р. до н. е., острів Лесбос – 572/570 р. до н. е.), що належить до любовної лірики. Саме в епоху античності виникає поняття «лірика»; етимологія цього слова похо-дить від назви поширеної в стародавній Греції ліри, отримуючи дво-

² Співачка Олена Велика – випускниця ХНУМ, учасниця міжнародного кон-курсу співаків «Сольний спів» (2010, м. Донецьк), концертів у рамках фестивалю «Харківські Асамблеї», а також з Молодіжним академічним симфонічним оркестром «Слобожанський» (2012). 27 грудня 2013 р. брала участь в концерті камерного ор-кестру ХНУМ ім. І. П. Котляревського «Оркестрова та вокальна музика XVIII ст. у парках, на вулицях та в залах Лондона» за участю диригента Карстена Еккерта (Австрія). 2019 р. стала дипломантом і переможцем обласного конкурсу відкритих уроків «Панорама педагогічних досягнень».

яке тлумачення: жанр поезії і характерний для інструменту репертуар. Як створювачка ліричних піснеспівів, Саффо була включена в канонічний список Дев'яти ліриків. Поезія Дев'яти ліриків ділиться на хорову і монодичну: під монодичною лірикою мається на увазі сольне виконання з акомпанементом ліри, під хоровою – виконання мелодії хором в унісон, також у супроводі ліри. Хорова лірика представлена іменами Алкмана, Стесіхора, Івіка, Сімоніда, Піндара, Вакхіліда, сольна – Саффо, Алкея, Анакреонта. Саффо виконувала свої пісні, супроводжуючи їх грою на лірі-барбіті – збільшеному різновиді ліри.

Про славетну Саффо із захопленням писав філософ Платон:

Дев'ять лише муз називаючи, ми Саффо наносимо образу:

Хіба ми в ній не повинні музи десяти шанувати?

(«До Саффо», підрядковий переклад мій – Є. Б.³).

І дійсно, неординарна особистість поетеси ставала предметом мистецького відображення в живописі, надихаючи художників, які представляють різні стильові напрями – італійське Відродження (Рафаель), австрійський символізм (Г. Клімт), швейцарський академізм (М. Г. Ш. Глейр), французький академізм (Ш. Менжен) та інші. Вірші Саффо, сповнені краси буття, знайшли відображення й у творчості композиторів, які зверталися до її поезії. В. Шебалін – автор двох вокальних циклів на вірші Саффо («П'ять уривків із Сафо» ор. 3 та «Чотири уривка із Сафо» ор. 32)⁴; Е. Патлаєнко створив вокальний цикл «Квітка Еллади», І. Александров – вокальний цикл «Зоряний човен» на вірші Саффо і М. Цветаєвої.

О. Тадеуш втілила в романсі «Ніч почорніла» (назва по першому рядку вірша) дух давньогрецької поезії, традиції співу з акомпанементом, що склалася в древній Елладі. Музичні композиції Саффо не збереглися, проте образ поетеси-музиканта дає широкий простір

³ Автор пропонованої статті ґрунтується на відомому перекладі поетичних рядків російською мовою визнаного поета-перекладача О. Румера, оскільки текст на мові оригіналу не вдалося відшукати.

⁴ В літературі ствердилися дві форми написання імені прадавньої поетеси – Саффо та Сафо.



для композиторської фантазії. В якості літературного першоджерела О. Тадеуш обрала варіант вірша давньогрецькою мовою. Віршований текст в творі молодого композитора постає як один з видів сонорного матеріалу, використовуваного нарівні з музичними засобами виразності – мелодією, гармонією, темброво-фактурним компонентом.

Наведемо власний підрядковий переклад вірша Сапфо «Ολονυχτίς ο σκοτεινός» («Ночь почернела») українською мовою, ґрунтуючись на тексті оригіналу грецькою мовою і наявному підрядковому перекладі російською О. Федорової (Древнегреческие поэты, д. зв. 2019):

*Ніч почорніла,
Мої очі охоплює сон
І пече мене, і пече,
І піднімає пристрасть
Все тіло.
І що хочу я, що? Зовсім не знаю –
Дві точки зору всередині.
І що хочу я, що? Зовсім не знаю,
Крапля за краплею біль зростає.*

Якими ж є особливості поетичної образності цього вірша, музичного за своєю мелодикою і ритмікою? Дія відбувається на тлі природи, яка резонує з внутрішнім станом ліричного персонажа, що мучить та сумнівається, оповитий любовною пристрастю. Зауважимо, що, як і в інших творах Сапфо, ліричною героїнею є жінка (романс О. Тадеуш виконує сопрано). Вірш Сапфо сповнений глибоко особистісних, інтимних переживань, пристрасті; поетичні недововки спонукають домальовувати, домислювати ситуацію.

Вокальні цикли В. Шебаліна, Е. Патлаєнко та І. Александрова написані для голосу і фортепіано. О. Тадеуш обрала оригінальний виконавський склад – сопрано в дуеті з маримбою. Звуковий образ маримби в романсі – м'який, з розмитими обрисами – якнайкраще поєднується з духом «нічної» поезії Сапфо. Ця композиція – свого роду ноктюрн, не в вузько музичному, а в широкому розумінні – нічна пісня, що відтворює інтимно-ліричні почуття (одна з фактурних ла-

нок все ж імітує фігураційний виклад, притаманний цьому жанрові). Вночі загострюються відчуття, відкривається інтуїтивне, ірраціональне, містичне; людина саме вночі виявляється здатною сфокусуватися на почуваннях, переживаннях (фізичних, емоційних). Відповідаючи життєвим реаліям, це спостереження також співзвучне розумінню антиномії Дня і Ночі в «Трістані та Ізольді» Р. Вагнера і романтичному світогляду в цілому.

Саме ж звертання до поняття «нічна поезія» базується в даному дослідженні на опрацюванні робіт, що охоплюють міждисциплінарний простір, у яких воно використовується безпосередньо, або вживаються семантично близькі йому поняття (розвідки В. Касаткіної, 1975, С. Левочського, 2016, Т. Ложкової, 1999, Л. Тихомирової, 2010, В. Топорова, 2003). Virізнимо ґрунтовне дисертаційне дослідження музикознавця О. Шульги (2002), де проблема інтерпретації нічних мотивів всебічно розглядається на матеріалі не тільки музики, а й суміжних видів мистецтва XIX – першої половини XX ст.: «Запропонована в роботі класифікація втілення нічних образів (нічна фантастика, нічна лірика, нічний пейзаж) будується на функціонуванні та розвитку різних типів діалогів: це діалог-споглядання, пов’язаний з конкретно-чуттєвим сприйняттям природи (ніч як картина-ландшафт), діалог-співпереживання (ніч як час інтимних почуттів і ліричних емоцій, “голос душі”), діалог-милування (ніч як джерело вражень і асоціацій), культурно-ціннісний діалог (ніч як символ Вічності, позачасового буття, виходу в сферу концептуальних явищ, культурної рефлексії). Кожному з них притаманні специфічні властивості музичного тематизму і тематичного розвитку, що дозволяють говорити про “нічний” характер образів» (О. Шульга, 2002, с. 195). Дослідниця відзначає тенденцію у становленні нічних образів в культурно-історичному просторі: «“Слухозоровий” образ-картина поступово модулює в сенсорний образ-відчуття нічної атмосфери» (там само).

Атмосфера, прочитана О. Тадеуш у вірші Сапфо – нічна картина, сповнена таємничих шерехів, звучань (звукообраз маримби), що знаходяться у гармонії із внутрішнім настроєм героїні, яка перебуває в стані любовної знемоги, хворобливої пристрасті, на межі між явою і сном. В романсі О. Тадеуш ніч осмислюється як «голос душі» й, водночас,



через музику композитор представляє символ Вічності, безкінечності, в яку занурюється особистість, заглиблена у власний внутрішній світ. Звукообраз маримби відтворює картину ночі й, разом із цим, атмосферу, у якій відбувається внутрішній монолог героїні вірша.

Ліричний персонаж (сопрано) виступає, водночас, як особистість і, метафорично кажучи, вмістище, в яке вливаються імпульси природи; ним підпорядковані усі істоти, зокрема, людина. У вірші відображений зв'язок людини з природою, показано, що вони резонують між собою. Прочитання поетичного тексту Сапфо композитором О. Тадеуш демонструє нероздільність вокально-словесного і інструментального складників в рамках музично-поетичного цілого, що відчувається й виконавцями, й слухачами протягом усього твору.

Інтонації солістки сповнені чуттєвості, томління; фактурні зміни в цілому підпорядковуються становленню музичної форми, що мислиться як процес. Змістовно важливі вокальні інтонації рельєфно відзначаються композитором – мовною виразністю, викладенням укрупненими тривалостями у співвіднесенні з більш рухливою партією інструмента. Наприкінці романсу з'являється монодична фактура (що можна розцінювати як зашифровану вказівку на архаїчне походження першоджерела); маримба дублює мелодичну лінію вокалістики: лінія солістки знаходиться посередині, а виконавець партії маримби грає мелодію в унісон в дві октави, використовуючи тремоло. Архаїчне походження має також геміоліка – так, у вокальній партії романсу О. Тадеуш застосовано лад зі збільшеною секундою⁵.

⁵ Зауважимо, що термін «геміоліка» запропонував ввести Ю. Холопов, щоб уникнути термінологічної плутанини, оскільки в давній Греції видозмінення діатонічних ступенів ладу визначалось як «хрома»: «Грецькі теоретики, які розробили музично-теоретичну категорію інтервального роду, протиставляючи дану систему діатоніці, вводять поняття “хроматизм”, яке пізніше набуло іншого змісту. В результаті термін “хроматика”, як позначення інтервального роду, історично має два трактування: 1) грецька хрома і 2) (пізніший) європейський хроматизм» (Холопов, Ю., 2003, с. 145). Терміни «хроматика» і «геміоліка» в подальшому закріпилися в музикознавстві як самостійні. До геміоліки Ю. Холопов відносить множину явищ, що належать різним хронологічним періодам музичної культури: «Особливість геміоліки, як інтервального роду, полягає в її яскравій характерності (збільшена секунда), стабільності багатовікового існування (від древніх греків до нового часу – гармонічного мінору,

Партія маримби доповнює вокально-поетичне висловлювання. Сенса поезії інтуїтивно досягається слухачем, оскільки давньогрецька мова не знайома більшості аудиторії, проте весь комплекс виражальних засобів, представлених в дуеті, націлений на розкриття поетичного образу нічної природи і внутрішнього стану ліричного персонажа. Партія маримби не зводиться тут до функції акомпанементу. Це ще один персонаж – одухотворена природа. Звідси – виділення інструментального компонента в рамках єдності музично-поетичного синтезу. У цьому можна побачити зв'язок з історичною традицією, що сходиться до Ф. Шуберта – дуетом Мірошника і Струмка в знаменитому вокальному циклі композитора, образами природи в його «Зимовому шляху», які кореспондують з внутрішніми станами ліричного героя твору. Таким чином, в романсі О. Тадеуш здійснюється діалог не тільки з автором поетичного тексту, а й з традицією камерно-вокального жанру в історичній ретроспективі⁶.

Отже, для втілення «нічної поезії» Сапфо О. Тадеуш звертається до виразних можливостей маримби, звучання якої стає фоном для внутрішнього монологу героїні. Чи впливає виконавський склад на образно-драматургічне наповнення композиторського прочитання поезії Сапфо? Можна з усією сміливістю стверджувати – впливає.

Це стає зрозумілим, якщо проаналізувати романс з точки зору використання в ньому особливого тембру маримби – ударного клавішного музичного інструменту, що є «родичем» ксилофона, вібрафона та близький за конструкцією народному струнно-ударному інструменту цимбалам, молоточковим інструментам – фортепіано та челесті. О. Тадеуш вказує у ремарці, що грати на маримбі треба спеціальними паличками (з обмотаними нитками голівками). За цим незвичайним звучанням чутно м'яку вібрацію, яка передає приховану напругу –

гармонічного мажору, домінантового ладу, “угорської гами” та інших, що не мають спеціальних назв), поєднанні ознак діатоніки (семиступенність, збереження багатьох діатонічних інтервалів) і хроматики (наявність хроматичних інтервалів, неможливість вмістити геміоліку в семизвучність квінтової структури)» (там само, с. 145–146).

⁶ Діалог у «великому часі» був продовжений першими виконавицями твору також і за сприяння сценічних костюмів, які допомагали комунікаторам-інтерпретаторам глибше вжитися в образ: плаття, що за покроем нагадують давньогрецькі туніки.



маримба формує образність романсу і створює унікальне звучання. Кожний звук, що видобувається ударом палички по бруску (клавіші), посилюється металевим резонатором⁷. Маримба створює м'яке звучання – виразний супровід вокалу, глибокий тембр, який «працює» на розкриття змісту віршу. Використовується весь діапазон концертної маримби, а саме – чотири з половиною октави. Неабияке значення має застосування чотирьох паличок, що допомагає вправно виконувати складні пасажі, багатоголосся та багатозвучні вертикалі. Ударяючи паличками по розташованим над металевими трубами-резонаторами пластинам, перкусіоніст повинен добиватися звучання густого і об'ємного, що не суперечить ефірній легкості виконання (звуковедіння).

Темброву барву, яку слід відтворювати у цьому романсі через звукообраз маримби, можна визначити як наповнене звуками повітря, сонорна атмосфера – легке, але, разом із цим, оповите обертонами, звучання. Виконавцю слід враховувати й багатоманітні виражальні можливості різнопланових фактурних комплексів, представлених у романсі (але слід пам'ятати, що їх зміна спрямована на різностороннє розкриття художнього змісту вірша, у єдності із вокальним висловом співачки).

Попри те, що у романсі О. Тадеуш «Ніч почорніла» другим учасником ансамблю, на відміну від творів її попередників, які звертались до поезії Сафо – В. Шебаліна, Е. Патласенко та І. Александро́ва – виступає не фортепіано, а маримба⁸, для музиканта-ударника, який взявся за інтерпретацію композиторського задуму, корисним стане вивчення літератури, що стосується роботи вокаліста в дуеті з фортепіано, досвіду співаків та піаністів-концертмейстерів. Цікаво порівняти функції інструментальних «голосів» фортепіано і маримби, які виступають в амплуа другого учасника ансамблю в дуеті з вокалістом, осмислити

⁷ Конструкція народного інструменту, що має прадавнє походження, включає у якості резонатора підвішені під дерев'яними брусками гарбузи. Походить маримба з Африки, етимологія назви інструменту – від імені богині Маримби, якій приписується його створення.

⁸ Цей ударний інструмент, хоча й споріднений з фортепіано, водночас, є унікальним з точки зору тембру і артикуляції.

роль інструменталіста у відтворенні образно-драматургічного наповнення камерно-вокальної композиції.

Нерідко в камерно-вокальному жанрі функція фортепіано перевершує межі акомпанементу співочому голосу, виступаючи аналогом оркестру, наслідуючи його інструнтам і тембрам. У якості прикладу наведемо «Зимовий шлях» Ф. Шуберта, де супровід вищого порядку наповнений тематичними ідеями, маючи на увазі приховану оркестровку. Або – вокальний цикл Р. Вагнера на вірші М. Везендонк, який не випадково був оркестрований (заклучний номер, «Мрії» – автором музики, а інші номери – Феліксом Мотлем). Твір трансформувався, таким чином, з камерного в вокально-оркестровий, що має глибинні причини в самому композиторському прочитанні поетичного тексту.

Маримба – інструмент, наділений унікальним тембром. В творі О. Тадеуш, як безсловесний, але, разом із тим, красномовний другий учасник ансамблю, він створює особливу звукову атмосферу. Отже, перкусіоністу слід відтворювати в романсі різноманітні сонорні фарби, пов'язані з фактурними комплексами, регістром, відчувати і передавати найтонші темброві відтінки звучання. Окрім того, в романсі О. Тадеуш музикантам слід передати плинність, нескінченність, притаманні природним процесам, в зв'язку із чим членування музичної думки має підкоритися ідеї становлення, процесуальності, щоб представити образ самої природи, де одвічна циклічність, повторюваність біоритмів поєднується з безперервним рухом уперед. Цезури не повинні дробити цілісний образ, хоча вони й природно виникають внаслідок точної або ж варіантної повторюваності фраз у вокальній партії, наявності в ній пауз; останні ж передають замислення героїні, визначають переривчастість її внутрішнього міркування; фактурні зміни в інструментальній партії також не повинні перепиняти плин музичного процесу. Необхідно домагатися свободи відповідно до темброво-артикуляційних особливостей маримби. Як і фортепіано, маримба – ударний інструмент. Конструкція фортепіано дозволяє виконавцям добиватися співучості інструментального інтонування. Отже, корисними можуть стати напуття, наприклад, Дж. Мура (1987), який співпрацював з Д. Фішером-Діскау,



Е. Шварцкопф, І. Менухіним та іншими видатними виконавцями, стосовно управління музичним часом завдяки *rubato*, маскуванню акценту на сильній долі такту і, навпаки, смисловим наголосам у тлумаченні авторського тексту.

Артикуляція перкусіоніста, який інтонує на маримбі, покликана наповнити звучання кожного звуку вібрацією, зробити його виразним, рельєфним, домогтися різноманіття фарб монотембрового інструменту за допомогою туше, гри регістрами, осмислюючи динамічні зміни музичної фактури у зв'язку із процесуальністю розгортання музичної форми.

Висновки. Підводячи підсумки, відзначимо, що в романсі «Ніч почорніла» Оксана Тадеуш вступає в діалог з великою Сапфо, відтворюючи світ її віршування, мелодiku і ритміку поетичного тексту на мові оригіналу; водночас, дотримуючись законів камерно-вокального жанру в аспекті втілення дуету співочого і інструментального голосів, композиторка створює унікальну художню концепцію, слідуючи актуальним тенденціям звукотворчості початку ХХІ ст., де не останнім аргументом є пошук неординарного мистецького рішення.

Перспективи представленого дослідження вбачаються авторіві публікації у подальшому визначенні специфіки втілення звукообразів ударних інструментів у творчості композиторів Харківської школи, зважаючи на індивідуальність художньої концепції кожного окремого твору.

ЛІТЕРАТУРА

- Бахтин, М. М. (1986). *Естетика словесного творчества*. Москва: Искусство, 445.
- Бахтин, М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». Retrieved 2019, May 15, from <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bahtin-mihail-mihajlovich/estetika-slovesnogo-tvorchestva/9>
- Бостридж, И. (2019). «Зимний путь» Шуберта: анатомия одержимости. Москва: АСТ, 416.
- Древнегреческие поэты. Сапфó – Сапфо. Любовная лирика. Е. Федорова (Пер.). *Греческий язык с песней*. Retrieved 2019, May 15, from http://www.real-greece.ru/dr-gr_poeti/Sapfo1.html



- Зуб, Г. А. (2012). *Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского. Харьков, 222.
- Интервью с Хельмутом Дойчем от 16.04.2014. Беседовала Екатерина Беляева, Belcanto.Ru. Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/intervyu-s-helmutom-doychem/>
- Касаткина, В. Н. (1975). Тютчевская традиция в «ночной» поэзии А. А. Фета и К. К. Случевского. В кн. *Вопросы развития русской поэзии XIX в.* Т. 155, сс. 70–89. Куйбышев.
- Левочский, С. С. (2016). Символ Ночи в немецком романтизме. *Вестник Московского университета*, (сер. 6, Философия, № 2), 86–101.
- Ложкова, Т. А. (1999). «Ночная» лирика М. Ю. Лермонтова: традиции и новаторство. *Лермонтовские чтения: материалы зональной научной конференции*, 33–41. Екатеринбург: Межотраслевой региональный Центр.
- Мур, Дж. (1987). *Певец и аккомпаниатор: воспоминания, размышления о музыке*. Москва: Радуга, 432.
- Степанян, К. А. (2013). *Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени*. Москва: Языки славянской культуры, 368.
- Тихомирова, Л. Н. (2010). *«Ночная» поэзия в русской романтической традиции: генезис, онтология, поэтика*. (Автореф. дис. ... канд. филологических наук). Екатеринбург: Уральский государственный университет имени А. М. Горького, 23.
- Топоров, В. Н. (2003). «Текст ночи» в русской поэзии XVIII – начала XIX века. В кн. *Топоров, В. Н. Из истории русской литературы: монография. Т. II: Русская литература второй половины XVIII века: исследования, материалы, публикации. М. Н. Муравьев: Введение в творческое наследие*. Кн. 2, с. 157–228. Москва: Языки русской культуры.
- Холопов, Ю. Н. (2003). *Гармония: Теоретический курс*. (Учебник). С.-Петербург: Лань, 544.
- Шульга, Е. Н. (2002). *Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX вв.* (Дис. ... канд. искусствоведения). Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 283.



REFERENCES

- Bahtin, M. M. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskustvo, 445 [in Russian].
- Bahtin, M. M. Otvet na vopros redaktsii «Novogo mira» [The answer to the question of the «New world» publishing]. Retrieved 2019, May 15, from <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%91/bahtin-mihail-mihajlovich/estetika-slovesnogo-tvorchestva/9> [in Russian].
- Bostridge, I. (2019). *Zimniy put Shuberta: anatomiya oderzhimosti [Schubert's «Winter journey»: the anatomy of obsession]*. Moscow: AST, 416 [in Russian].
- Drevnegrecheskie poety. Σαφώ – Sappho. Lyubovnaya lirika [Ancient Greek poets. Σαφώ – Sappho. Love lyrics]. Ye. Fedorova (Transl.). *Grecheskiy yazyk s pesney – Greek language with a song*. Retrieved 2019, May 15, from http://www.real-greece.ru/dr-gr_poeti/Sapfo1.html [in Greek and Russian].
- Kholopov, Yu. N. (2003). *Garmoniya: Teoreticheskiy kurs [Harmony: Theoretical course]*. (Textbook). Saint-Petersburg: Lan, 544 [in Russian].
- Intervyu s Helmutom Doychem ot 16.04.2014. Besedovala Ekaterina Belyaeva, Belcanto.Ru [Interview with Helmut Deutsch from 16.04.2014. Interviewed by Ekaterina Belyaeva, Belcanto.Ru]. Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/intervyu-s-helmutom-doychem/> [in Russian].
- Kasatkina, V. N. (1975). Tyutchevskaya traditsiya v «nochnoy» poezii A. A. Feta i K. K. Sluchevskogo [The Tyutchev's tradition in the «night» poetry by A. A. Fet and K. K. Sluchevsky]. In *Voprosy razvitiya russkoy poezii XIX veka – The issues of development of Russian poetry of XIX century*. Vol. 155, pp. 70–89. Kuibyshev [in Russian].
- Levochskiy, S. S. (2016). Simvol Nochi v nemetskom romantizme [Symbol of the Night in German Romanticism]. *Vestnik Moskovskogo Universiteta – Bulletin of Moscow University*, (Series 6, Philosophy, No. 2), 86–101 [in Russian].
- Lozhkova, T. A. (1999). «Nochnaya» lirika M. YU. Lermontova: traditsii i novatorstvo [Lermontov's «night» lyrics: traditions and innovation]. *Lermontovskiye chteniya – Lermontov readings. (Proceeding of the zonal scientific conference)*. Ekaterinburg, 33–41 [in Russian].
- Moor, G. (1987). *Pevec i akkompaniator [Singer and Accompanist]*. Moscow: Raduga, 432 [in Russian].
- Shulga, E. N. (2002). *Interpretatsiya nochnykh motivov v evropeyskoy muzyke i smezhnykh iskusstvakh XIX – pervoy poloviny XX vv. [Interpretation of night-*

- time motifs in European music and related arts of the XIX – the first half of the XX centuries*]. (Candidate's thesis). Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M. I. Glinka. Novosibirsk, 283 [in Russian].
- Stepanyan, K. A. (2013). *Dostoevskiy i Servantes: dialog v bolshom vremeni*. [Dostoevsky and Cervantes: dialogue in the big time]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury, 368 [in Russian].
- Tihomirova, L. N. (2010). «Nochnaya» poeziya v russkoy romanticheskoy traditsii: genezis, ontologiya, poetika [«Night» poetry in the Russian romantic tradition: genesis, ontology, poetics]. (Extended abstract of Candidate's thesis). Ural State University named after A. M. Gorky. Ekaterinburg, 23 [in Russian].
- Toporov, V. N. (2003). «Tekst nochi» v russkoj poezii XVIII – nachala XIX veka [“Text of the night” in Russian poetry of the XVIII – the early XIX century]. Toporov, V. N. *Iz istorii russkoj literatury: monografiya. T. II: Russkaya literatura vtoroj poloviny XVIII veka: issledovaniya, materialy, publikacii. M. N. Murav'ev: Vvedenie v tvorcheskoe nasledie. Kn. 2* [From the history of Russian literature: monograph. Vol. II: Russian literature of the second half of the XVIII century: research, materials, publications. M. N. Muraviev: Introduction to the creative heritage. Book 2]. Moscow: Yazyki russkoy kultury, 157–228 [in Russian].
- Zub, G. A. (2012). *Koncertmeyster-pianist v kontekste evolyutsii ispolnitelskogo iskusstva* [Concertmaster-pianist in the context of the evolution of the performing arts]. (Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 222 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21.05.2019 р.



УДК 78.071.1 : 781.68(477.54-25)

DOI 10.34064/khnum1-5308

Плющенко М. Ю.

ORCID 0000-0001-9552-7400

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

«Джаз слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела

АНОТАЦІЯ ■ Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця: аспекти інтерпретації першоджерела. ■ Матеріалом дослідження обрано п'єсу М. Товпеко «Джаз-слайд» для двох акордеонів (баянів) в аранжуванні харківського музиканта Андрія Стрільця, яка вперше стала об'єктом теоретичного аналізу в аспектах художньої інтерпретації та міжстильового діалогу в жанрі транскрипції-аранжування. Також вперше дослідницьку увагу зосереджено на багатогранній постаті самого А. Стрільця. З'ясовано, що в його діяльності присутні різнопланові творчі напрями – композиція, диригування, баянне виконавство, педагогіка. Систематизовано його твори – як оригінальні, так і численні перекладення композицій інших авторів. Аналіз обраного матеріалу демонструє, що аранжувальник, зберігаючи структуру п'єси-першоджерела – контрастно-складову форму, оновлює її процесуально-драматургічну сторону, насамперед, за рахунок дії темброво-фактурного комплексу як ключового інтерпретаційного чинника при створенні оркестрової версії оригіналу. Звідси, оновлюється жанрова концепція твору М. Товпеко, що набуває нової жанрової якості – *концертності*, уподібнюючись концерту для двох акордеонів/баянів з оркестром. Творчість А. Стрільця досліджується в контексті розвитку харківської баянно-акордеонної школи, вивчення якої дедалі більше привертає увагу дослідників. ■ **Ключові слова:** харківська баянно-акордеонна школа, тембр, фактура, інтерпретація, транскрипція-аранжування, першоджерело, версія.

АННОТАЦІЯ ■ Плющенко М. Ю. «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрельца: аспекти інтерпретації первоисточника. ■ Матеріалом дослідження обрана п'єса М. Товпеко «Джаз-слайд» для двох аккордеонів (баянов) в аранжировке харківського музиканта Андрія Стрельця, вперше ставшая об'єктом теоретичного аналізу в аспектах художественної інтерпретації і міжстилевого діалогу в жанрі транскрипції-аранжировки. Також вперше дослідницьке уваження зосереджено на багатогранній фігурі самого А. Стрельця. Встановлено, що в його діяльності присутствуют різнопланові творчі напрямки – композиція, дирижування, баянне виконання, педагогіка. Систематизовані його твори – як оригінальні, так і численні переложення композицій інших авторів. Аналіз обраного матеріалу показує, що аранжировщик, зберігаючи структуру п'єси-первоисточника – контрастно-составну форму, оновлює її процесуально-драматургічну сторону, перш за все, за рахунок дійства темброво-фактурного комплексу як ключового інтерпретаційного фактора при створенні оркестрової версії оригіналу. Отсюди, оновлюється і жанрова концепція твору М. Товпеко, набуваючи нове жанрове якість – концертність, уподобляясь концерту для двох аккордеонів (баянов) з оркестром. Творчість А. Стрельця досліджується в контексті розвитку харківської баянно-акордеонної школи, вивчення якої привертає все більше уваження дослідників.

■ Ключові слова: *харківська баянно-акордеонна школа, тембр, фактура, інтерпретація, транскрипція-аранжировка, первоисточник и версия.*

ABSTRACT ■ Plushchenko M. Yu. “Jazz Slide” by M. Tovpeko – A. Strilets: Aspects of the original source interpretation.

■ Background. This article is devoted to the actual issues of musical interpretation in connection with one of the most common genres of modern art – genre of transcription in its various aspects. These questions are considered in aspect of genre specificity of transcription as the work with dual authorship that determines a special methodology of such musical samples study, the need of the comparative analysis of the original and transcription versions, the study of principles of composition and artistic interpretation, the manifestations of the performing characteristics in it. This field of creativity encourages researchers to



study the principles of artistic thinking, inter-style communication, and virtual creative dialogue between the authors of the original and the version at all levels of musical content and form using the samples of transcriptions. The example of such approach is the given research, which studies the mechanisms of musical interpretation creation in the genres transcription and arrangement in aspect of the contemporary composing and performing practices.

The object of the study is the creativity by a bright representative of the Kharkiv school of the playing on folk instruments, Andrii Strilets, the subject of consideration in this article are his orchestra transcriptions-arrangements. **The purpose of the research** is to determine the principles of interpretation and inter-style dialogue in the genre of transcription on the example of the musical piece “Jazz-slide” by M. Tovpeco for two accordions in the arrangement by A. Strilets. For the first time in musicology this composition becomes an object for the theoretical analysis in aspect of the artistic interpretation and inter-style dialogue in genre of transcription-arrangement. This determines the relevance and scientific novelty of the study. For the first time also, the research is focused on the multifaceted creative activity of the talented Kharkiv musician A. Strilets, which combines the various directions – composition, conducting, bayan performance and pedagogy.

Results of the study. The list of the works by A. Strilets includes dozens of positions, in particular, the orchestral opuses – about 40, the vocal pieces – more than 40, there are also the dance music, vocal-choreographic compositions and others. Composer prepared for publication the author’s collection “Concert works for bayan”, which will be a musical presentation of his work. Pedagogical work of the musician is successfully combined with the performing activity. A. Strilets is a talented accordion / bayan performer (the winner of all-Ukrainian and international competitions, among them, the prestigious international competition “Vogtland Music Days” in Klingenthal, Germany; participant of tours as a bayan player-performer in Belgium, Germany, Poland, Ukraine) and conductor. He worked as a conductor at the Kharkiv City Theater of Folk Music “Oberegi”; he made a significant contribution to the creation of the “Slobozhanskii Big Academic Song and Dance Ensemble” (2011), which he conducts nowadays, and also acts as an author and arranger of a significant part of the musical repertoire of this ensemble. Being the head of the folk instruments orchestra, musician directs his actions, first of all, to improve the performing level of the musicians, to expand the concert

repertoire and the genre diversity of the performed compositions, to change and complete the instrumental compositions.

The study also highlights several signs of the pedagogy of A. Strilets. As a teacher, he encourages in his class the independent thinking of the performer and the searching of a reasonable interpretation, provides the information about stylistic features of works for fully disclosing of its content, he takes into account the analysis of their dramaturgy and form, carefully relates to the reproduction of author's remarks, aims from the musicians the task of the most accurate composer's intention disclosure. These pedagogical principles project onto the compositional features of A. Strilets' works, which are clearly demonstrated in sphere of his arranger's work.

The study specifies a number of basic composer principles and methods used by A. Strilets in the transcription-arrangement of "Jazz Slide".

1. First of all, the arranger updates the timbre-texture complex of the original, redistributing certain content and form-building components in the musical "space" and "time", giving them new configurations, which leads to strengthening or, in opposite, leveling (down to rotation) of their original dramatic functions – general and minor, solo and accompanying, monological and dialogical, ensemble and orchestral, melodic, harmonic, rhythmic and others.

2. The sound-texture aspect demonstrates both smallest and systemic changes of musical and expressive complex of the original – from the separate elements to their cumulative action, which contributes to the genre-style qualities transformation of the work, strengthening the through development in it, up to the presence of signs of symphonization.

3. Hence, the genre concept of the work is updated, and it leads to the emergence of a new genre quality – "concert-ness" – and to the consolidation of the concert status of the work (which becomes similar to a concert for two accordions / bayans with an orchestra). The quality of "concert" is also achieved due to the growing role of soloists, in particular, the strengthening of solo replicas in the orchestra (separation of elements of the original melodic themes and distribution them to orchestral groups), which leads to the polyphonization of the musical facture, emphasizing (new coloring) some features of the melodic lines of the soloists and like other.

4. At the level of harmony, on the one hand, the emphasis of its original content, on the other hand, the search of its melodic potential is observed.



5. The rhythmic parameter of sound-facture complex contributes to the enhancement of genre-style semantics of the original source, taking into account its jazz “filling”.

6. Comparative analysis of the original and version reveals signs of a method of composer interpretation that involves a creative component in arranging, supplementing, and rethinking the content of the original.

Conclusion. In course of studying it was found that the arranger, at the preserving of the structure of the original piece – a contrast-composite form, updates the procession-dynamic and dramatic sides of it, primarily due to the action of the timbre-texture complex as the key interpretative factor in creating of the orchestral version of the original.

The prospect of the research. The considered issues require, of course, the further research – both from the point of view of the artistic significance of genres, arrangement and transcription, in particular, for orchestras and ensembles of folk instruments, and in the aspect of the action of mechanisms of artistic interpretation and the features of the transcription process, which naturally combines composer and performing arts. The work of the talented Kharkiv musician Andrii Strilets who is one of the most prominent representatives of the Kharkiv school of folk instruments, deserves a separate study. ■ **Key words:** *Kharkiv bayan-accordion school, timbre, texture, interpretation, transcription-arrangement, arranger, composer, original, source, version.*

Постановка проблеми. У запропонованій статті порушуються актуальні питання музичної інтерпретації, пов’язані з одним із найпоширеніших різновидів сучасної творчості – жанром транскрипції в його різноманітних виявах. Ці питання розглядаються в аспекті жанрової специфіки транскрипції як твору з подвійним авторством, що обумовлює спеціальну методологію дослідження таких музичних зразків, необхідність компаративного аналізу систем оригіналу і транскрипції, вивчення принципів композиторської та, ширше – художньої інтерпретації, проявів у ній ознак виконавської діяльності. Ця галузь творчості спонукає науковців до вивчення – на прикладі спільних творів двох авторів – загальних принципів міждистильового спілкування та художнього мислення, творчого діалогу авторів оригіналу та його версії на всіх рівнях музичного змісту та форми,

композиторської техніки, музичної лексики, семантики, а також жанротворення. Прикладом такого дослідження і є дана публікація, яка розкриває механізми створення музичної інтерпретації в жанрах перекладення і транскрипції.

Об'єктом дослідження є творчість яскравого представника харківської школи народно-інструментального мистецтва – Андрія Стрільця, **предметом** – його оркестрові транскрипції-аранжування, **метою** – визначення принципів інтерпретації та міжстильового діалогу (від цілісної форми до її окремих елементів) в жанрі транскрипції-аранжування на прикладі композиції «Джаз-слайд» М. Товпеко – А. Стрільця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зацікавленість творчою особистістю та діяльністю сучасного українського музиканта Андрія Миколайовича Стрільця як продовжувача традицій харківської баянно-акордеонної школи – однієї з провідних в Україні – викликає необхідність вивчення праць, пов'язаних із даною тематикою, до якої зверталися і продовжують звертатися українські дослідники. Серед них, зокрема, Ю. Дяченко (2012), І. Снедков (2015), Л. Снедкова (2013) та сам А. Стрілець (2018) – автори окремих публікацій та історіографічних розділів дисертаційних досліджень. Разом із тим, ця тема досі не отримала системної фундаментальної розробки. Одним з перших кроків до заповнення суттєвої тематичної прогалини у вітчизняному музикознавстві й є дана публікація.

Харківська баянно-акордеонна школа завдячує своїми успіхами чималим напрацюванням кількох генерацій талановитих музикантів, які, починаючи від 1951 р. (саме цей рік відзначений заснуванням, зусиллями Л. Горенка, класу баяна в Харківській консерваторії), збагачували її власним композиторським, виконавським, науковим і педагогічним досвідом. Дослідниця Ж. Дедусенко (2002) зазначає: «Зважаючи на те, що специфіка буття виконавського мистецтва являє собою усну форму висловлювання, загострюються проблеми спадкоємності трансляції напрацьованих пізнавальних моделей, мовних форм у цій сфері художньо-творчої діяльності. У такому контексті школа розкриває своє подвійне значення: як творчості й дидактики, оскільки за її допомогою, з одного боку, здійснюється кристалізація безпосереднього



досвіду діяльності, з іншого, – акт передачі цього досвіду від учителя учневі» (с. 2). Тому, на думку автора, школа стає необхідною умовою безперервності художнього простору виконавського мистецтва, своєрідним регулятором у сфері питань виконавства та його осмислення суспільною свідомістю, що дозволяє характеризувати її як один із засобів існування колективної пам'яті, традиції. Як зауважує і С. Кучеренко (2018), «школа – це своєрідний інструмент для реалізації і створення традиції, який забезпечує її закріплення в певному інформаційному полі з наступним розвитком і досягненням нової якості» (с. 6).

Наведені тези належать представникам харківської наукової та виконавської школи, що протягом останніх десятиліть значно активізувала теоретичну розробку сфери вивчення регіональних виконавських традицій, шкіл та їх видатних творчих постатей. Так, у праці І. Снедкова (2015) наголошується, що «підґрунтям для виникнення харківської баянної школи є не географічна назва міста, а <...> вищий навчальний заклад та кафедра» (с. 7), та зазначається, що на етапі становлення харківської школи викладання гри на народних інструментах, зокрема, на баяні, здійснювалося або ж фахівцями іншої музичної спеціальності (теоретиками, духовиками, струнниками), або ж навіть музикантами-аматорами.

А. Стрілець (2018), висуваючи тезу про те, що початок самоідентифікації харківської школи пов'язаний з ім'ям В. Подгорного, зазначає, що «саме його неповторний композиторський і виконавський стиль <...> назавжди змінив методiku викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до транскрипції та перекладень творів для баяна, “гармонічне мислення” і культуру звуковидобування баяністів Харкова» (с. 146–147). Сам Андрій Миколайович, як автор численних аранжувань (що унаочнюють, по суті, дію транскрипційного методу та механізмів міжстильового та міжавторського спілкування в системі жанру транскрипції), в цілому, підкреслює особливе значення жанрів, які спираються на твори інших авторів. Ці твори стають моделлю для художнього переосмислення та інтерпретації, демонструючи різноманітні вектори сучасного композиторського та виконавського мистецтва. Саме такі музичні опуси є окремою цариною творчого експерименту, що дозволяє оновлювати, насамперед,

інструментальний склад, а також зміст, жанр і форму оригінальних творів (Стрілець А., 2018). Наведені вище думки висвітлюють механізми взаємодії авторських стилів, а разом із тим – принципи художньої інтерпретації та музичного мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожна з генерацій харківських музикантів була невід’ємною частиною своєрідної «піраміди знань та умінь», що передаються від покоління до покоління. Ланцюжок традицій зберігається і в харківській баянно-акордеонній школі, представлений кількома поколіннями відомих українських музикантів, таких як Л. Горенко, В. Подгорний, А. Гайденко, О. Назаренко, О. Міщенко, І. Снедков, А. Гетьман, А. Стрілець, Д. Жаріков, Ю. Дяченко. Молоду генерацію цієї школи представляє Андрій Миколайович Стрілець, провідний викладач кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Його вчитель – І. І. Снедков – зазначає, що А. М. Стрілець є «яскравим представником третьої генерації викладачів-баяністів» (Снедков, І., 2015, с. 26). Однак сам Андрій Миколайович відносить себе до четвертої генерації та стверджує, що «є носієм досвіду харківської баянної школи, але під впливом своєї творчої концертної діяльності <...> запроваджує у своєму класі нові риси та тенденції музичного світогляду виконавця на баяні» (Стрілець, А., 2018, с. 151). А також зауважує, що в своїй композиторській творчості «веде активний пошук нових форматів застосування баяну, нових тембральних сполучень і стилістичних напрямків» (там само).

Коротко характеризуючи творчу постать А. Стрільця, зазначимо, що він є активним громадським діячем, членом Національної Всеукраїнської музичної спілки, стипендіатом харківського Фонду підтримки молодих обдарувань в галузі літератури та мистецтв, лауреатом всеукраїнських та міжнародних конкурсів виконавців на народних інструментах, зокрема, престижного міжнародного конкурсу «Фогтландські дні музики» (м. Клінгенталь, Німеччина); брав участь у гастрольях в якості баяніста-виконавця в Україні, Німеччині, Бельгії, Польщі, в багатьох звітних концертах та майстер-класах на рідній Слобожанщині. Наголосимо на одній з характерних рис, притаманних А. Стрільцю, – *багатогранності* його музичної обдарованості.



Адже він вдало поєднує різні напрямки творчої діяльності, зокрема, є композитором, баяністом-солістом, диригентом, науковцем, викладачем. Хоча це й не дивно, оскільки така різновекторність творчості в музикантів-народників Харкова вже традиційно є нормою. Так, А. Стрілець (2018) відзначає, що «ця своєрідна риса, як візитівка, зберігається й по сьогоднішній день, вирізняючи харківську регіональну школу виконавців на народних інструментах від інших музичних навчальних центрів України» (с. 147).

Спираючись на власний досвід професійного спілкування з музикантом (автор цієї публікації є випускником його класу), виокремимо кілька ознак *педагогічного методу* А. М. Стрільця. Як викладач, він, насамперед,

- звертається до самостійного мислення виконавця та спонукає його до пошуків грамотної інтерпретації;
- надає інформацію щодо стилістичних особливостей твору задля повноцінного розкриття його змісту;
- вдається до аналізу драматургії та форми творів, що виконуються в його класі;
- уважно ставиться до відтворення авторських ремарок;
- вимагає від виконавців максимально точного розкриття композиторського задуму.

Педагогічна робота вдало поєднується музикантом з *виконавською* – А. Стрілець є яскравим виконавцем-баяністом і талановитим диригентом. В якості диригента він працював у Харківському міському театрі народної музики «Обереги», зробив вагомий внесок у створення «Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю» (2011), яким диригує й зараз, також виступаючи в якості автора та аранжувальника значної частини музичного репертуару цього колективу. Працюючи на посаді керівника оркестру народних інструментів, музикант спрямовує свою діяльність, насамперед, на покращення виконавського рівня колективу, збільшення та урізноманітнення концертного репертуару оркестру, удосконалення його інструментального складу. Саме для існуючого складу оркестру А. Стрілець, окрім власних музичних композицій, створив оригінальні аранжування, інструментування та перекладення.

Цей напрямок діяльності А. Стрільця суттєво впливає на його *композиторську творчість*, якою він наполегливо займається, і яка спонукає студентів його класу як до виконання музики свого педагога, так і до дослідження цієї музики. Творчий доробок А. Стрільця містить десятки композицій, зокрема, оркестрових – близько 40, вокальних – понад 40, а також танцювальну музику, вокально-хореографічні опуси. Зауважимо, що композитор уже підготував до видання авторську збірку «Концертні твори для баяна», яка має стати своєрідною презентацією його творчості.

Згрупуємо твори митця, щоби скласти загальну картину жанрів та напрямків композиторської творчості нашого країнина. Серед оригінальних *творів для баяна соло* відзначимо такі, як «Соната-фантазія» у 3 частинах (2013), концертна імпровізація «Забавки» (2014), «Ностальгія» (2015), «Фуга на українську тему» (2016), «Стилізація» (2017), «Веснянка» (2018), а також обробка української народної пісні «Тихо над річкою» (2017). Серед *ансамблевих композицій* – авторедакції: цикли «Думка» і «Токата» для дуету баянів (2016), концертна імпровізація «Забавки» для тріо баянів (2017), «Концертна п'єса» для бандури з фортепіано (2017). У портфоліо харківського музиканта присутні також *оркестрові твори*: концертні п'єси «Українські награвання», «Коломийки», «Мелодії Молдови», «Циганські мелодії», «Джампарале», «Імпровізація на народну тему»; *вокальні твори* у супроводі оркестру («Родинна привітальна»); *музика до танців* («Брати»); *вокально-хореографічні композиції*, твори для *народного хору без супроводу* («Ой, літає чорна галка по полю»), а також численні *обробки, аранжування, інструментовки* та різноманітні музичні версії для різних виконавських складів. Для «Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю» музикантом створені інструментовки та аранжування таких творів, як «Tango pour Claude» Р. Гальяно, «Козаки» А. Бизова, «Джаз-слайд» та «Циганський синдром» М. Товпеко, «Рок-токата» Д. Шилова, Вальс «Доміно» Л. Феррарі в обробці В. Ковтуна.

Отже, лише за останній майже десятирічний період (від 2011 по 2019 р.) А. Стрільцем написано сім творів для баяна соло в різних жанрах, крупних та малих формах (сонати, фуги, концертної імпрові-



зації), а також – для дуету, тріо баянів і політембрового складу, зокрема, для бандури з фортепіано (цикл, концертна імпровізація, концертна п'єса). Це свідчить про значні композиторські досягнення митця, який створює багатопланову музику для різних складів. Великого значення набувають інструментовки власних творів. А це є окремою сферою творчості, яка корелює з усіма іншими напрямками діяльності музиканта, адже численні перекладення, версії, аранжування та авторедакції виконуються його студентами та творчими колективами, якими він керує в якості педагога та диригента. Загальна ж кількість творів цього напрямку складає понад 100 (!) опусів.

Це значною мірою мотивувало обрання теми даної публікації, матеріалом якої стало аранжування для двох баянів у супроводі оркестру народних інструментів п'єси М. Товпеко¹ «Джаз-слайд» для двох акордеонів, створене А. Стрільцем спеціально для звітнього концерту відділу народних інструментів Харківської ДМШ № 5 ім. М. Римського-Корсакова «Народні візерунки» 2018 р. Твір мав великий успіх і окремо був оркестрований для симфонічного оркестру та виконаний колективом Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка того ж року (партії баянів соло – Іван Кошаренко та Максим Плющенко).

Щоби виявити специфіку процесів перекладення твору-моделі для іншого тембрового складу, визначимо деякі методологічні засади цього процесу: будь-яке перекладення запускає механізми переінтонування оригіналу, що віддзеркалюється саме у сфері інструментування. Аналіз наукових джерел доводить, що музика як мистецтво «не існує поза інструментуванням: інструментовка є тією галуззю творчості, де музика входить у безпосереднє стикання з музичними інструментами і співочими голосами. Як будь-яка творчість, інструментовка являє собою процес узгодження різних елементів, підпорядкований певному

¹ Михайло Якович Товпеко – член секції композиторів Брянської області, голова спеціалізації «Інструментальна творчість» Брянського обласного коледжу мистецтв та культури. Йому належать твори крупної форми, оригінальні п'єси, легка музика, обробки, аранжування та інструментовки. Характерною рисою його композиторського письма є використання народного мелосу в естрадно-джазовому стилі (Михаил Яковлевич Товпеко, 2019).

художньому завданню»; «інструментування посилює, робить рельєфними одні особливості музики та послаблює, залишає в тіні інші»; цю функцію інструментування можна назвати «колеристично-характерною»; поряд з нею «найважливішою є функція розрізнявальна, формотворча», адже «шляхом співставлення тембрів інструментатор свідомо розчленовує музичну тканину та виявляє логічні співвідношення як між розділами музичної форми, так і всередині побудови різного масштабу»; «інструментування є певною граничною галуззю композиторської та виконавської творчості» (Клебанов, Д., 1972, с. 3). Як зазначає Д. Клебанов, ця межа виявляється в постійній сумісній, комплексній дії засобів інструментування та виконавства. Особливу роль тут відіграє посилення чи послаблення сили звука, виокремлення певних мелодичних зворотів всередині фраз, розчленування фраз у реченнях та речень в періодах тощо (там само). Отже, механізми інструментування, а також перекладення містять як композиторський, так і виконавсько-інтерпретаційний компоненти, долучаючи цій вид творчої діяльності до сфери композиторської інтерпретації.

Автор першоджерела, до якого звернувся А. Стрілець, є нашим сучасником, і це показово для творчості харківського музиканта, більшість аранжувань, інструментовок, оркестрових обробок якого створено на музику саме сучасників, а також відомих композиторів ХХ ст. Серед них, зокрема, В. Попадюк, В. Грідін, В. Дмитренко, Н. Ортолані, С. Войтенко, С. Лункевич, Г. Брегович, В. Дмитренко, Я. Олексів, М. Товпеко, Р. Ловланд, Р. Гальяно, Л. Феррарі, Г. Соколов, М. Стецюн, Е. Меццакапо, Б. Векслер, Є. Дербенко, П. Терпелюк, П. Шольц, А. Бизов, Д. Шилов. Окремі композитори належать до минулих часів, наприклад, Г. Перселл.

Оригінальна п'єса «Джаз-слайд» створена М. Товпеко 2005 р. і входить до складу збірки «Концертные пьесы для баяна (аккордеона)», випуск 1². Твір існує у двох авторських варіантах: для ансамблю у складі двох акордеонів, хета, тарілки, малого барабана та балалай-

² «Выпуск 1: Праздничная увертюра, Скерцо, Парафраз на тему песни “Ой, при лужке”, дуэты: Экспромт и “Джаз-слайд”». Всього М. Товпеко видав біля 10 нотних збірок для російських народних інструментів.



ки-контрабас, а також для дуету акордеонів. Останній варіант, власне, і виступає в якості першоджерела для інструментування, здійсненого А. Стрільцем. Цікаво, що згаданий вище склад композитор називає квартетом російських народних інструментів, хоча, насправді, не всі ці інструменти є народними, а тим більше – російськими (йдеться, зокрема, про ударну групу). Вочевидь, останню автор, з одного боку, розуміє як стилістичний компонент естрадної музики, з іншого – як доповнення до російського народного інструментарію. Національний колорит досягається завдяки наявності саме народних інструментів.

Щоб з'ясувати, які саме інструменти можна вважати українськими, необхідно звернутися до їхньої генези. Як вважають дослідники, зокрема, В. Откидач (1997) та Ю. Стайнар (1987), географічні витоки виникнення інструмента не мають вирішального значення при визначенні його «національності». Одним із важливих моментів у цьому відношенні є його затребуваність у повсякденному музикуванні. Так, В. Откидач (1997) зазначає, що «інструменти переважно стають національними не тому, що вони створені тим чи іншим народом, а тому, що вони вибрані ним» (с. 6). Важливим фактом є й спроможність інструмента максимально точно передати «музичну ментальність» народу: «Національні інструменти найбільше відповідають характерним особливостям музичної мови, стилю й характеру виконання, відображають специфіку інтонування, ладотональності, тембрового звучання тощо» (там само, с. 5). Отже, будь-який інструмент стає, певною мірою, виразником національної музичної мови, навіть стилю, з урахуванням різноманітних проявів останнього, зокрема, в інструментальній музиці (баянний, гітарний стиль тощо). Важливий критерій, що визначає «народність» інструмента, – «функціонування» його в рамках певної національної культури – виокремлює Ю. Стайнар (1987): «... Якщо інструмент використовується в повсякденному житті у зв'язку з різноманітними проявами народної культури, ми вважаємо його народним інструментом, навіть у тому випадку, якщо він був куплений, привезений, виготовлений на фабриці, запозичений у сусідньої етнічної групи тощо. Визначальною ознакою для нас є використання інструмента в музичній культурі країни» (с. 132).

Подібну ж логіку наслідує і А. Стрілець в своїй композиторській творчості, вважаючи свою оркестрову музику приналежною до традицій української народної культури – на неї орієнтована більшість репертуару ансамблів та оркестрів під його орудою. Хоча до складу цих колективів, окрім традиційних українських народних, входять й інструменти симфонічного оркестру, а також всілякі ударні. Наприклад, ті ж струнно-смичкові (скрипка, контрабас) та духові (кларнет, труба, тромбон) часто інтерпретуються в його творах як «народні інструменти», що, однак, не суперечить особливостям народного інструментального музикування.

До складу оркестру, для якого А. Стрільцем зроблена інструментовка п'єси М. Товпеко «Джаз-слайд», входять такі інструменти, як флейта, кларнет in B, баян, труба in B, тромбон, цимбали, ударні (малий барабан, тарілка, хет), два акордеона (оригінальна партія М. Товпеко), перші та другі скрипки, контрабас (смичковий). Отже, народні інструменти представляють лише баяни, акордеони та цимбали, усі ж інші є інструментами симфонічного оркестру. Останні введені за парним принципом: подвоєні дерев'яні духові, мідні духові (хоча й представлені різними видами в рамках однієї групи інструментів), є дві групи скрипок. Контрабас та ударні не подвоюються. Інструментами-солістами в авторській партитурі є перший та другий акордеони (у прем'єрному виконанні в Харківському національному академічному театрі опери і балету ім. М. Лисенка сольні партії виконували баяни). Такий камерний інструментальний склад забезпечив достатню різноманітність тембрів для повноцінної передачі оркестрового звучання.

Партії інструментів-солістів сягають великого звукового діапазону, мають щільну фактуру, включають мелодичний тематизм, контрапункти, акорди та окремі гармонічні голоси, тематично нейтральні фігурації – мелодичні, гармонічні, ритмічні, педаль, лінію баса. Отже, тематизм солістів є комплексним за формотворчими та фактурними функціями, що повністю відповідає змісту першоджерела, оскільки й в оригіналі партії солістів є багатофункціональними, квазі-оркестровими – нібито звучать не два, а набагато більше інструментів. За думкою О. Міщенко (2000), «виражальні можливості дуету



баянів можуть бути наближені до характеру звучання основних груп симфонічного оркестру: струнно-смичкової, духової, ударної» (с. 9). Невипадково музиканти називають баяніста чи акордеоніста «людиною-оркестром», а їх інструменти – «міні-оркестром», завдяки наявності готової клавіатури, яка забезпечує зручний басо-акордовий акомпанемент, і політембрових регістрів, що здатні імітувати інші інструменти (регістри «гобой», «кларнет», «фагот»). З цих причин аранжувальник міг би полегшити фактуру оригінальних партій (розподілити фактурні компоненти та елементи між іншими інструментами, або зовсім відмовитися, наприклад, від партії лівої руки акордеона/баяна). Але А. Стрілець цього не робить, повністю долучивши ці партії до власної партитури.

Сам автор визначає два напрямки власної композиторської інтерпретації першоджерел. Перший – композиторська обробка первісного матеріалу з відносно рівномірним його розподілом між оркестровими групами. При цьому створюється повноцінна оркестрова версія того чи іншого твору, яка може бути простим перекладенням, або ж повноцінним аранжуванням із композиторським втручанням в композиційну структуру першоджерела. Другий, на відміну від першого, передбачає створення фактурного шару акомпанементу до основного тематизму шляхом введення нового чи запозиченого з оригіналу / оновленого матеріалу. В результаті починає діяти інша, протилежна, схема: за рахунок посилення в оркестрі, порівняно з оригіналом, акомпануючих функцій, власний акомпануючий шар сольних партій дещо нівелюється. Натомість, зростає значення як основного тематизму в солістів (який може епізодично доручатися оркестру), так і його тембрового забарвлення. Нагадаємо, що в партитурі А. Стрільця солістами є два акордеона чи баяна.

За класифікацією М. Борисенко (2004), існують кілька різновидів транскрипцій: за тембровим фактором – це транскрипції-обробки, транскрипції-перекладення та їх комбінований тип; за фактурним – строгі та вільні зразки. Якщо прийняти до уваги дію темброво-фактурного комплексу, який вибирає всі тематичні та, відповідно, формотворчі, а через них – і жанрово-змістовні процеси в музичному творі, то можна виділити ще один умовний клас творів «перехідного» типу (де

опрацьовується чужий твір-модель). До цієї категорії творів віднесе-мо транскрипцію-аранжування, яка містить «готовий» темброво-фактурний шар, фактично – цитування тематизму оригіналу, та, водночас, його оновлену інтонаційну версію. Транскрипція-аранжування як синтетичний вид транскрипції включає, таким чином, цитований шар оригіналу та додатковий шар, відсутній в оригіналі. Останній доповнює оригінальний текст, посилюючи певні його змістовні та жанрові якості.

Такий різновид транскрипції, що передбачає точне й повне цитування оригіналу, на яке нашаровуються композиційні складові версії, може призводити до появи нового семантичного змісту та динамічних якостей форми першоджерела. Так, в «Джаз-слайді» М. Товпеко – А. Стрільця виникає оновлена, порівняно з оригіналом, жанрова концепція твору: значно більшу роль відіграє динамізуючий чинник форми-процесу за рахунок дії темброво-фактурного комплексу, що призводить до нової жанрової якості – концертності. Ця транскрипція-аранжування відрізняється від перекладень більш поглибленою переробкою першоджерела, втручанням до його формо-змісту та його кардинальним темброво-фактурним переосмисленням.

Отже, методологічною базою аналізу твору постає порівняння систем оригіналу та версії. В ході їх розгляду нами з'ясовані такі моменти: аранжувальник зберігає композиційно-структурний рівень першоджерела – контрастно-складову форму, проте оновлює композиційну семантику та, відповідно, драматургію, тобто форму-процес. Остання реалізується в аранжуванні через комплексну дію всіх компонентів музичного процесу – від мелодичного тематизму, гармонії, ритму до фактурно-тембрового комплексу. Нагадаємо, що в аранжуванні застосовуються транскрипційні методи, які є ознакою композиторської інтерпретації. Вони системно втілюються через комплекс засобів музичної виразності. Наприклад, на рівні мелодичного тематизму фрагментарно виокремлюються його елементи, які автор аранжування доручає оркестровим групам, також додаючи власні контрапункти. *Фрагментарність* сприяє, з одного боку, утворенню контрапунктів до оригінальної мелодії – метод («ефект») поліфонізації фактури, з іншого – «непоглинання», а фактично, збереженню солюючої партії.



Це, у свою чергу, формує метод транскрибування мелодичного тематизму шляхом збереження його сольючої драматургічної функції та її посиленню через виокремлення та підкреслення певних мелодичних елементів оригіналу, проте, не повного його дублювання. Такий метод надає твору ознак концертності та, відповідно, приналежності до концертного жанру. В цьому, на нашу думку, й слід вбачати жанротворчу роль темброво-фактурного комплексу.

Протилежний метод, що його використано в аранжуванні, умовно позначимо як звернення до прийомів симфонізації. В гармонії, на її змістовному рівні, аранжувальник дотримується оригіналу, доручаючи окремі звуки акордів різним оркестровим групам та інструментам. Водночас, в акордиці оригіналу автор версії знаходить приховані голоси, мелодизуючи акордову вертикаль та надаючи їй фігуративного характеру. Отже, з одного боку, підкреслено зміст гармонії, з іншого – розкрито її мелодичний потенціал. Автор версії нібито виправляє «неправильне» голосоведіння «готових акордів» лівої акордеонної клавіатури шляхом перерозподілу гармонічних голосів.

Оновлюється і ритмічна складова темброво-фактурного комплексу, а значить, і цілісної змісто-форми оригіналу. Ритмика значно збагачується, надаючи музиці першоджерела додаткових змістовних відтінків, які підкреслюють певні джазові жанрово-стильові ознаки – регтаймові, блюзові, свінгові компоненти. Спостерігаються «біг-бендові» фактуро-темброві «нашарування» з певною ритмічною автономією, трактовані на зразок груп джазового оркестру / ансамблю («біг-бендовість»). Отже, «ефект непередбачуваності» вносить відчуття джазової імпровізаційності.

Висновки. Виокремимо певні композиторські принципи та методи, що використані А. Стрільцем як автором аранжування.

1. Аранжувальник оновлює, насамперед, темброво-фактурний комплекс оригіналу, перерозподіляючи певні змістовні та формотворчі компоненти у музичному часопросторі, надаючи їм нову конфігурацію, що призводить до посилення або нівелювання (аж до ротації) їх первісних драматургічних функцій – головних та другорядних, сольних та акомпануючих, монологічних та діалогічних, ансамблевих та оркестрових, мелодичних, гармонічних, ритмічних тощо.

2. Темброво-фактурний аспект демонструє як найдрібніші, так і системні зміни музично-виразового комплексу першоджерела – від окремих елементів до їх сукупної дії, що сприяє трансформації жанрово-стильових якостей – посиленню наскрізного розвитку в ньому, аж до наявності ознак симфонізації.

3. Звідси, оновлюється жанрова концепція твору, в структурі якого, насамперед, за рахунок дії темброво-фактурного комплексу, набагато значнішу роль набуває динамізуючий, процесуальний чинник («форма-процес»). Це призводить до виникнення нової жанрової якості – *концертності* – та закріплення концертного статусу твору (що уподібнюється концерту для двох акордеонів/баянів з оркестром). Якість «концертності» досягається й завдяки зростанню ролі солістів, зокрема, посиленню сольних реплік в оркестрі (виокремленню елементів оригінального мелодичного тематизму та дорученню їх оркестровим групам), що призводить до поліфонізації фактури, підкресленню (новому забарвленню) певних змістовних прикмет оригінальної мелодики при фактичному збереженні мелодичної лінії у солістів тощо.

4. На рівні гармонії спостерігається, з одного боку, посилення її первісного змісту, з іншого – пошук в ній мелодичного потенціалу.

5. Ритмічний параметр темброво-фактурного комплексу сприяє посиленню певної жанрово-стильової семантики першоджерела з урахуванням його джазового «наповнення».

6. Порівняльний аналіз оригіналу та версії виявляє ознаки методу композиторської інтерпретації, що передбачає творчий компонент в аранжуванні, доповненні та переосмисленні змісту оригіналу.

7. Дія темброво-фактурного комплексу наближає створену А. Стрільцем художню інтерпретацію до типу транскрипції-аранжування, яка містить «готовий» темброво-фактурний шар, фактично, цитування тематизму оригіналу, та, водночас, його оновлену інтонаційну версію, яка доповнює оригінальний текст, підкреслюючи певні його жанрово-змістовні якості.

Обрана проблематика потребує, безумовно, **подальшого дослідження** – як з точки зору художнього значення жанрів перекладення і транскрипції, зокрема, для оркестрів та ансамблів народних інструментів, так і в аспекті дії механізмів художньої інтерпретації та осо-



бливостей транскрипційного процесу, що природно поєднує композиторську й виконавську творчість. Окремого дослідження заслуговує творчий доробок талановитого харківського митця Андрія Стрільця, який є одним з найяскравіших представників харківської школи народних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2004). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 195.
- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 20.
- Дяченко, Ю. (2012). Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, 368–380.
- Клебанов, Д. (1972). *Искусство инструментовки*. Київ: Музична Україна, 220.
- Кучеренко, С. І. (2018). *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 17.
- Михаил Яковлевич Товпеко. *Ноты для баяна-аккордеона*. Отримано 17 бер. 2019 з http://bayanac.narod.ru/M_Y_T.html.
- Міщенко, О. В. (2000). *Перекладення музичних творів для дуету баянів*. Навч.-метод. посібник. Харків: Крок, 38.
- Откидач, В. (1997). *Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний інститут культури. Харків, 165.
- Снедков, І. І. (2015). *Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена*. Навч. посібник. Харків: ФОП Шейніна О. В., 93.
- Снедкова, Л. А. (2013). *Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ–ХХІ століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20.



- Стайнар, Ю. (1987). Несколько слов об изучении народных инструментов и инструментальной музыки. В кн. *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*. (Чч. 1–2). Ч. 1. (с. 132–136). Москва: Советский композитор.
- Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

REFERENCES

- Borysenko, M. Yu. (2004). *Zhanr transkryptsii v systemi indyvidualnoho kompozytorskoho styliu [The genre of transcription in the system of individual composer style]*. (PhD thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 195 [in Ukrainian].
- Dedusenko, Zh. V. (2002). *Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii [Performer pianistic school as a kind of a cultural tradition]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Diachenko, Yu. (2012). Estradno-dzhazova stylistyka v tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv-baianiv [Pop and jazz stylistics in the works of Kharkiv bayan composers]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 36, 368–380 [in Ukrainian].
- Klebanov, D. (1972). *Iskusstvo instrumentovki [The art of instrumentation]*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
- Kucherenko, S. I. (2018). *Shliakhy stanovlennia ta rozvytku ukrainskoi skrypkovoi shkoly [The ways of formation and development of the Ukrainian violin school]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mikhail Yakovlevich Tovpeko. *Noty dlya bayana-akkordeona – Notes for bayan-accordion*. Retrieved March 17, 2019, from http://bayanac.narod.ru/M_Y_T.html [in Russian].
- Mishchenko, O. V. (2000). *Perekladennia muzychnykh tvoriv dlia duetu baiianiv [Arrangement of musical compositions for the duet of bayans]*. Kharkiv: Krok, 38 [in Ukrainian].



- Otkydach, V. (1997). *Stanovlennia orkeistrovoho vykonavstva v Ukraini (v konteksti rozvytku natsionalnoi khudozhnoi kultury) [The formation of orchestral performance in Ukraine (in the context of the development of national artistic culture)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv State Institute of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sniedkov, I. I. (2015). *Kharkivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: geneza stanovlennia ta krashchi imena [Kharkov school of bayan-accordion art: the genesis of formation and the best names]*. Kharkiv: FOP Shejnina O. V., 93 [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. A. (2013). *Istoryko-vykonavskiy dosvid ansamblevoho muzykuvannia za uchastiu baiana ta akordeona v Slobozhanshchyni XX–XXI stolit. [Historical and performing experience of ensemble music-making with the participation of bayan and accordion in Slobozhanshchyna of the XX–XXI centuries]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
- Staynar, Yu. (1987). *Neskolko slov ob izuchenii narodnykh instrumentov i instrumentalnoy muzyki [A few words about the study of folk instruments and instrumental music]*. In *Narodnye muzykalnye instrumenty i instrumentalnaya muzyka – Folk musical instruments and instrumental music* (Parts 1–2). Part 1 (pp. 132–136). Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Strilets, A. (2018). *Kharkivska rehionalna shkola hry na baiani (akordeoni): istoriia, vykonavski priorytety [Kharkiv Regional bayan (accordion) playing school: history, performance priorities]*. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity – The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education*, 49, 141–156 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.04.2019 р.



УДК 792.57.089.1 : 781.68
DOI 10.34064/khnum1-5309

Фан Син-Сюань

ORCID ID 0000-0002-0157-7966

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика: авторский оригинал и художественный перевод как интерпретация первотекста

АННОТАЦИЯ ■ Фан Син-Сюань. Либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика: авторский оригинал и художественный перевод как интерпретация первотекста. ■ В статье соотнесены французский оригинал либретто мюзикла Ж. Пресгурвика «Ромео и Джульетта» и русский перевод, осуществлённый Н. Олевым и С. Цирюк для постановки «Московским театром оперетты» в 2004 г. Выявлены смысловые концепты переводческой интерпретации, которые по-новому расставляют акценты в характеристике персонажей и оценке «предлагаемых обстоятельств» спектакля. Художественный перевод Н. Олева и С. Цирюк демонстрирует творческий подход интерпретаторов к исходному тексту. Обнаруживается адресация к «вечному сюжету», поскольку переводческая интерпретация представляет собственное понимание образного содержания знаменитой трагедии, подчас существенно отличающееся от трактовки Ж. Пресгурвика. В рассматриваемой переводческой версии воплощается поэтика театральнойности, связанная с осмыслением жизни как карнавала, маскарада, — благодаря подчёркнутой патетике речи персонажей, актуализации символов Смерти, Судьбы, Вражды. Переводческая интерпретация демонстрирует своеобразный диалог с текстом мюзикла французского композитора, с одной стороны, и знаменитой трагедии английского драматурга, с другой. ■ **Ключевые слова:** *либретто, художественный перевод, интерпретация, «вечный сюжет», поэтика театральнойности.*



АНОТАЦІЯ ■ Фан Сін-Сюань. Лібрето мюзиклу «Ромео і Джульєтта» Ж. Пресгурвіка: авторський оригінал і художній переклад як інтерпретація першотексту. ■ У статті співвіднесені французький оригінал лібрето мюзиклу Ж. Пресгурвіка «Ромео і Джульєтта» та російський переклад, здійснений Н. Олевим і С. Цирюк для постановки «Московським театром оперети» 2004 р. Виявлено смислові концепти перекладацької інтерпретації, які по-новому розставляють акценти в характеристиці персонажів та оцінці «пропонованих обставин» вистави. Художній переклад Н. Олева та С. Цирюк демонструє творчий підхід інтерпретаторів до першотексту. Стає очевидною адресація до «вічного сюжету», оскільки перекладацька інтерпретація позначена власним розумінням образного змісту знаменитої трагедії, що часом суттєво відрізняється від трактування Ж. Пресгурвіка. В розгляданій перекладацькій версії втілено поетику театральності, що пов'язана із осмисленням життя як карнавалу, маскараду, – через підкреслену патетику мови персонажів, актуалізацію символів Смерті, Долі, Ворожнечі. Перекладацька інтерпретація демонструє своєрідний діалог із текстом мюзиклу французького композитора, з одного боку, та знаменитої трагедії англійського драматурга – з іншого. ■ **Ключові слова:** *лібрето, художній переклад, інтерпретація, «вічний сюжет», поетика театральності.*

ABSTRACT ■ Fan Sin-Syuan. Libretto of the G. Presgurvic's musical "Romeo and Juliet": author's original source and literary translation as an interpretation of the first text.

■ **Background.** The proposed research based on the librettology as the scientific direction of musicology. At the present stage, there is an increasing interest of researchers in the texts of the libretto (among authors G. Ganzburg, 2008; U. Weisstein, 2006; I. Pivovarova, 2002; M. Aleinikov, 2011; T. Gulaya, 2006; E. Rakhmankova, 2008). Librettology is gradually acquiring the status of an independent research discourse, affecting the interdisciplinary connections of musicology, philology, and cultural studies.

The objective of this study is to compare the libretto of the musical "Romeo and Juliet" by G. Presgurvic in two versions – the original in French and the literary translation into Russian – from the point of view of interpretation the senses of William Shakespeare's tragedy.

Methodological basis. The problem of literary translation as a creative process of interpretation is the focus of the dissertation research of E. Bogatyryova (2007). On the material of the translations of the Pushkin's poem "The Bronze Horseman" the researcher examines the process of creating a translation interpretation; the like algorithm can serve as a methodological basis when considering the translation of the libretto of "Romeo and Juliet" by G. Presgurvic. Speaking about the process of literary translation, E. Bogatyryova proceeds from the idea about a translator as a reader, researcher / critic and writer / poet. At each stage of the translation, she discovers different types of interpretation. From this we can conclude that the translator, as an elucidator and a creator of new artistic image of the first text, is a creative person whose productive activity is associated with an individual interpretation of the original opus.

In our study, the text of the libretto is analyzed from the standpoint of the semantic content of the original and the translated version of the text, considered as interpretations of the literary source – the famous tragedy of W. Shakespeare, with its "eternal story" about love and hostility at the core. The word "translation" has in our work two semantic connotations in connection with the involvement of the scientific concept of Yu. Lotman (1992). The variability of meanings introduced by interpreters becomes possible due to the addressing to the creative consciousness, which perceives and processes the initial information, generating new meanings in the process of its rethinking.

Preliminary acquaintance with the libretto in two versions showed that the translation by N. Olev and S. Tsiryuk is a rethinking of the artistic content of the original text by G. Presgurvic who is not only the composer, but also the author of the libretto, the interpreter of the famous play by English dramatist.

Research results. The tragedy of W. Shakespeare opens with a Prologue. This principle, connected with the poetics of theatricality and indicating the conventionality of the stage action, is preserved in the musical of G. Presgurvic. In the tragedy of W. Shakespeare, the prologue is recited from the scene by Chorus; as A. Anikst (1974, p. 195) points out, this is an allegorical character, which embodies by an actor who comments on events (the idea of ancient Greek tragedies was thus rethought). In the original French version of the musical the author of the piece delivers the opening text against the background of the orchestra preamble. In the Russian production of the musical, the introduction word is presented by an actor who embodied the image of Death (N. Tsiskaridze, a dancer). Interestingly,



in the French original, G. Presgurvik tunes the public to the perception of further events, arguing that there is nothing new in this world. In the Russian version of the musical, the prologue text is similar in content and style to Russian translations of the tragedy by W. Shakespeare. This, however, is not a translation of the prologue of the famous tragedy, but its own version of the opening speech differenced also from the French original by G. Presgurvik).

Through the poetry of theatricality, the Russian-language version of the musical by G. Presgurvik also shows the “image of the world” as a whole. “The whole world is a theater, and the people in it – are actors”, the famous paraphrase to the text of W. Shakespeare’s comedy “As You Like It” affirms. Due to the literary translation of N. Olev, life is interpreted here as a carnival (No. 2, “Verona”), a masquerade (No. 3, “Enmity”), and Death and Destiny, Fatum, are its integral part. Death, both in the French original of the musical and in its Russian version, is shown as hidden director managing life events.

The semantic synthesis of symbols of Death and Fatum is already declared in the prologue, where the speech is about hostility, hatred and confrontation of families as a backdrop against which the story of Romeo and Juliet unfolds. In the future, Death is a constant participant in the scenic action, merging with the meaning of Fatum – the predetermined fate of man. The image of Death, thus, both in the original French performance and in the version of the Moscow Operetta Theater, is cross-cutting. This is a visual image, solved by means of choreographic plastics, a visual symbol that embodies at the same time the fate, merciless to young lovers, and the fate of the Veronians who became hostages of the Enmity. The latter, also being a symbol, is visualized in the female guise of ballet dancers – participants of the choreographic “hand-to-hand” of the representatives of the warring families – during the performance of the duet of Lady Montecchi and Lady Capuletti (No. 3, “Enmity”).

In the musical the symbol of Destiny is represented in two semantic connotations:

- 1) as fatal predestination, fate, destined for Romeo and Juliet (akin to understanding Fate in ancient Greek tragedy);
- 2) the Providence of God, according to which the consequence of the death of Romeo and Juliet is the reconciliation of the warring parties – a Christian theme that appears in the musical as a semantic concept.

The tragic events occurring in the musical cannot overshadow the main idea of the performance, which is the happiness that Love brings and which is possible only because of this sublime feeling.

Conclusions. So, the analyzed translation of the text of the libretto was an example of the interpretation carried out in semiotic projection. The translators have created their own original version / interpretation of the “eternal plot” based on the music of G. Presgurvic’s work, which received world-wide recognition thanks to author’s talent. The interpretation version of the translation, in its turn, makes one recall the opening words of the French composer, written and uttered by him in the prologue of the musical, to explain them in our own way. Nothing is new in this world, but the eternal theme makes us look for new semantic facets of the plot, concluded in a story that repeats endlessly. ■ **Key words:** *libretto, literary translation, interpretation, “eternal plot”, the poetics of theatricality.*

Постановка проблеми. В 2019 г. исполняется 455 лет со времени рождения У. Шекспира (1564–1616). Это событие имеет международное значение, поскольку творчество великого английского драматурга знают и любят во всём мире. Не является исключением и Китай, где переведены все произведения У. Шекспира, найдя отклик у читателей и театральной публики. Особое место в сердцах китайских ценителей творчества У. Шекспира занимает трагедия «Ромео и Джульетта». Интерес к этому произведению обусловлен не только яркостью характеров персонажей, напряжённым развитием трагедийного сюжета, но и ситуацией диалога культур. Так, в китайском фольклоре есть легенда о влюблённых – Лян Шаньбо и Чжу Интай – история которых во многом перекликается с «вечным сюжетом» о Ромео и Джульетте из Вероны. Согласно преданию, история китайских Ромео и Джульетты разворачивалась в городе Нинбо. Сходство повествований способствовало развитию международных культурных связей: с октября 2005 г. Нинбо и Верона стали городами-побратимами. В 2007-м делегация из Вероны посетила Нинбо и презентовала городу бронзовую статую Джульетты. В 2008 г. состоялся итальяно-китайский фестиваль Любви. В Вероне был установлен памятник китайским «влюблённым бабочкам» (так их называют в связи с посмертной участью воссоединившихся душ) Лян Шаньбо и Чжу Интай.



Культурные связи между двумя городами и события фестиваля нашли отражение в прессе (Sino-Italian love..., 2008).

Выбор темы исследования также связан с приобщением китайских студентов к европейской культуре, в том числе, благодаря обучению в европейских странах. Особое значение этот процесс имеет для студентов-вокалистов, которым необходимо воплощать на оперной сцене персонажей с другим национальным менталитетом, представляющих иные ценностные духовные ориентиры в сравнении с традиционными устоями Поднебесной. В связи с трактовкой вокально-сценических образов мюзикла Жерара Пресгурвика на сюжет «Ромео и Джульетты» возникает необходимость изучить специфику авторской интерпретации «вечного сюжета», литературным первоисточником которой явилась знаменитая трагедия У. Шекспира. В данной статье в центре исследовательского внимания находится либретто произведения в двух вариантах – французский оригинал (Presgurvic, G., 2018) и перевод на русский язык, осуществлённый Наумом Олевым и Сусанной Цирюк (Олев, Н. & Цирюк, С., 2018), поскольку переводной текст представляет интерпретационное прочтение первотекста (эквивалентный, художественный перевод).

Анализ научных работ, послуживших теоретической базой исследования. Предлагаемое изыскание базируется на либреттистике (либреттологии) как научном направлении. На современном этапе наблюдается возрастающий интерес учёных к текстам либретто. Либреттистика постепенно обретает статус самостоятельного исследовательского дискурса, затрагивая междисциплинарные связи музыковедения, филологии, культурологии (Алейников, М., 2011; Ганзбург, Г., 2008; Гулая, Т., 2006; Пивоварова, И., 2002; Рахманькова, Е., 2008; Weisstein, U., 2006).

В нашем исследовании текст либретто анализируется с позиций смыслового наполнения оригинала и переводной версии текста, рассматриваемых как интерпретации литературного первоисточника – знаменитой трагедии У. Шекспира, с её «вечным сюжетом» о любви и вражде в основе. Слово «перевод» имеет в нашей работе две коннотации, в связи с привлечением также научного концепта Ю. Лотмана (1992). Согласно мнению учёного, интерпретация текста

возможна благодаря механизму перевода; целью не является простой акт передачи константной информации, ведь конечный текст «“знает больше”, чем исходное сообщение» (с. 27). Вариативность смыслов, привносимых интерпретаторами, становится возможной благодаря адресации к творческому сознанию, воспринимающему и перерабатывающему исходную информацию, порождая в процессе её переосмысления новые значения.

Проблема художественного перевода как творческого процесса интерпретации находится в фокусе внимания диссертационного исследования Е. Богатырёвой (2007), где анализ французской пушкинианы осуществляется на материале переводов поэмы «Медный всадник». Исследовательница рассматривает творческий процесс создания переводческой интерпретации, понимание механизмов которого оказывается полезным и с точки зрения методологии анализа перевода либретто «Ромео и Джульетты» Ж. Пресгурвика. Говоря о процессе художественного перевода, Е. Богатырёва «<...> исходит из представлений о переводчике как о читателе, исследователе / критике и писателе / поэте» (с. 23). На каждом из этапов она обнаруживает различные виды интерпретации. Отсюда можно заключить, что переводчик, как интерпретатор, осуществляющий художественное прочтение первотекста, является творческой личностью, созидательная деятельность которой связана с индивидуальным истолкованием оригинала произведения.

Цель исследования – сопоставить две версии либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика – оригинал на французском языке и художественный перевод на русский язык – с точки зрения интерпретации в литературном тексте смыслообразов трагедии У. Шекспира.

Изложение основного материала исследования. И. Пивоварова (2002) выделяет типы творчества либреттиста как интерпретатора: 1) соавтор композитора, либреттист-драматург (на материале оперы «Пиковая дама» П. Чайковского, либретто которой создал М. Чайковский); 2) либреттист-подтекстовщик (на материале «Ивана Сусанина» М. Глинки, уникальном примере работы над литературным текстом двух либреттистов – Е. Розена и С. Городецкого).



3) Отдельное внимание исследовательница уделила интерпретации литературного первоисточника композитором, одновременно создавшим и текст либретто (опера «Война и мир» С. Прокофьева). И. Пивоварова отмечает, что «вопросы “перевода” произведения на язык другого вида искусства затрагивают некое органическое целое высшего порядка: художественный образ» (с. 3). Таким образом, в случае создания либретто интерпретация также связана с переводом (хотя, отметим, что исследовательница пишет это слово в кавычках, имея в виду переход из одного вида искусства в другой). Добавим, что специфика подобного «перевода» отражает художественно-эстетические позиции создателей произведения, мыслимого в определённых жанрово-стилевых условиях.

В связи с вышесказанным особый интерес представляют личности интерпретаторов, выполнивших художественный перевод текста мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика на русский язык. Н. М. Олев (1939–2009) – знаменитый поэт-песенник, автор стихов для киномюзикла «Мэри Поппинс, до свидания» и текстов песен к кинофильму «Зелёный фургон» с музыкой М. Дунаевского, стихов ряда песен к мультфильму «Остров сокровищ» композитора В. Быстрыкова и многих других популярных песен и фильмов. С. Ю. Цирюк – дважды лауреат премии «Золотая Маска» (2005, 2012), видный режиссёр-постановщик опер, мюзиклов, оперетт, сторонница «режиссёрского театра», поборница принципа авторской режиссуры. Благодаря С. Цирюк публика услышала на русском языке шлягеры «Belle» из мюзикла «Notre-Dame de Paris» Р. Коччанте и «Les Rois du monde» из мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика. Заслугой Сусанны Юрьевны и исполнителей можно считать то, что номера из мюзиклов, ставшие мировыми шлягерами, получили самостоятельную жизнь в новой вербальной версии (и, как следствие, – смысловой, поскольку эти переводы свободно интерпретируют значения первотекста) и полюбили слушателей.

Трагедия У. Шекспира открывается прологом. Этот принцип, связанный с поэтикой театральности и указывающий на условность сценического действия, сохранён и в мюзикле Ж. Пресгурвика (короткое вступление, однако, названо композитором увертюрой). В трагедии

У. Шекспира пролог – вступительную часть произведения – декламирует со сцены Хор; как указывает А. Аникст (1974, с. 195) – аллегорический персонаж, так как у английского драматурга эту задачу осуществлял актёр, выступавший комментатором событий (идея древнегреческих трагедий была, таким образом, переосмыслена). В оригинальной французской версии мюзикла Ж. Пресгурвика вступительный текст на фоне звучания оркестровой прелюдии произносит автор произведения, в русскоязычной постановке мюзикла – участник музыкально-сценического действия, воплотивший в спектакле образ Смерти (танцовщик Н. Цискаридзе). Интересно, что во французском оригинале Ж. Пресгурвик настраивает публику на восприятие дальнейших событий, утверждая, что нет ничего нового в этом мире. В русскоязычной версии мюзикла текст пролога близок по содержанию и стилистике русским переводам трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Это, однако, не вариант перевода пролога знаменитой трагедии, но собственная версия вступительной речи, порождённая текстом У. Шекспира (отличная и от французского оригинала Ж. Пресгурвика). Для наглядности приведём два варианта текста мюзикла (см. табл. 1).

Таким образом, поэтика театральности связана как с особенностями художественного перевода текста либретто, так и со спецификой режиссёрского театра, привносящего собственные смысловые акценты в прочтение содержания произведения. Через поэтику театральности в русскоязычном варианте мюзикла Ж. Пресгурвика показан и «образ мира» в целом («Весь мир – театр, а люди в нём актёры»)¹: жизнь осмысливается как карнавал (№ 2, «Верона»), маскарад (№ 3, «Вражда»), а Смерть и Рок, Фатум, являются её неотъемлемой частью.

¹ Знаменитый парафраз, основанный на вольной передаче содержания отрывка комедии У. Шекспира «Как вам это понравится» («As You Like It»).



Таблица 1

Ж. Пресгурвик. «Ромео и Джульетта». Увертюра. Подстрочный перевод французского оригинала	Ж. Пресгурвик. «Ромео и Джульетта». Пролог. Художественный перевод на русский язык Н. Олева, С. Цирюк
Жерар Пресгурвик:	Голос:
Начало всех историй подобны этому. И нет ничего нового под луной. Чтобы одну звезду погасить, Нужно зажечь другую. Конечно, дождь и поворот судьбы, Ночь и гитары... Можно довериться этому, У каждого свои речи и свои взгляды. И у каждой их истории есть история своя, Не слушайте того, о чём вам рассказывают, Любовь – самое главное, а прочее – не в счёт, Мы будем любить друг друга всегда, Наша любовь будет сильна, А затем, тихо, нехотя Переходим из сердца в память. Начало всех историй подобны этому, И нет ничего нового под луной. Вот, посмотрите на эту – про Ромео и Джульетту.	Верона – территория войны. Два клана – Капулетти и Монтекки – Богатством, родовитостью равны, Во времена глубокой старины Рассорились. Клубок змеиный их противоречий Не может быть и речи разобрать. Никто не вспомнит ныне тех причин, Что послужили поводом раздора. Покажется грызня собачьей своры Невинным воркованием голубей, В сравнении с враждой почтеннейших семей. Не счесть числа мужчин Двух этих благороднейших родов, Что были изувечены, убиты На поле этой многолетней битвы. Я это рассказал, чтоб было ясно вам, Что служит фоном нашего сюжета – Трагедии «Ромео и Джульетта».

Смерть, как во французском оригинале мюзикла (премьера которого состоялась во Дворце Конгрессов в Париже в 2001 г.), так и в его русскоязычной версии («Московский театр оперетты», 2004 г.) показана как скрытый режиссёр, управляющий событиями жизни (№ 8, исполняемый Ромео). Во французском оригинале название номера

переводится «Я боюсь»; Ромео размышляет о кровопролитии и, в связи с этим, – об участи жителей Вероны, об унаследованной от предков ненависти. В русскоязычной версии номер озаглавлен «Судьба»: Ромео задаётся вопросом о предуготованной ему участи («Какой Судьба готовит бал? / Поминки или карнавал?»)). Интересным является вокально-хореографическое решение номера: за спиной Ромео появляется Смерть, чей образ решён пластикой движений персонажа-символа (во французской постановке 2001 г. его воплотила танцовщица А. Мано, в русской версии – артист балета Н. Цискаридзе, в обоих случаях режиссёром и хореографом стал К. Б. Реда).

Символ Смерти в мюзикле оказывается равнозначным символу Судьбы (Смерть = Судьба), указывая на принцип предопределённости хода событий, предуготовленной жизненной участи, которая известна заранее. Ипостась всезнающей Судьбы-Смерти (в трактовке Н. Цискаридзе) воспринимается сродни образу мудрого вещего Баяна из «Руслана и Людмилы» М. Глинки (в роли предсказателя дальнейших событий этот персонаж предстаёт в опере русского композитора в первой из своих «Песен»). Смысловой синтез символов заявлен уже в прологе, где речь идёт о вражде, ненависти и противостоянии семей как фоне, на котором разворачивается история о Ромео и Джульетте. В дальнейшем Смерть является постоянным участником сценического действия, сливаясь со смыслообразом Фатума – предопределённой судьбы человека.

Образ Смерти, таким образом, как в оригинальном французском спектакле, так и в версии Московского театра оперетты, является сквозным. Это визуальный образ, решённый средствами хореографической пластики, визуальный символ, который олицетворяет одновременно и безжалостную к юным влюблённым Судьбу, и участь веронцев, ставших заложниками Вражды. Последняя, также являясь символом, визуализируется в женском облике артисток балета – участниц хореографической «рукопашной» представителей враждующих семей – во время исполнения дуэта Леди Монтекки и Леди Капулетти (№ 3, «Вражда»).

Наряду с обозначенной, в мюзикле можно выделить ещё одну драматургическую линию: она связана с осмыслением истории люб-



ви сквозь призму христианской картины мира. Христианская тема в мюзикле проходит в качестве одной из стержневых, находя кульминационное выражение в № 34 «Господь, прости», где отец Лоренцо задаётся вопросом о несправедливости, царящей в этом мире, и в растерянности возводит глаза к небесам. Сравним подстрочные переводы текста № 34 «J'sais plus» («Я больше не знаю») французского оригинала и его перевода (табл. 2).

Таблица 2

Ж. Пресгурвик. «Ромео и Джульетта». № 34 «J'sais plus» / «Я больше не знаю». Подстрочный перевод французского оригинала	Ж. Пресгурвик. «Ромео и Джульетта». № 34 «Господь, прости!». Художественный перевод на русский язык Н. Олева, С. Цирюк
Я больше не знаю, я больше не знаю, Верю ли я людям или больше не верю. Есть ли ещё Господь на моей улице, О, я больше не знаю, я потерян...	Господь, прости! Прозрей, Господь, ведь ты ослеп! Ты не на тех излил свой гнев, Убил, а мог спасти.

Если во французском тексте монолога отца Лоренцо ощущаются его непосредственное человеческое отчаяние, растерянность и бессилие, то в русскоязычной версии священник ропщет на Всевышнего, что определяет эмоциональную доминанту его интонации, которая в гораздо большей мере наполнена патетикой. Приподнятость речи подчёркивает «поэтику театральности», актуализируя «театральный контекст» истории жизни вечного сюжета, осмысленного Шекспиром и многократно представленного на сцене, тем самым акцентируя и значимость служения Мельпомене.

Таким образом, символ Судьбы представлен в мюзикле в двух смысловых коннотациях: 1) Рок, фатальная предопределённость, участь, предначертанная Ромео и Джульетте (сродни пониманию Судьбы ещё в древнегреческой трагедии); 2) промысел Божий, согласно которому следствием смерти Ромео и Джульетты становится примирение враждующих – христианская тема, выступающая в мюзикле

в качестве смыслового концепта. Однако отец Лоренцо не может принять для себя гибель юных отпрысков родовитых семей с позиций Божьей воли. Тем более, что в момент рефлексии (№ 34) примирение семей ещё не состоялось (оно показано в следующем номере). Ему такой ранний и трагический конец жизни кажется крайне несправедливым, а цена мира видится слишком высокой. Ведь жизнь юных сердец, преисполненных света, любви, стремящихся к счастью, является абсолютной ценностью, и принесённая жертва поистине страшна.

Выводы. Итак, проанализированный перевод текста либретто представляет собой пример интерпретации, осуществляемой в семиотической проекции, в большей или меньшей мере совпадающей в каждом из номеров со смысловым содержанием первотекста оригинала.

Художественная практика Н. Олева и С. Цирюк представляет единение творческих ипостасей – переводчик одновременно выступает в качестве поэта, либреттиста-подтекстовщика, интерпретатора, создателя новой концепции произведения – либреттиста-драматурга. Их работа в качестве переводчиков-поэтов соотносима с творческой деятельностью либреттистов, однако, подчиняясь музыке и опираясь на смысловое содержание первотекста на языке оригинала, они не столь зависимы от индивидуального видения, от «цензуры» композитора.

Художественный перевод либретто мюзикла «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика, осуществлённый Н. Олевым и С. Цирюк, демонстрирует этапы и разнонаправленные тенденции их интерпретации как творчества: 1) постижение смысла литературного первотекста, его переосмысление; 2) создание новой версии либретто как подтекстовки на существующую музыку; 3) стремление создать собственное концептуальное прочтение «вечного сюжета» – сродни художественной практике либреттиста-драматурга.

Таким образом, переводчики-интерпретаторы создали собственное оригинальное прочтение «вечного сюжета», положенного в основу либретто мюзикла Ж. Пресгурвика, который получил мировое признание благодаря таланту своего автора. Интерпретационная версия перевода, в свою очередь, заставляет вспомнить вступительные слова



французского композитора, написанные и произнесённые им в прологе произведения, объяснив их по-своему. Ничто не ново в этом мире, но вечная тема заставляет нас искать новые смысловые грани сюжета, заключённого в истории, которая повторяется бесконечно.

Автор статьи видит **перспективу дальнейшего исследования** в углублённом изучении феномена переводческой интерпретации, осуществляемой в условиях прикладного жанра либретто.

ЛИТЕРАТУРА

- Алейников, М. И. (2011). *Опера «Монна Ванна» С. В. Рахманинова: история создания, либретто, музыкальная драматургия*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) им. Н. А. Римского-Корсакова. С.-Петербург, 22.
- Аникст, А. (1974). *Шекспир. Ремесло драматурга*. Москва: Советский писатель, 608.
- Богатырёва, Е. Д. (2007). *Художественный перевод как интерпретация (на материале французских переводов поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник»)*. (Автореф. дис. ... канд. филологических наук). Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. Москва, 30.
- Ганзбург, Г. И. (2008). Либретто и либреттология. *Антреме: журнал об искусстве*, 2, 36–39.
- Гулая, Т. Н. (2006). *Оперное либретто как феномен интертекстуальности (на материале оперы Г. Г. Вдовина «Пасынок судьбы»)*. (Автореф. дис. ... канд. культурологии). Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарёва. Саранск, 19.
- Лотман, Ю. М. (1992). *Избранные статьи. (Тм. 1–3). Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры*. Таллин: Александра, 247.
- Олев, Н. & Цирюк, С. (Пер. с фр.). «Ромео и Джульетта». Получено 30.12.2018 с <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html>
- Пивоварова, И. Л. (2002). *Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 265.
- Рахманькова, Е. А. (2008). *Жанр оперного либретто в творчестве А. Н. Островского*. (Автореф. дис. ... канд. филологических наук). Шуйский гос. педагогический ун-т. Шуя, 19.



- [Presgurvic, G.] “Roméo et Juliette”. [Либретто мюзикла]. Получено 30.12.2018 с <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html>
- Sino-Italian love culture festival held in Verona (2008, September 25). *Xinhua News Agency*. Получено с http://china.org.cn/international/cultural_sidelines/2008-09/25/content_16533163.htm
- Weisstein, U. (2006). *Selected Essays on Opera* by Ulrich Weisstein. W. Bernhart (Ed.). Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 392.

REFERENCES

- Aleynikov, M. I. (2011). *Opera «Monna Vanna» S. V. Rakhmaninova: istoriya sozdaniya, libretto, muzykalnaya dramaturgiya* [The opera “Monna Vanna” by S. V. Rakhmaninov: history of creation, libretto, musical dramaturgy]. (Extended abstract of Candidate thesis). St. Petersburg State Conservatory named after. N. A. Rimskiy-Korsakov. St. Petersburg [in Russian].
- Anikst, A. *Shekspir. Remeslo dramaturga* [Shakespeare. Craft of playwright]. Moscow: Sovetskiy Pisatel, 608 [in Russian].
- Bogatryyova, Ye. D. (2007). *Khudozhestvennyy perevod kak interpretatsiya (na materiale frantsuzskikh perevodov poemy A. S. Pushkina «Mednyy vsadnik»)* [Literary translation as an interpretation (on the material of the French translations of A. Pushkin's poem “The Bronze Horseman”)]. (Extended abstract of Candidate thesis). The Institute of World Literature named after A. M. Gorkiy of Russian Science Academy. Moscow [in Russian].
- Ganzburg, G. I. (2008). *Libretto i librettologiya* [Libretto and libretology]. *Antreme: art magazine*, 2, 36–39. [in Russian].
- Gulaya, T. N. (2006). *Opernoye libretto kak fenomen intertekstualnosti (na materiale opery G. G. Vdovina «Pasyonok sudby»)* [The operatic libretto as a phenomenon of intertextuality (on the material of the opera by G. G. Vdovin “The stepson of Fate”)]. (Extended abstract of Candidate thesis). Mordovian State University named after N. P. Ogaryov. Saransk [in Russian].
- Lotman, Yu. M. (1992). *Izbrannye stati* [Selected articles]. (Vols. 1–3). Vol. I: *Stati po semiotike i tipologii kultury* [Articles on semiotics and typology of culture]. Tallinn: Aleksandra, 247 [in Russian].
- Olev, N. & Tsiryuk, S. (Transl. from French). «Romeo i Dzhuletta» [“Romeo and Juliet”]. Retrieved 2018, December 30, from <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/russian.html>. [in Russian].



- Pivovarova, I. L. (2002). *Libretto otechestvennoy opery: aspekty interpretatsii literaturnogo pervoistochnika* [The libretto of the national opera: aspects of the interpretation of a literary original source]. (Candidate thesis). Magnitogorsk State Conservatory. Magnitogorsk, 265 [in Russian].
- [Presgurvic, G.] "Roméo et Juliette". [The libretto of the Musical]. Retrieved 2018, December 30, from <http://ndparis.narod.ru/rus/ridj/french.html> [in French].
- Rakhmankova, Ye. A. (2008). Zhanr opernogo libretto v tvorchestve A. N. Ostrovskogo [The genre of opera libretto in the works by A. N. Ostrovsky]. (Extended abstract of Candidate thesis). Shuya State Pedagogical University. Shuya [in Russian].
- Sino-Italian love culture festival held in Verona (2008, September 25). *Xinhua News Agency*. Retrieved from http://china.org.cn/international/cultural_sidelines/2008-09/25/content_16533163.htm
- Weisstein, U. (2006). Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein. W. Bernhart (Ed.). Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, 392.

Стаття надійшла до редакції 15.02.2019 р.



Розділ 3.

Джаз: естетико-комунікаційні парадигми

УДК 78.011.26

DOI 10.34064/khnum1-5310

Яхно Е. И.

ORCID 0000-0002-9597-9690

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Парадигмы рок-музыки и джаза: компаративный дискурс

АННОТАЦИЯ ■ Яхно Е. И. Парадигмы рок-музыки и джаза: компаративный дискурс. ■ Статья посвящена выявлению родства и различий в рок-музыке и джазе как явлениях «третьего пласта». Отмечено, что в методологическом плане подобный компаративный подход целесообразно осуществлять с привлечением аппарата парадигматики, фиксирующего определённую общность в развитии каждого из исследуемых явлений на разных этапах эволюции. На основе имеющихся данных об эстетике и коммуникации джаза в статье предложена классификация парадигм рок-музыки. Выявлены и систематизированы в качестве общих для каждого из стилей такие черты джаза и рока, как импровизационная природа, перманентно поглощаемая шоу-бизнесом, разнообразие интонационных истоков, соединяющих разнонациональные и разнопластовые веяния. Общими для джаза и рок-музыки являются их склонность к разнообразным синтезам, а также взаимодействие композиции и импровизации, исполнительского и авторского начал. Среди отличительных



черт выделены такие, как опора джаза преимущественно на инструментальную, а рок-музыки – на смешанную вокально-инструментальную основу, тяготение первого к «элитарному», а второй – к «массовому». ■ **Ключевые слова:** *рок-музыка, джаз, парадигматика, парадигмы рок-музыки и джаза, синтетические формы джазовых и рок-парадигм.*

АНОТАЦІЯ ■ Яхно О. І. Парадигми рок-музики і джазу: компаративний дискурс. ■ Статтю присвячено виявленню спорідненості та відмінностей у рок-музиці і джазі як явищах «третього пласту». Зазначено, що подібний компаративний підхід доцільно здійснювати із залученням апарату парадигматики, фіксує певну спільність у розвитку кожного з досліджуваних явищ на різних етапах еволюції. На основі наявних даних щодо естетики та комунікації джазу у статті запропоновано класифікацію парадигм рок-музики. Виявлені та систематизовані як спільні такі особливості джаза і рок-музики, як імпровізаційна природа, яка перманентно поглинається шоу-бізнесом, розмаїття інтонаційних джерел, що поєднують різнонаціональні та різнопланові віяння. Спільними для джазу і рок-музики є і схильність до різноманітних синтезів, а також взаємодія композиції та імпровізації, виконавського та авторського начал. Серед відмінних рис виявлені такі, як опора джазу переважно на інструментальну, а рок-музики – на мішану вокально-інструментальну основу, тяжіння першого до «елітарного», а другої – до «масового». ■ **Ключові слова:** *рок-музыка, джаз, парадигматика, парадигмы рок-музыки и джаза, синтетичні форми джазових та рок-парадигм.*

ABSTRACT ■ Yakhno O. I. Paradigms of rock music and jazz: comparative discourse.

■ **Objectives and methodology.** The article is devoted to the revealing of the relation and differences between rock music and jazz, as the phenomena of the “third” layer. It is noted, that, in methodological terms, such a comparative approach is advisable to implement with the use of a paradigm apparatus that fixes a certain commonality in the development of each of the studied phenomena at different stages of evolution. The application of this concept to the phenomena of art is a characteristic feature of modern musicology. In the broadest sense, the paradigm is the possibility of “thinking by analogy” (according to Aristotle), and in music it relates both to the field of theory (views on music as a form of art)

and practice (musical and artistic phenomena as the products of composer and performing art). The article proposes a classification of rock music paradigms, which are based on the available data on the aesthetics and communication of jazz and notes that rock music on the path of its evolution has passed a number of stages, which in general can be designated as paradigms.

The article suggests a comparative description of the movement of aesthetic and communicative paradigms of jazz and rock music. It is noted that in jazzology this issue has long been relevant, which is not the case for the study of rock music. Despite all the differences in the time of emergence and the nature of evolution, vocabulary and semantics, social functions, jazz and rock have many “common points”.

The results of the research. Such features of jazz and rock music, as improvisational nature, a variety of intonational sources that combine multinational and diverse trends are revealed and systematized as common points. Among the special features are distinguished such as the reliance of jazz mainly on the instrumental and rock music on a mixed vocal and instrumental basis; first is referring to “elitist”, second is referring to “mass”. Various syntheses are also common in jazz and rock music, as well as the correlation of composition and improvisation, performing and authorial principles.

It is not so much about mutual influences and syntheses, but about the directions of evolution, the general nature of which is defined as the movement from “realistic” to “phenomenological” (A. Soloviev on the jazz paradigms).

At its onset, rock music, like jazz, has been “embedded” in the system of the social and political movement, where its autonomous aesthetic function was not yet identified (youth movements of the 1960s, within which the corresponding “protest music” arose). In the process of mastering vocabulary specific to rock music as a phenomenon of the “third” layer, a new paradigm arose, characterized first as conventionally realistic, and then as conventionally autonomous, where rock music reaches the level of professional art in which laws and rules are established by its representatives themselves (this period begins from the Beatles and will continue further by their followers – “Rolling Stones”, “Led Zeppelin”, “Deep Purple” and other groups).

It is noted that “people of rock” as well as “people of jazz” are a special social and communicative community, in which the idea of free communication is the main and determining one, where social, interpersonal, and actually musical



factors intertwine. The unifying communicative factor in jazz and rock music is the art of improvisation, in which, in symbiosis, the processes of creating and performing music coexist spontaneously, but are subject to certain paradigm settings. It is emphasized that in the social context, jazz and rock differ in ethnic and age factors, which, however, is eventually overcome in modern global society through consolidation (convergence of African-American and European sources of jazz, transition of rock groups to a more general theme that differs from the original youth focus). It is also noted that rock music, unlike jazz, is too deeply connected with social factors and is always based on topical themes, generalized with varying degrees of artistry. Therefore, its degree of autonomy is much lower than that of elite jazz, which by the last decade of the 20th century had turned into the officially recognized salon art, or into a “conglomerate” consisting of pop elements of various kinds close to the aesthetics of the show industry.

It is proved that the differences between jazz and rock music are most clearly manifested at the level of radical-and-phenomenal paradigm, which means plunging into the realm of banal “nothing”, where acts (but actually – does not act) the principle of “no wave” (A. Soloviev about jazz) . While jazz in the post-bop period developed towards elite art under the *Free* rubric, the extreme expression of which was spontaneous collective “impersonal” (lack of leadership, lack of frontman), the style of rock music developed in a different direction, the vector of which can be considered the opposite of jazz. Firstly, in the field of stylistics and language as its primary carrier, rock music meant a return to improvisational syncretism – a dramatic combination of poetry and music. Secondly, rock music is directly immersed, unlike elite jazz with its style of full linguistic freedom and collage, in the realm of relevant musical and poetic vocabulary, coming not from the rhetorical type of creativity (translating “artificial” into “new artificial”), but from the realities of the set of generally accessible linguistic means, which exists at a given historical moment (and in a certain “geography”).

In the conclusions of the article, it is noted that rock music, even in its experimental radical and phenomenological manifestations, associated mainly with the sound realm (electronics, dynamics), remains, as a whole, the phenomenon of pop culture. This does not mean the absorption of rock art by the realm of mass consumerism. The best rock music pieces, which have already become classic, combine in reasonable proportions the “elite” (innovative) and “mass” (traditional), give a special rational embodiment of the idea of combining improvisation and

composition – the “cornerstone” in the musical art of the entire “third” layer. The aesthetics and communication of rock music in its latest paradigms are differentiated according to the criteria of various stylistic inclinations – genre, national, regional, personal. Therefore, the study of modern rock music is the task of a number of separate studies devoted to specific issues of the problem, in particular, its main difference from jazz, namely, in the vocal and instrumental nature. ■ **Key words:** *rock music, jazz, improvisation, composition, paradigms of jazz and rock music, rock music as a synthetic musical language phenomenon.*

Постановка проблемы. Парадигматический подход к музыкально-художественным явлениям, взятый за основу данной статьи, до настоящего времени не распространялся на феномен рок-музыки. Однако если учесть её общие корни с джазом, исходя из их общей принадлежности к «третьему» музыкальному пласту (согласно классификации В. Конен (1994), то следует отметить наличие опыта такой постановки вопроса в работе А. Соловьёва (1990). Беря за основу принцип «всё познаётся в сравнении», автор данной статьи сопоставляет парадигматику джаза и рок-музыки, выявляя общие и особенные черты обоих этих явлений.

Связь с научными и практическими задачами. В теоретическом плане предпринятый в настоящей статье сравнительный анализ парадигм джаза и рока будет способствовать дальнейшему развитию методологической базы исследований по данной тематике. Выделение и описание джазовых и рок-парадигм, осуществлённые в предлагаемом исследовании, может быть полезным и для практикующих рок-музыкантов, избирающих или изобретающих свой индивидуальный стиль в области творчества и исполнительства.

Анализ последних исследований и публикаций. Проблема рок-стилистики, как уже отмечалось, в систематизированном виде до сих пор не ставилась, что связано со спецификой данного феномена. Вместе с тем, отдельные аспекты этой проблематики затрагивались в работах по джазологии (Соловьёв, 1990; Воропаева, 2009; Яркина, 2016), а также в обзорных работах по истории современной музыки молодёжного направления (Коротков, 1996), исследованиях теоретического и аналитического характера, посвящённых творчеству



отдельных рок-групп (Андреев, 2014; Сыров, 1997). При этом терминологический аппарат парадигматики по отношению к рок-музыке как таковой не использовался, что и определяет новизну исследовательского дискурса, представленного в предлагаемой статье.

Цель настоящего исследования – выявить общее и различное в эстетико-коммуникативных парадигмах джаза и рок-музыки.

Изложение основного материала исследования. Как и всякое музыкально-художественное явление, рок-музыка в процессе своей эволюции прошла несколько динамических фаз, которые в научном дискурсе можно обозначить понятием «парадигма». Первоначальное значение этого слова встречается ещё у Аристотеля, который под парадигмой (парадигмой) понимал «возможность мышления по аналогии» (как цит.: Котляревский, 2000, с. 31). В исследовательских работах в разных областях знания понятие парадигмы чаще всего связывалось с наукологией, о чём свидетельствует монография Т. Куна (2003), где парадигмы мыслятся как способы (формы) существования научных сообществ, в которых все их члены исповедуют одну и ту же систему основополагающих идей и взглядов на объект изучения.

Рассматриваемое понятие вполне правомерно и по отношению к музыке, что доказывается в статье И. Котляревского (2000), где автор предлагает выделять две «оси» парадигмы – «теоретическую» и «объектную». Первая означает совокупность научных взглядов на тот или иной музыкальный феномен, сложившихся на определённый период. Вторая относится непосредственно к самим художественным явлениям и отражается в парадигматической общности их носителей – композиторов, исполнителей, слушателей.

Искусство «третьего» пласта (Конен, 1994), в том числе и рок-музыка, как представляется, также может быть рассмотрено под углом зрения парадигматического подхода, что в наличествующей литературе уже имеет свои прецеденты. В частности, по отношению к джазу данный подход применяется в статье А. Соловьёва (1990). Автор прослеживает путь, пройденный джазом, на уровне его эстетики и коммуникации, что помогает осмыслить художественные первоосновы этого искусства, постепенно отходившего от бытовой развлекательности и «реалистических» форм бытия в сторону усложнённых

феноменологических репрезентаций, приближающихся к авангардным направлениям академического музыкального пласта. Следует также указать на использование парадигматического понятийного аппарата в работах харьковских джазологов – Е. Воропаевой (2009) в диссертации, посвящённой джаззину, и И. Яржиной (2016) в исследовании особенностей вокально-инструментального ансамбля в стиле «funk».

Не проводя прямых аналогий между джазом и рок-музыкой, необходимо выделить общее в этих явлениях как парадигматических объектах. Ведь процессы становления обеих этих разновидностей «третьей» музыки (Сыров, 1997) были в большей степени сходными, чем различными. Исследователи-джазологи, в частности, А. Соловьёв (1990), исходят здесь из вопроса об общественных потребностях в том или ином жанре музыки, сосредотачивая внимание на его восприятии: на том, «кто его слушает?» и «зачем он им?» (с. 45). В результате эстетический феномен как джаза, так и рок-музыки как бы «удваивается», предстаёт как объективная реальность, помещённая в разные условия коммуникации – исторические, национальные, социальные, логические (там же).

«Люди рока», как и «люди джаза» – особая социально-коммуникативная общность, в которой главной и определяющей является идея свободного общения, где тесно переплетаются общественные, межличностные и собственно музыкальные факторы. Объединяющая эстетическая платформа джаза и рок-музыки – искусство импровизации, в котором в симбиозе сосуществуют процессы создания и исполнения музыки, протекающие спонтанно, но подчинённые определённым парадигмальным установкам. Среди последних – этническая составляющая, в рамках которой формировалась и соответствующая ей языковая (афро-американский и «белый» джаз эпохи свинга). В рок-музыке подобная установка не была изначальной, а её место занимал возрастной фактор в виде молодёжных движений 1950–1960 годов (хиппи, панки и др.). Однако со временем оба фактора – этнический и возрастной – достигали в обоих явлениях (в джазе и в роке) консолидации, что ещё раз подчёркивает демократическую природу и принципиальную спонтанную диалогичность этих форм общественного музицирования.



Рассматривая вопрос о возможности выделения парадигм джаза, А. Соловьёв отмечает, что они относятся лишь отчасти к историческим периодам его эволюции, что можно сказать и о роке. Действительно, в глобальном современном социокультурном пространстве господствует идея «одновременной неодновременности» (Dahlhaus, 1973) становления элементов жанровой системы. Об этом же говорит и А. Соловьёв, подчёркивая тот факт, что итогом всех превращений джазовой стилистики (это относится и к рок-музыке) «...стала пёстрая единовременность сегодняшней реальности, объединяющей победителей и побеждённых, отцов и детей: ныне более или менее мирно сосуществуют бок о бок представители различных “возрастов”» (Соловьёв, 1990, с. 47).

Подобные же метаморфозы, но с интервалом в несколько десятилетий, претерпел и рок на пути к гипотетическому синтезу, именуемому понятием «третья» музыка (Сыров, 1997). Использованный здесь термин «гипотетический» означает, что рок-музыка, как и джаз, не могут сливаться как друг с другом, так и с академическим пластом (недаром все попытки внедрить искусственно *third stream*, изобретённый Г. Шуллером, оставались экспериментальными).

Парадигмы эстетики и коммуникации джаза и рока базируются на двух основополагающих идеях – общения и импровизации в его рамках, что отмечал ещё У. Сарджент, которого Т. Адорно (1998) называет одним из «самых надёжных» знатоков джаза (с. 36–37). Автор цитирует определение джаза, данное У. Сарджентом в его книге *«Jazz, Hot and Hybrid»*: джаз – это *«get together art for regular fellows»* – средство «привлечения в одно место нормальных людей» (там же). Характерным является и ещё одно замечание У. Сарджента по поводу джаза, которое относится и к его «младшему брату» – року. Джаз (как и рок) подчёркивает момент «конформистского постоянства», поскольку в нём «индивидуальное сознание исчезает в некоем массовом самогипнозе», в результате чего участники коммуникации не только подчиняются «коллективной воле», но и становятся «одинаковыми», «виртуально неразличимыми» (Адорно, 1998, с. 36). Нетрудно заметить, что джаз и рок в этом плане сходны – при общении с аудиторией в обоих случаях наблюдается приоритет коллективного над индивидуальным.

Что касается парадигм рока, то, с «некоторыми поправками» на социокультурные обстоятельства и эстетические задачи, они во многом совпадают с джазовыми, выделяемыми А. Соловьёвым. Исходной и, одновременно, генетически ключевой здесь выступает традиционно-реалистическая парадигма, в рамках которой первичны «здравый смысл» и встроенность музыкального действия в действие практическое – бытовое, культовое, праздничное (Соловьёв, 1990, с. 47). В сфере рок-музыки примером здесь может быть *rock&roll* – как театрализованная песня-танец с элементами спортивных упражнений.

Следующий этап в эволюции джаза и рок-музыки можно обозначить как конвенционально-реалистическую парадигму, для которой характерна стилистическая переходность. С одной стороны, здесь сохраняется ситуация объективной реальности, характерная для синкретизма первой парадигмы, с другой стороны, возникает необходимость некоей договорённости между участниками коммуникации, что касается, в первую очередь, языка, которым пользуются исполнители-импровизаторы. В результате повышается степень свободы музыкантов, которые становятся подлинными «хозяевами положения», творцами художественной реальности. Возникает «контакт посвящённых» – способность участников коммуникации «подняться на определённую ступень критической рефлексии» (Соловьёв, 1990, с. 48), ощутить себя приобщёнными к эстетическому действу. Подобная ситуация в рок-музыке возникала в связи с формированием рок-ансамблей как самостоятельных концертных единиц, выступающих перед аудиторией единомышленников. Последующая коммерциализация, всегда сопровождающая любую исполнительско-слушательскую конвенцию, вела к определённому тиражированию, стандартизации в сфере языка, что создавало определённые кризисные моменты. В джазе это произошло со свингом, который постепенно стал эстрадным. В рок-музыке аналогичная ситуация возникла в связи с повсеместным тиражированием стилистики «The Beatles», часто искусственно внедряемой в эстрадную поп-музыку.

Следующим этапом на пути восхождения к свободе творчества как в джазе, так и в рок-музыке выступает конвенционально-автономная парадигма, по поводу которой А. Соловьёв (1990, с. 48) отмечает,



что в ней «конвенция» возводится в ранг закона и выступает как норматив, признаваемый всеми сторонами коммуникации. Ключевое слово здесь – «автономная», что означает отделение музыкантов от аудитории слушателей, самостоятельное концертное по статусу бытие джазового коллектива или рок-ансамбля. При этом не следует путать филармонические ВИА – вокально-инструментальные ансамбли, типичные для советской эстрады – с самостоятельными в организационно-художественном плане творческими группами, работающими в определённой джаз- или рок-стилистике. Сущность рассматриваемой парадигмы, являющейся для рок-музицирования ведущей, заключается в некоторой её «размытости», при которой индивидууму часто трудно отследить тот момент, когда «парение над установлениями обыденного сознания оборачивается созданием “новой реальности” со своими автономными законами» (Соловьёв, 1990, с. 48).

Рок-музыка, в отличие от джаза, слишком глубоко связана с социальными факторами и всегда базируется на злободневных темах, обобщаемых с разной степенью художественности. Поэтому степень её автономизации оказывается гораздо меньшей, чем у элитарного джаза, превратившегося к последнему десятилетию XX века либо в официально признанное салонное искусство, либо в «конгломерат», состоящий из эстрадных элементов разного рода, объединённых понятием «шоу». Подобные процессы рок-музыке были свойственны изначально, и существуют на уровне субкультуры, отсылающей к традиционным фольклорным культурам народов мира, претворяемых как джазом, так и роком на уровне фольк-стилистики. Точек соприкосновения с академическим авангардом, применяющим такие техники письма, как сонористика и алеаторика, серийная и сериальная техники (Когоутек, 1976) в рок-музыке ещё меньше, чем в джазе.

Однако и здесь возможны исключения, например, в виде использования приёмов «конкретной музыки», идущих от экспериментов М. Кагеля (там же). С этим связан, например эпатаж публики, вызываемый разбиванием на сцене гитар, экстравагантными нарядами и движениями, прочим антуражем театрализованного свойства, которым пользуются представители *hard-rock* 'а конца XX – начала XXI веков (образцами могут служить концерты-представления таких групп, как

«Queen», «Kiss», «Ленинград», в Украине – «Воплі Відоплясова», отчасти – «Дзидзьо» и др.).

Следует подчеркнуть и наличие эстетики абсурда, не чуждой автономным парадигмам как джаза, так и рок-музыки. И в том, и в другом случае это обусловлено разрывом логических связей между музыкантами и реципиентами, при котором последние, как правило, «не в состоянии восполнить недостающие звенья в цепи», по-видимости, соединяющей «автономное (и в этом смысле свободное) общение артистов – с нормами и устоями традиционного эстетического контакта» (Соловьёв, 1990, с. 48).

Выявление фактора автономизации в рамках продолжающей существовать «конвенции» связано, прежде всего, с выдвижением на первый план фигуры солиста, что в одинаковой мере характерно как для джаза, так и для рока. В частности, весь джазовый стиль *bebop* построен на основе идеи индивидуального солирования, которая очень быстро была освоена и рок-музыкой, причём, в последней – именно в вокальной или смешанной вокально-инструментальной репрезентациях. Солист (*frontman*) (Соловьёв, 1990, с. 48) выступает как творец «новой реальности», проповедующий новые законы эстетической коммуникации (в рок-музыке – даже социальной). Культ солиста, который, как правило, является в рок-музыке руководителем ансамбля и создателем текстов рок-произведений, – общая черта современной шоу-индустрии в её трёх составляющих – джазе, рок- и поп-музыке.

Дальше этого искусство «третьего» пласта, как правило, не идёт, чтобы не сливаться с другими видами творчества – академическим и традиционным фольклорным. Вместе с тем, в рок-музыке прослеживается и существование авангардных парадигм, выделяемых А. Соловьёвым по отношению к джазу. К тому времени, когда джазовый авангард (*free-jazz, fusion*) сформировался как актуальное направление, рок-музыка уже активно пользовалась в своих рамках его стилистикой (*jazz-rock style*). Это был авангард синтетического рода, основанный на внутриапластовом соединении элементов того и другого – автономности инструментального *bebop*'а с выделением в нём солиста-виртуоза и преобразованного в инструментальном плане вокального рока, включая такой его атрибут, как электронный инструментарий.



Радикально-автономная парадигма, характерная для джаза конца прошлого века, в определённой степени отразилась и в рок-музыке, которая стала своеобразной параллелью джазового искусства ещё в середине столетия. Ключевым здесь становится слово «радикально», означающее либо «неприятие привычного мышления» (момент отрицания), либо «стремление к преобразованию языка», созданию чего-то принципиально нового (момент утверждения) (Соловьёв, 1990, с. 49). Главная идея радикально-автономной парадигмы – «ничем не сдерживаемое самовыражение», реализуемое через сферу языка (в широком значении этого понятия – как художественного языка, а не только собственно музыкального или вербального). Отмечая этот факт, А. Соловьёв как философ и эстетик подчёркивает, что в джазе (добавим – и в рок-музыке) «...пренебрежение языковыми ограничениями мыслится прежде всего как прорыв к спонтанной, витальной природе человеческого общения, как скачок от “языка” – к “речи”» (там же).

Рок-музыка, как и джаз, уходя в сферу «речевого», отражает процессы экзистенциального погружения в «ничто», выступающего, по А. Соловьёву, как несколько наивное, спонтанное понимание способов решения проблем человеческого бытия, которые предлагает экзистенциально-абсурдистская литература (там же). Здесь и возникает понимание рок-музыки как философии жизни, сформулированной в поэтической форме подобно тому, как это представлено в эпосе. Музыкально-поэтическое начало, выраженное через пение и игру, включает рок-музыкантов как бы в число современных сказителей, описывающих жизнь с её основными событиями, противоречиями и парадоксами.

Инструментальный джаз к этому гораздо менее приспособлен. В его «радикализации» на первом плане оказывается языковая сторона (средства музыкальной выразительности – мелодия, гармония, ритм, фактура, тембр), а не глубина смысловыражения. Не случайно ещё Платон считал музыку без слов лишённой «стиля и формы», поскольку, по представлениям Античности, всё сущее (земное) предстаёт как отблеск космических идей, который и является скрытым смыслом любого искусства, предполагающим расшифровку-вербализацию (Хейзинга, 2011).

Поэтому прямых аналогий между эстетико-коммуникативными парадигмами джаза и рок-музыки не существует, хотя оба эти феномена развиваются в едином русле «третьей музыки» (Сыров, 1997) и имеют сходное социокультурное предназначение. Различия между джазом и рок-музыкой отчётливее всего проявляются на уровне радикально-феноменальной парадигмы, которая предполагает абсурдистское погружение в сферу банального «ничто», где действует (точнее, не действует) принцип «никакой волны» (Соловьёв, 1990, с. 49).

Выводы. Рассмотренные в статье особенности рок-музыки как эстетико-коммуникативного феномена выявляются в сравнении с джазом. В этой связи отмечено, что, если джаз в пост-боповский период начал тяготеть к элитарному искусству под рубрикой *«free»*, то стиль рок-музыки развивался в другом направлении, вектор которого можно считать противоположным джазовому.

Во-первых, в сфере стилистики рок-музыка означала возврат к импровизационному синкретизму – драматургическому совмещению поэзии и музыки, а на этой основе – композиции и импровизации как двух «полюсов» музыкально-творческого процесса. Во-вторых, рок-музыка прямо погружена, в отличие от элитарного джаза с его полной языковой свободой и коллажностью, в сферу актуальной музыкально-поэтической лексики, идущей не от риторического типа творчества (превращения «искусственного» в «новом искусственном»), а от реалий бытующего на данный исторический момент (и в определённой «географии») комплекса языковых средств, отличающихся доступностью для массовой демократической аудитории. Поэтому рок-музыка, даже в её экспериментальных радикально-феноменологических парадигмах, связанных, в основном, со звуковой сферой (электроника, динамика, сценический антураж), остаётся в целом явлением поп-культуры.

Это не означает поглощения рок-искусства сферой массового потребления. Лучшие, ставшие уже классическими (*«The Beatles»*, *«Deep Purple»*, *«Led Zeppelin»*, *«Queen»* и др.), образцы рок-музыки, соединяют в разумных пропорциях «элитарное» и «массовое», дают особое рациональное воплощение идеи совмещения импровизации и композиции – краеугольного камня в музыкальном искусстве «третьего» пласта.



Перспективы дальнейших исследований очерченной в данной статье проблемы видятся в выделении вопросов стилистического порядка – исторического, национального, регионального, персонального. Кроме того, требуют дальнейшего развития аспекты теории, в частности, недостаточно исследованная на сегодняшний день специфика соотношения вокального и инструментального начал в рок-произведениях.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев, Є. В. (2014). *Композиційні моделі класичного року (на прикладі творчості групи The Doors)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 16.
- Адорно, Т. В. (1998). Лёгкая музыка. В кн. *Адорно, Т. В. (1998). Избранное: социология музыки*, сс. 27–40. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Воропаєва, О. В. (2009). *Джазінг як форма взаємодії академічного та третього пластів у джазі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Когоутек, Ц. (1976). *Техника композиции в музыке XX века*. Москва: Музыка, 358.
- Конен, В. Дж. (1994). *Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка, 160.
- Котляревський, І. А. (2000). Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 7, 31–33. Київ.
- Коротков, С. А. (1996). *История современной музыки: курс лекций*. Харьков: LAVstudio, 281.
- Кун, Т. (2003). *Структура научных революций*. (Сборник; пер. с англ.). Москва: АСТ; Ермак, 365.
- Соловьёв, А. (1990). Парадигмы джаза. *Советская музыка*, 7, 45–52.
- Сыров, В. (1997). *Метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 159.



- Хейзинга, Й. (2011). *Homo ludens. Человек играющий*. С.-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 416.
- Яркіна, І. Ю. (2016). *Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20.
- Dahlhaus C. (1973). Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*. Bern; Munchen: Francke Verlag, 840–895.

REFERENCES

- Andrieiev, Ye. V. (2014). *Kompozytsiini modeli klasychnoho roku (na prykladi tvorchosti hrupy The Doors)* [Compositional models of the classic rock (on the example of creativity of the group "The Doors")]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 16 [in Ukrainian].
- Adorno, T. V. (1998). Easy music. In *Adorno, T. V. (1998). Selected: the sociology of music*, pp. 27–40. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].
- Voropaieva, O. V. (2009). *Dzhazzinh yak forma vzaemodii akademichnoho ta tretoho plastiv u dzhazi* [Jazzing as the form of interaction between the academic and the third layers in jazz]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
- Kogoutek, Ts. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of composition in XX century music]. Moscow: Muzyka, 358 [in Russian].
- Konen, V. (1994). *Tretiy plast. Novye massovyye zhanry v muzyke XX veka* [The third layer. New mass genres in XX century music]. Moscow: Music, 160 [in Russian].
- Kotliarevskiy, I. A. (2000). Paradyhmatychni aspekty rozvytku poniatiinoho aparatu muzykoznavstva [Paradigmatic aspects of the development of the conceptual apparatus of musicology]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 31–33. Kyiv [in Ukrainian].
- Korotkov, S. A. (1996). *Istoriya sovremennoy muzyki: kurs lektsiy* [History of modern music: Lecture Course]. Kharkov: LAVstudio, 281 [in Russian].



- Kun, T. (2003). *Struktura nauchnyh revolyutsiy [The structure of scientific revolutions]*. (Collection; transl. from English). Moscow: AST; Ermak, 365 [in Russian].
- Soloviev, A. (1990). Paradigmy dzhaza [Jazz Paradigms]. *Soviet music*, 7, 45–52 [in Russian].
- Syrov, V. (1997). *Metamorfozy roka ili put k «tretey» muzyke [Rock metamorphoses or the path to the “third” music]*. Nizhny Novgorod: Izdatelstvo Nizhegorodskogo universiteta, 159 [in Russian].
- Heyzinga, J. (2011). *Homo ludens. Chelovek igrayushchiy [Homo ludens. The man, which is playing]*. St. Petersburg : Izdatelstvo Ivana Limbakha, 416 [in Russian].
- Yarkina, I. Yu. (2016). *Vokalno-instrumentalni ansambl u styli funk [Vocal and instrumental ensemble in style funk]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
- Dahlhaus C. (1973) Zur Problematic der musicalischen Gattungen im 19. Jahrhundert [The problem of musical genres in the 19th century]. In *Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade – Genres of music in individual representations: commemorative scripture by Leo Schrade*, pp. 840–895. Bern; Munich: Francke Verlag [in German].

Стаття надійшла до редакції 19.05.2019 р.



УДК 780.643.2 : 78.063.9
DOI 10.34064/khnum1-5311

Стецюк Р. А.

ORCID 0000-0002-7980-2289

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Саксофон в джазе: аспекты парадигматики

АННОТАЦИЯ ■ Стецюк Р. А. Саксофон в джазе: аспекты парадигматики. ■ Статья посвящена выявлению специфики «образа» саксофона в свете эстетико-коммуникативных парадигм джаза. Отмечено, что парадигматический подход к объектам музыкального творчества, в том числе и к джазовому искусству, позволяет рассмотреть наиболее общие моменты в его становлении, включая инструментально-видовую стилистику, в частности, саксофонную. Появление и утверждение саксофона в джазе в первые десятилетия XX в. ознаменовали общий расцвет данного вида инструментального творчества и способствовали тому, что последний становится одним из наиболее востребованных в практике общественного музицирования. Доказывается, что ход эволюции саксофонного исполнительства в джазе – традиционном (до бибопа) и современном (после него) – синхронизировался по эстетико-коммуникативным признакам с общим движением и сменами его парадигм – от реалистических и переходных конвенционально-автономных – к радикально-феноменальным (по А. Соловьёву). В статье впервые очерчен путь движения джазового саксофонного искусства в направлении от коллективных (ансамблевых и оркестровых) форм к свободному импровизированию в духе эстетики новейшего фри-джаза, что не исключает ретроспекции прежних парадигм, реализованных через стили выдающихся джазовых саксофонистов – от К. Хокинса, Л. Янга, Ч. Паркера до Дж. Колтрейна, О. Колмана и С. Роллинза. ■ **Ключевые слова:** джаз, саксофон в джазе, музыкальное исполнительство, музыкальная парадигматика, эстетико-коммуникативные парадигмы, стиль, импровизация.



АНОТАЦІЯ ■ Стецюк Р. О. Саксофон у джазі: аспекти парадигматики. ■ Статтю присвячено виявленню специфіки «образу» саксофона у світлі естетико-комунікативних парадигм джазу. Відзначено, що парадигматичний підхід до об'єктів музичної творчості, в тому числі й до джазового мистецтва, дозволяє розглянути найзагальніші моменти в його становленні, включаючи інструментально-видову стилістику, зокрема, саксофонну. Поява й закріплення саксофона у джазі, що відбулися в перші десятиліття XX ст., ознаменували загальний розквіт даного виду інструментальної творчості і сприяли тому, що останній стає одним з найбільш затребуваних у практиці суспільного музикування. Доводиться, що хід еволюції саксофонного виконавства у джазі – традиційному (до бібопу) і сучасному (після нього) – синхронізувався за естетико-комунікативними ознаками із загальним рухом і змінами його парадигм – від реалістичних і перехідних конвенціонально-автономних – до радикально-феноменальних (за О. Соловйовим). У статті вперше окреслено шлях руху джазового саксофонного мистецтва в напрямі від колективних (ансамблевих і оркестрових) форм – до вільного імпровізування в дусі естетики новітнього фрі-джазу, що не виключає ретроспекції колишніх парадигм, реалізованих через стилі видатних джазових саксофоністів – від К. Хокінса, Л. Янга, Ч. Паркера до Дж. Колтрейна, О. Колмана та С. Роллінза. ■ **Ключові слова:** джаз, саксофон у джазі, музичне виконавство, музична парадигматика, естетико-комунікативні парадигми, стиль, імпровізація.

ABSTRACT ■ Stetsiuk R. A. Saxophone in jazz: aspects of paradigmatics.

■ **Objectives, methodology and innovation of the study.** *The research aim* is to identify of specifics of the saxophone “image” in light of esthetical and communicative paradigms of jazz. The paradigmatic approach to the objects of musical composition, including the art of jazz, allows reviewing the most general aspects of its development, including varietal instrumental (in particular, saxophone) stylistics.

The appearance and strengthening of the position of saxophone in jazz that took place in the first decades of the 20th century heralded the general flourishing of this type of instrumental art, elevating it to the level of the most in-demand ones in the public music practice. This article puts forward and proves the thesis that the



course of evolution of saxophone in jazz – traditional (before *bebop*) and modern (after it) – has synchronized, in terms of esthetical and communicative features, with the general movement and the changes of its paradigms: from realistic and transitional (conventional-autonomous), in terms by Aleksandr Soloviev (1990) to radical-phenomenal.

This study outlines, for the first time, the path of movement of jazz saxophone from collective (ensemble and orchestral) forms toward free improvisation in the spirit of esthetics of the newest free jazz, which does not rule out retrospection of former paradigms realized via the styles of outstanding jazz saxophone players: from Coleman Hawkins, Lester Young and Charlie Parker to John Coltrane, Ornette Coleman and Sonny Rollins.

The results of the study. It was noted that the sound image of saxophone, distinguishable for a paradoxical combination of certain “sweetness” and extremely expression, turned out to be the most consonant with the stylistics of jazz instrumentalism, where a number of aerophones tested by European academic practice, such as trumpet, clarinet, trombone and other, appeared in a fundamentally new light. The sources of saxophone’s penetration into jazz were entertainment dancing genres that were popular both in Europe and in the United States at the turn of the 20th century. The solo practice of saxophone improvisation, typical for jazz, was not used back then. An ensemble featuring several saxophones was used either in dance orchestras or in jazz bands that appeared later (the first example is the sweet-band founded by Arthur Hickman in San Francisco in 1914).

The ensemble practice helped bring saxophone to the leading positions in solo instrumental jazz concerting. The first virtuoso jazz saxophone players were representatives of Chicago school of the 1920s: Lawrence “Bud” Freeman, Sidney Bechet, Benny Carter, Joe Poston, Don Redman, Jimmy Strong and Frankie Trumbauer. Decades later, saxophone improvisations in swing style became an unalienable component of swing choruses, an example of which is the works by such outstanding musicians as Coleman Hawkins and Lester Young who prepared the ground for bebop with its free improvisations of original tunes (an example is the works by Charlie Parker).

The article notes that the taking of front stage by an improvising saxophone player in esthetical and communicative aspect was reflected in the formation of a sort of object paradigms (according to A. Soloviev), the first among which were “realistic” ones based on the syncretism (inseparable unity) of musicians and



listeners. The “interchangeability” principle applied there, when any participant of communication was poly-functional in terms of the ruling function (the examples include saxophone sweet bands of the 1920s, communicatively related to blues).

The conventional-autonomous paradigmatics in saxophone jazz art began developing in the bebop era, which saw the appearance of a clear demarcation line between musicians and the audience. Saxophone improvisations of such musicians as Charlie Parker and his followers heralded formation of the saxophone concert style, which in many aspects is close to academic practice. “Phenomenologization” of saxophone jazz performance became a direct continuation of “autonomization”, walking off via the complete freedom from any stylistic norms (an example is the works and esthetics by Ornette Coleman with his “no any wave” principle).

In these conditions, the esthetics of the complete “freedom from...” were joined by the radical demand for “otherness”, i.e. the quality of a unique order when a jazz musician shows something new, something that “never existed” before in almost every improvisation. However, as we know, anything “new” most often means well-forgotten “old”, which is reflected in saxophone jazz stylistics via the combination of the “free” and “fusion” principles. Jazz, including its saxophone version, went quite a long way of development, and along this way, its paradigms were not historical “milestones” per se, but rather logical principles potentially preserved in the memory of jazzmen who think in the language of their art. There is another important point: continuous struggle that took place (and which still takes place) between elite and mass culture, concerning the language of this art in which one can expect the appearance of the most diverse elements, from the improvisation techniques created by the traditional folk cultures towards the academic avant-garde esthetics and writing techniques marked as collage and polystylistics.

Such a “splitting” in saxophone jazz stylistics allows to identify a whole complex of means and techniques mirroring esthetical-communicative paradigms of jazz in their separate and interrelated combination: 1) the “free” principle that has appeared within the framework of jazz “realism”; 2) the idea of dramatization typical for “conventions”; 3) the category of “freedom from...” denying previous paradigms but at the same time having direction toward genetic origins.

Conclusions. The saxophone in jazz has gone through a rather complicated path of formation, but has retained the status of one of the “title” instruments symbolizing this art. Like jazz in general, its saxophone “branch” developed in line with a kind of aesthetic “splitting”, in which the instrument was thought as belonging

to pop culture (pop jazz), then used as part of an elitist style close to academic avant-garde (free jazz). The path of the saxophone in jazz is traced in connection with aesthetically communicative paradigms, in the context of which the attitude to this instrument was formed among the jazzmen themselves and the public. In the early stages (“realistic” paradigms), the “pop” role of the saxophone was cultivated; then there was “autonomy”, the main feature of which was the selection of virtuoso soloists; under the latest phenomenological paradigms, saxophone art is divided into various stylistic movements, from folk and funk trends to complete freedom from any style standards in individual solo improvisations.

The prospects for further research of this theme are seen in the study of individual styles and patterns of jazz saxophone improvisation, both “schoolish” (the paradigm of a particular school of saxophone playing) and “personal” (the work of leading jazz saxophonists). The stylistic approach will make it possible to single out and correlate the “general” and “individual” in the sound image of this instrument, which has become one of the personifications of modern music.

■ **Key words:** *jazz, saxophone in jazz, music performing, musical paradigmatics, esthetical-communicative paradigms, style, improvisation.*

Постановка проблеми. В современной теории джаза сложились два взаимосвязанных направления, первое из которых тяготеет к эстетико-категориальным обобщениям, а второе – к дифференцированному подходу к конкретным явлениям этого искусства. В данной статье предложено объединение этих исследовательских подходов, при котором саксофон в джазе рассматривается в рамках эстетико-коммуникативных парадигм, представленных в истории джазового творчества от его истоков до настоящего времени.

Связь с научными и практическими задачами. Теория джаза включает в себя, как важный компонент, инструментально-видовую тематику – характеристику методов и приёмов использования в этом искусстве тех или иных инструментов и голосов в сольном и ансамблевом музицировании. Особенности применения саксофона в джазе, как представляется, ещё не нашли комплексного теоретического осмысления, которое и составляет главное направление данного исследования. С точки зрения практики, рассматриваемый феномен предполагает необходимость знания саксофонистами тех условий, в кото-



рых рождались и закреплялись художественно-технические приёмы, характерные для той или иной джазовой коммуникации – от ранней свинговой (реалистической) – до авангардной, представленной через феноменологические парадигмы *free* и *fusion*.

Анализ последних исследований и публикаций. Специальных работ, посвящённых комплексному изучению джазового саксофона, насколько известно автору данной статьи, до сих пор нет. Отдельные наблюдения по этому вопросу представлены в ставших уже классическими работах Дж. Коллиера (1984), В. Конен (1984), М. Стернса (Sterns, 1963) и других исследователей джаза, в книгах и статьях по инструментоведению В. Апатского (2010, 2012), В. Иванова (1990), И. Бутмана (2006), А. Понькиной (2009), в исследовательских и методических работах о саксофонном исполнительстве М. Крупея (2006), А. Осейчука (1997), В. Чурикова (2011). Представленные в этих трудах суждения нуждаются в систематизации на уровне парадигматики, что и составило главную задачу предлагаемого исследования.

Цель статьи – выявить особенности звукообраза саксофона в свете эстетико-коммуникативных парадигм джаза.

Изложение основного материала исследования. Несмотря на то, что саксофон уже в XIX в. вошёл в число академических инструментов, используемых в симфоническом оркестре (первыми здесь были французские композиторы – Г. Берлиоз, А. Тома, Ж. Бизе, Ж. Массне, Л. Делиб, К. Сен-Санс и др.), наибольшую популярность он обрёл именно как джазовый инструмент. М. Шапошникова (1985) отмечает: «Попав в полосу “противостояния” академической и джазовой музыки, саксофон оказался в сознании большей части музыкантов и любителей музыки инструментом джазового состава» (с. 25). Следует отметить, что саксофон, как и всякий другой духовой инструмент, выступает как «продолжение» человеческого голоса, пользующегося в искусстве джаза своим собственным специфическим набором выразительных средств.

Джаз, история которого начинается в конце XIX в., и первый расцвет которого приходится на двадцатые годы XX ст., был и остаётся искусством по преимуществу инструментальным. Вокальная составляющая современного джаза в большей степени связана с его истока-

ми (спиричуэлс, госпелс, блюз, баллада, рабочая песня), чем с более поздней джазовой практикой. Джазовый скэт-вокал рождался из подражания инструментальным звучаниям, хотя функции инструментов джазовых ансамблей и оркестров менялись в процессе эволюции, а вокальные партии в них то появлялись, то исчезали.

Уже на первых этапах эволюции, в процессе распространения сначала в США, а затем в Европе, джаз отличался многообразием форм, включал различные по количеству и качеству составы, ориентировался на разную генетическую основу. Саксофон с его специфической звуковой окраской («сладкий» и, в то же время, экспрессивный звук) начинает внедряться в разнотембровые инструментальные составы, адаптируясь к возможностям других инструментов этих ансамблей, пришедших в джаз из многовековой европейской практики (труба, кларнет, тромбон и др.). Первые образцы использования саксофона в джазовых оркестрах относятся ко второму десятилетию XX в. Исследователи джаза называют две даты: В. Симоненко (1981) считает, что саксофон в джазе впервые появился в 1915 г. (с. 68), а В. Иванов (1990) называет в качестве начала пути саксофона в джазе 1914-й (с. 33). Ещё до того, начиная с конца XIX в., саксофоны становятся важной частью танцевальных оркестров, а в начале XX в., когда уже формировался джаз как таковой, их специфические тембровые качества были востребованы и в первых джаз-бендах. Как отмечает В. Иванов, «... способность саксофона к выражению сентиментальных настроений первым заметил руководитель Сан-Францисского свит-бенда А. Хикмен, который с 1914 года стал регулярно использовать этот инструмент в ансамбле из трёх-четырёх саксофонов» (там же). Удачные опыты использования саксофона в небольших ансамблях (кроме бенда А. Хикмена, здесь можно назвать такую афроамериканскую группу как «*Joe Kayser and his Novelty orchestra*», и чикагские диксиленды – «*New Orleans Rhythm Kings*» и «*Wolverines*», где саксофон-тенор использовался в сочетании со скрипкой, банджо, кларнетом, трубой, тромбоном, ударными и контрабасом) способствовали постепенному формированию и его сольного амплуа. Особенно заметным это становится в двадцатые годы прошлого века, когда в США и Европе начался настоящий саксофонный бум, подкреплённый начавшимся тогда серийным производством ин-



струментов этого семейства. Ансамбли с участием саксофона, по существу, исполняли ещё не джаз, а эстрадную музыку танцевально-развлекательного характера. Однако в связи с проникновением в ансамблевое музицирование импровизационного начала как главной составляющей искусства джаза постепенно формируется и «класс» солистов-саксофонистов, среди которых тогда выделялись представители чикагской школы – Л. Бад Фримен, С. Бекет, С. Беше, Б. Картер, Д. Постон, Д. Редмэн, Д. Стронг, Ф. Трамбауер (Иванов, 1990, с. 34).

В 1930 годы в джазовом саксофонном исполнительстве происходят существенные изменения, связанные с распространением классического джазового стиля «swing». Наряду с комби-составами и импровизациями на темы-стандарты как основной формой джазового музицирования в этом стиле, тогда же появляются и *big bands*, в которых саксофоны становятся ведущей инструментальной группой (классические примеры – биг-бенды К. Бейси и Д. Эллингтона, а также симфоджаз П. Уайтмена). Формирование оркестровой группы саксофонов в составе пяти разновидностей инструмента было знаменательным событием в истории джазового искусства в его коллективной форме. Исследователи, в частности, С. Финкельштейн (1998), считают, что в становлении джаза группа саксофонов сыграла «такую же роль, как струнный квартет на заре симфонизма».

Одновременно развивалось и сольное исполнительство на саксофоне – благодаря таким музыкантам, как С. Беше (его искусство игры на сопрано-саксофоне современники сравнивали с игрой на трубе Л. Амстронга) и К. Хокинс (исполнитель на тенор-саксофоне), выделявшимся из свинговых комби-составов. Характеризуя манеру исполнения К. Хокинса, В. Иванов (1990) отмечает, что она отличалась «мощным звуком и глубоким вибрато, особенно в пьесах медленного темпа, а также отчётливой артикуляцией и темпераментной импровизационной игрой» (с. 35). Характерной особенностью дальнейшей эволюции саксофона в джазе в преддверии возникновения стиля *bebop*, заявившего о себе в 1940-е, была, с одной стороны, «эстрадизация», связанная с инструментальным преобразованием песенных истоков, с другой стороны, индивидуализация саксофонных стилей в творчестве солистов-виртуозов, таких как упомянутый



выше К. Хокинс, а также Д. Байнс и Л. Янг. Именно в их творчестве родилась джазовая импровизация на саксофоне как таковая, ставшая одним из главных «опознавательных знаков» джаза.

Характеризуя значение личности исполнителя в джазе, В. Конен (1984) отмечает: «Если и по отношению к оперно-симфоническому творчеству справедлива мысль, что нотная запись отнюдь не полно передаёт замысел композитора, то в импровизационных блюзах сам замысел только в процессе исполнения и рождается» (с. 239). Это означает, что импровизационный замысел двухаспектен и включает как собственно импровизацию, так и исполнение. В этой связи в работе Б. Стецюка (2019) предлагается даже специальный термин – «исполнение-импровизация», учитывающий двойственную природу джазового искусства как соединения импровизации и композиции в едином творческом акте (с. 5).

Для музыканта-импровизатора центральным элементом в индивидуальной творческой системе координат выступает исполнительский звукообраз (Рябуха, 2014, с. 73) самого инструмента, сочетающий темброво-акустические и образно-семантические характеристики. Для тех же саксофонистов-импровизаторов важен выработанный ими самими арсенал технических приёмов, идущих от стилистики джаза с учётом её преломления в условиях тембровой семантики саксофона. В этих рамках музыкально-выразительные элементы – «интонации джаза», претворяемые импровизаторами-исполнителями, становятся, по В. Конен (1984), не более чем «грамматиками языка», которыми пользуется импровизатор (с. 239). В этом и состоит суть джазового (в том числе и саксофонного) музицирования, являющегося интерпретационным лишь в том смысле, в котором это понимает сам исполнитель-импровизатор. Потому, говоря о персоналиях джазовых саксофонистов, следует ориентироваться на их индивидуальные манеры, из которых могут складываться целые соответствующие школы в дидактической системе «учитель – ученик». В джазовом искусстве понятие «школа» имеет свою специфику и относится не к передаче «эстафеты знаний», а к свойствам «исполнительской модели» (Дедусенко, 2002, с. 6), предложенной тем или иным джазменом. Именно «исполнительская модель» лежит в основе саксофонных ин-



дивидуальных стилей, репрезентируемых лидерами этого искусства на разных этапах его становления.

Поэтому, характеризуя стиль саксофонного джаза в целом, следует иметь в виду его индивидуально-творческие составляющие. Среди основателей этого стиля выделим К. Хокинса, которого по праву считают «королём тенор-саксофона». Как отмечает Дж. Коллиер (1984), творчество этого мастера по стилистике неоднородно и делится, в целом, на три этапа, на первом из которых его исполнение характеризуется «стаккатностью» штриховой палитры и некоторой «шероховатостью» звучания; на втором этапе К. Хокинс приходит к «более мягкой» и «раскованной» манере игры; на последнем этапе звучание его саксофона вновь обретает «жесткость», а импровизация наполняется «резкими отрывистыми фразами» (с. 176).

Параллельно с мастерством К. Хокинса формировалось искусство другого тенор-саксофониста – Л. Янга, работавшего в свинговом стиле *cool*. Как отмечает В. Иванов (1990), манера игры Л. Янга существенно отличалась от исполнения К. Хокинса – он «поражал публику глубоким, томным звуком, удивительно плавной, но быстрой, как бы порхающей на поверхности созвучий, импровизацией» (с. 36). Одновременно Л. Янг довёл до совершенства технику быстрых пассажей в импровизациях, что в дальнейшем было воспринято саксофонистами-боперами, прежде всего, Ч. Паркером, которого можно причислить к прямым последователям Л. Янга, с поправкой на разные стили джаза: у Л. Янга – *swing* с импровизациями на темы-стандарты; у Ч. Паркера – *bebop* с использованием собственных тем.

С возникновением стиля *bebop* искусство джаза, которое ранее балансировало между виртуозным исполнительством и эстрадно-развлекательной музыкой, выходит на уровень элитарного профессионализма. В этой связи достаточно вспомнить вопрос Ю. Панасье (1978) – «а был ли джаз после бибопа?». Автор «Истории подлинного джаза» имеет в виду необходимость сохранения специфики джазового искусства, которое не должно отделяться от породившего его демократического социума и уходить в сферу спонтанных импровизаций, малопонятных слушателям. Другие исследователи джаза – Дж. Коллиер (1984), В. Симоненко (1981), С. Финкельстайн (1998), напротив,

считают *bebop* закономерным явлением в истории джаза, обусловленным кризисной ситуацией, сложившейся в «эру свинга», когда, по Т. Адорно (1998), наметилось «эстетическое раздвоение» джаза, во многом становившегося коммерческим искусством со свойственными ему «рекламными лозунгами» и стилистическими «штампами».

В условиях перехода от «реалистической» к «автономной» парадигме джаза происходит переакцентировка в системе ценностей. Если джазовый «реализм» предполагал эстетический паритет музыкантов и публики, то «автономизация» означала выделение, «возвышение» над обыденностью творческих личностей, устанавливающих свои «правила игры». Выход за пределы «штампов», сложившихся в свинге, основанном на популярных темах-стандартах (*evergreens*), мог происходить в двух направлениях, характеризуемым, в частности, в работе С. Финкельштейна (1998). Первое было связано с попыткой преодоления наметившегося кризиса за счёт возрождения более ранних, «досвинговых» форм новоорлеанского джаза. Этот стиль, получивший название *revival*, был, по существу, стилистическим римейком и основывался на имитации звучания афроамериканских ансамблей, сложившихся в 1920 годы в Нью-Орлеане, в их интерпретации белыми музыкантами. Однако такое «стилевое тиражирование» (Холопова, 2000, с. 229), пусть даже и высокопрофессиональное, не могло означать прогресса в эволюции джаза. Поэтому понадобился радикальный сдвиг, меняющий в корне всю стилевую систему джазовой импровизации, которая из «вариаций» на «готовые» темы-стандарты с типовыми формами организации хорусов превращается в спонтанные, не регламентированные какими-либо внешними условиями, акты самовыражения джазменов, стремящихся максимально освободиться от оков традиций и штампов. В связи с этим, начиная с сороковых годов прошлого века, возникает джазовый стиль *bebop*, эстетика и коммуникация которого, по замыслу его создателей, выражали полную противоположность *swing*'у. Речь идёт о следующих моментах:

– если свинг в результате «тиражирования» стал коммерческим искусством, обслуживающим танцевальные залы на манер европейских мюзик-холлов и кабаре, то бибоп – некоммерческое джазовое направление, приближающееся по стилистике к академическому авангарду;



– свинг основывается на составах ансамблей, предполагающих коллективную импровизацию, в которой возможно поочередное солирование участников (без выделения фронтмена), в то время как би-боп предполагает лидерство солиста-импровизатора, совмещающего функции исполнителя и композитора;

– импровизация боперов строится на авторских темах, а с точки зрения формы они могут представлять собой моделирование не только вариаций, как в свинге, но и других композиционных структур академической музыки, вплоть до сонатной.

В радикально-автономной парадигме, репрезентируемой стилем *bebop*, складывается целая система средств и приёмов в области гармонии, ритма и фактуры, в корне отличающихся от свинговой стилистики. Все они достаточно подробно описаны в имеющейся литературе по джазу, а поэтому здесь следует сделать лишь некоторые обобщения, касающиеся тех вопросов, которые так или иначе будут связаны с джазовой саксофонной стилистикой, представляемой такими музыкантами, как Дж. Колтрейн и С. Роллинз. Саксофонная стилистика в джазе изначально развивалась в рамках эстетико-коммуникативных парадигм этого искусства, вышедшего из «третьего пласта» и сохранившего, несмотря на дальнейшие метаморфозы, тесную связь с ним. В рамках первой из парадигм, определяемой А. Соловьёвым (1990) как традиционно-реалистическая, джазовое искусство прямо соотносится с нормами обыденного сознания, при которых «... само эстетическое действие продолжает и дополняет действие практическое (бытовое, культовое, праздничное и т. д.)» (с. 47). В условиях этой парадигмы мелодические инструменты, к которым относится и саксофон, фактически имитируют блюзовый вокал, генетически связанный с культовыми песнопениями (*spirituals, gospels*).

На следующем этапе (понятие «этап» здесь является весьма условным, поскольку речь идёт о логических принципах джазовой эстетики и коммуникации), характеризуемом как «конвенционально-реалистическая» парадигма, возрастает роль художника, который, как бы по договорённости с публикой, обретает «... большую степень свободы, может ощущать себя хозяином эстетической действительности, а отчасти и её создателем» (там же). В области импровизация,



в том числе и саксофонной, происходят сдвиги в сторону достаточно свободного варьирования тем-стандартов за счёт мелодической и ритмической красочной орнаментики, выводящей мелодические инструменты из сферы подчинения вокалу, что является типичным для инструментального *swing*'а. В последующем стилевом движении джаз выходит, по А. Соловьёву (1990, с. 48), на уровень конвенционально-автономной парадигмы, которая, акцентируя «автономность» как качество творящего субъекта, продолжает мыслиться в «конвенции» с субъектом воспринимающим. Такая двойственность (переходность) стиля, в том числе и саксофонного, характерна для *hard bop*'а 1950–1960-х в лице таких его представителей, как трубач М. Дэвис и саксофонист Дж. Колтрейн.

Процесс автономизации джаза, намеченный ещё в рамках «конвенции», далее выходит на уровень радикально-автономной парадигмы, означающей либо «категорическое неприятие привычного мышления», либо «стремление к радикальному преобразованию языка» (там же, с. 49). Главный принцип этой парадигмы – «свобода от...» – распространяется не только на исполнителей-импровизаторов, но и на слушателей, что в итоге означает формирование эстетики и коммуникации *free-jazz*, в котором языковые нормативы (ладогармонические, фактурные, ритмические, синтаксические) трансформируются в речевые, то есть свободные от норм языка как таковых.

Индивидуальное творчество здесь включается в систему коллективного, спонтанного, непредсказуемого, определяемого А. Соловьёвым (1990) как совместное «радение» музыкантов, сознательно отказавшихся от «сюжетного фундамента» в организации импровизаторского процесса (с. 49). Подобные установки в той или иной степени характерны для большинства ведущих джазменов, репрезентирующих современный джаз (условно говоря – джаз после би-бопа), в числе которых – саксофонист О. Колман, пианисты С. Тейлор и Ч. Кория, группы «Circle», «World Saxophone Quartet» и другие.

Джазовой парадигмой ещё более высокого уровня автономизации выступает радикально-феноменальная. Её особенностью является фактически полный отказ от объективно-реалистических истоков интонирования, иначе говоря – опора в эстетике на риторический тип творче-



ства (Михайлов, 1984; Барсова, 1999). Этот термин, возникший в литературоведении и означающий, что поэт ориентируется не на действительность как таковую, а на произведения, которые эту действительность уже отразили, вполне применим и по отношению к музыке, в том числе и к джазу с его тенденциями к антиромантизму, заимствованными от академического пласта музыки XX в. В социальном аспекте радикально-феноменальная парадигма джаза опирается на «... разочарованность, неудовлетворённость возможностями общения на языковом уровне»; в данной парадигме впервые осознаётся «тщетность и утопичность» попыток вернуться в атмосферу объективной реальности, в результате чего последняя «дробится» на «неподлинный (структурированный)» и «подлинный (континуальный)» мир (Соловьёв, 1990, с. 49).

Пятая по счёту парадигма, выделяемая А. Соловьёвым, означает, по мнению исследователя, коренной сдвиг в эстетике и коммуникации джаза, возвращающий это искусство в его первоначальное качество «искуса». Джаз оказывается на «переднем крае» процессов, характерных для музыкального авангарда в целом с его отказом от драматургической концепции музыки и возвращением к её антиподу – «репетитивности» – как воплощения в звуке «идеи цикличной повторяемости окружающего мира» (Соловьёв, 1990, с. 49). В качестве доказательства проявлений этой идеи автор приводит творчество представителей нью-йоркской «шумовой сцены» 1980-х, лидер которой, Дж. Зорн, отмечал, что его целью было отразить в звуке «тревожную пульсацию» жизни современного человека с его «особым ощущением времени, смутными тревогами, мимолётными предчувствиями, неснимаемым напряжением и нервным юмором всевозможных оттенков» (Соловьёв, 1990, с. 49).

Новейший джаз, ориентируясь в эстетическом плане на экзистенциальную феноменологию, не заходит в своих экспериментах так далеко, как академический авангард (образец – Дж. Кейдж и его пьеса «4'33»). Минимализм в джазе радикально-феноменального эстетического качества сводится к свободным, не структурированным, лишённым качественной дифференциации форм спонтанной импровизации, где главное внимание уделяется самому звуку, способам звуковедения и звукоизвлечения. Следствием этих процессов была

не только «де-драматизация», отказ от драматургического принципа в организации формы, но и «де-лидеризация», когда традиционный для классического джаза принцип иерархической «пирамиды» заменяется равноправием всех участников импровизаторского процесса. Это ведёт, в свою очередь, и к структурному минимализму.

В рамках *free jazz*'а, заявившего о себе ещё в 1970-х, идея минимализма находит воплощение в доведённой до предела спонтанности, связанной с «неповторимостью», «уникальностью» каждого звука (Соловьёв, 1990, с. 50). Для джазменов нового поколения, выросших на идеях боперов 1950-х, недопустимой становится сама мысль о стилевом тиражировании, возможности повторения чего-либо «единичного», к которому и должно стремиться импровизационное искусство. Одновременно с этим, по-новому решается и проблема лидерства, которая всегда являлась актуальной в искусстве джаза. Сама по себе импровизация как «сочинение-исполнение» музыки отсылает к индивидуальности – личности джазмена. Это учитывается в традиционном джазе, где практически всегда выделяется лидер, а остальные участники ансамбля выступают в качестве «сублидеров», которым предоставляется право высказаться, но только вслед за лидером и в строгих рамках отведённого для них времени.

Иная картина часто складывается в коллективных импровизациях нового джаза, представленного в рамках радикально-феноменальной парадигмы. В качестве примера можно привести творчество О. Коулмана, который, будучи уже всемирно известным альти-саксофонистом, стал выходить на сцену со скрипкой и трубой, владение которыми не достигало у него профессионального уровня. Приводя этот пример, А. Соловьёв имеет в виду доказательство снижения роли лидера – солиста-виртуоза – в современных джазовых комби-составах. Новый джаз создаёт целую систему коллективных импровизаций, примером чему служит творчество многих мастеров, в частности, Б. Эванса, работавшего на «равных» в трио с контрабасистом С. Ла Фарро и ударником П. Мотианом, а также Ч. Кория, многие альбомы которого представляют собой дуэты, трио, квартеты, квинтеты разного состава, например, дуэты со скэт-вокалистом Б. Мак-Феррином, вибрафонистом Г. Бертоном и другими музыкантами (Стецюк, 2019).



Что касается саксофона как одного из «титულных» инструментов джазового музицирования, то он в творчестве ведущих мастеров нового джаза отражает все тенденции, все признаки «авангардной» парадигмы, определяемой как «радикально-феноменальная». Результатом осмысления «объектной оси» (Котляревский, 2000) этой парадигмы стала разработанная О. Коулманом и другими теоретиками джаза конца предыдущего столетия – Дж. Б. Алмером, Р. Ш. Джексонсом – концепция «гармолодики» (*harmolodic* – от соединения слов *harmony*, *movement*, *melody*). Эстетика этой, как её называли сами создатели, «никакой волны», заключалась в целом ряде парадоксов – «блистательной заурядности», «изысканной примитивности», «прозорливой недальновидности», в которых выразилось «разочарование традиционными принципами музыкального мышления» (Соловьёв, 1990, с. 50–51). «Никакая волна», по мысли её создателей, означала возврат к истокам – к тем демократическим основам, которые джаз впитал в себя на ранней стадии развития и которые были утрачены из-за «штампов» и их повсеместного тиражирования. Это означало, что «... эстетический результат, целиком удовлетворявший устремлениям творческого музыканта, может быть достигнут самыми простыми и даже прозаическими средствами» (там же, с. 51). В частности, принцип коллективной импровизации, восходящей к праистокам музыки, всегда в фактурном отношении «чреват» политональными и даже атональными эффектами, что сближает поэтику *free jazz* с академической практикой, в которой ещё в начале XX в. возлагались большие надежды на джаз, способный возродить утраченную ею целостность логики и чувства, спонтанности импровизации и упорядоченности композиции. И до сегодняшнего дня джаз в его многообразных модификациях продолжает мыслиться как одна из основных «интонационных идей Современности» (Маркова, 1991), как концентрированное отражение процессов и тенденций «всемирной музыки» (Лубяная, 2013).

Новое джазовое мышление тяготело к парадоксальному объединению авангардисткой свободы от каких-либо нормативов и простейших фанк-ритмов (Яркина, 2016). В плане коммуникации это был путь к формированию культурного феномена *nobrow*, который, по Дж. Сибруку (2012), выступает как маркетинг-концепция всего со-

временного искусства, в том числе и джазового. При этом в джазе обнаруживается, в отличие от академической коллажности, особое полистилистическое качество, означающее не пародийность или стилизацию, а стремление собрать воедино исходные идеи и эволюционные процессы джаза как искусства, занимающего промежуточное место между академическим и «третьим» (частично даже фольклорным) пластами, по Дж. Сибруку – *highbrow* и *lowbrow*.

Саксофонная импровизация, которая в новом джазе продолжает оставаться одним из ведущих способов музицирования, не является здесь исключением и становится полистилистической «по определению», что означает соединение архаических элементов и новаторских идей, сохраняя при этом свойства «своеобразного повествования», в котором «сюжет выстраивается по законам драматического действия» (Соловьёв, 1990, с. 51). Выходы за пределы этой драматургической установки в виде импровизаторских новаций осуществлялись и в рамках всех четырёх охарактеризованных ранее парадигм. Пятая из выделяемых А. Соловьёвым парадигм – радикально-феноменальная или авангардная – в плане своей уникальности условна. Её радикальность выражается на уровне синтеза нормативов и отступлений от нормативов в рамках самого джаза, а также родственных ему явлений рок и поп-музыки.

Процесс смены парадигм, в рамках которого функционирует искусство джазовой саксофонной импровизации, отличается, по А. Соловьёву (1990, с. 51), следующей логикой: 1) принцип *free* в рамках реалистических и конвенционально-автономной парадигм выступает как часть музыкальной драматургии, оттеняя нормативность своими «яркими кульминациями»; 2) в контексте радикально-автономной парадигмы идея «свободы от...» становится реальным стилеобразующим фактором; 3) в условиях радикально-феноменальной парадигмы импровизаторская свобода (стиль «никакой волны») «вновь оказывается в ряду прочих художественных средств и приёмов», что означает в самом широком смысле возвращение джаза «на круги своя». Попутно в саксофонном джазе решалась и продолжает решаться сейчас проблема соотношения композиции и импровизации, где, как представляется, приоритет принадлежит именно



последней. Импровизация распространяется как принцип мышления на все пласты музыкального искусства современности, вытесняя на второй план композицию, о чём речь идёт в работах Р. Столяра (2017) и В. Мартынова (2002).

Выводы. Саксофон в джазе прошёл достаточно сложный путь становления, но сохранил статус одного из «титульных» инструментов, символизирующих это искусство. Как и джаз в целом, его саксофонная «ветвь» развивалась в русле некоего эстетического «раздвоения», при котором инструмент мыслился то как принадлежащий поп-культуре (эстрадный джаз), то как используемый в рамках элитарной стилистики, близкой академическому авангарду (фри-джаз).

В данной статье путь саксофона в джазе прослеживается в связи с эстетико-коммуникативными парадигмами, в контексте которых формировалось отношение к этому инструменту у самих джазменов и у публики. На ранних этапах («реалистические» парадигмы) культивировалось «эстрадное» амплуа саксофона; далее происходила «автономизация», главным признаком которой было выделение солистов-виртуозов; в условиях новейших феноменологических парадигм саксофонное искусство разделяется на различные стилистические течения – от фолк- и фанк-направлений – до полной свободы от каких-либо стилевых нормативов в индивидуальных сольных импровизациях.

Перспективы дальнейших исследований заявленной в статье темы видятся в изучении отдельных стилей и образцов джазовой саксофонной импровизации – «школьных» (парадигм определённой школы саксофонной игры), «персональных» (творчество ведущих джазовых саксофонистов). Ведь именно стилиевой подход даст возможность выделить и соотнести «общее» и «индивидуальное» в звукообразе этого инструмента, ставшего одним из олицетворений музыки Новейшего времени, и не только джазовой, если учесть влияние джаза на современное академическое музыкальное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно, Т. В. (1998). Лёгкая музыка. В кн. *Адорно, Т. В. (1998). Избранное: социология музыки*, сс. 27–40. Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга.



- Апатский, В. Н. (2010, 2012). *История духового музыкально-исполнительского искусства*. (Кн. 1–2). Кн. 1, 320; Кн. 2, 408. Киев: Задруга.
- Барсова, И. А. (1999). Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, вип. 6: *Musiacaе art et scientia: Книга на честь 70-річчя Н. О. Герасимової-Персидської*, 202–218. Київ.
- Бутман, И. (2006). Саксофон – инструмент не академический. *Музыкальные инструменты*, 12, 10–12.
- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 20.
- Иванов, В. Д. (1990). *Саксофон: популярный очерк*. Москва: Музыка, 64.
- Коллиер, Дж. Л. (1984). *Становление джаза: популярный исторический очерк*. Москва: Радуга, 390.
- Конен, В. (1984). *Рождение джаза*. Москва: Советский композитор, 312.
- Котляревський, І. А. (2000). Парадигматичні аспекти розвитку понятійного апарату музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 7, 31–33. Київ.
- Крупей, М. В. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 15.
- Лубяная, Е. (2013). Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI веков: традиции, новации, эксперименты. *Южно-Российский музыкальный альманах*, 2, 50–54. Ростов-на-Дону.
- Маркова, Е. Н. (1991). *Интонационная концепция истории музыки*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Киев, 38.
- Мартынов, В. (2002). *Конец времени композиторов*. Москва: Русь; Путь, 296.
- Михайлов, А. (1984). Отражение античности в немецкой культуре конца XVIII – начала XIX века. *Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы науч. конф. 1982, Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина*, 179–195. Москва.



- Осейчук, А. (1997). *Школа джазовой импровизации для саксофона*. Москва: Кифара, 115.
- Панасье, Ю. (1978). *История подлинного джаза*. Ленинград: Музыка, 128.
- Понькіна, А. М. (2009). *Саксофон у музичній культурі ХХ ст. (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Рябуха, Н. (2014). Звукообраз в исполнительском искусстве. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 40, 72–84. Л. В. Шаповалова (Ред.). Харків.
- Сибрук, Дж. (2012). *Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 240.
- Симоненко, В. С. (1981). *Лексикон джаза*. Київ: Музична Україна, 111.
- Соловьёв, А. (1990). Парадигмы джаза. *Советская музыка*, 7, 45–52.
- Стецюк, Б. О. (2019). *Джазова фортепіанна імпровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Ч. Корія)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Столяр, Р. С. (2017). *Современная импровизация. Практический курс для фортепиано*. (Учеб. пособие). Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 160.
- Финкельштейн, С. (1998). Место джаза в истории музыки – Глава из книги «Джаз – народная музыка». О. Баршай (Пер.), Я. Басин (Ред.). Получено с <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/1998/04/jz0409.html>
- Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства*. С.-Петербург: Лань, 320.
- Чуриков, В. (2011). *Джазова імпровізація на саксофоні*. (Навч.-метод. посібник). Харків, ТОВ «С. А. М», 840.
- Шапошникова, М. (1985). К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне. *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах*, 80, 22–38. Москва: ГМПИ им. Гнесиных.
- Яркіна, І. Ю. (2016). *Вокально-інструментальний ансамбль у стилі funk*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20.
- Sterns, M. (1963). *The Story of Jazz*. (3rd Ed.). New York: Oxford University Press, 200 p.

REFERENCES

- Adorno, T. V. (1998). Easy music. In *Adorno, T. V. (1998). Selected: the sociology of music*, pp. 27–40. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga [in Russian].
- Apatskiy, V. N. (2010, 2012). *Istoriya duhovogo muzikalno-ispolnitelskogo iskusstva [The history of wind music performing art]*. (Books 1–2). Book 1, 320; Book 2, 408. Kiev: Zadruga [in Russian].
- Barsova, I. A. (1999). Pozdnyy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva (opyt rassuzhdeniya) [Late Romanticism and anti-Romanticism in the light of the rhetorical type of creativity (the experience of reasoning)]. *Naukoviy visnik Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaykovskogo – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 6: Book on the honor of the 70th anniversary of N. O. Gerasimova-Persidska, 202–218. Kyiv [in Russian].
- Butman, I. (2006). Saksofon – instrument ne akademicheskii [The Saxophone is not an academical instrument]. *Muzykalnye instrumenty – Musical instruments*, 12, 10–12 [in Russian].
- Churikov, V. (2011). *Dzhazova improvizatsiia na saksofoni [Jazz Improvisation on Saxophone]*. Kharkiv: TOV «S. A. M.», 840 [in Ukrainian].
- Dedusenko, Zh. V. (2002). *Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii [Performing pianistic school as a kind of a cultural tradition]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukrainian].
- Finkelstain, S. (1998). Mesto dzhaza v istorii muzyki – Glava iz knigi «Dzhaz – narodnaya muzyka» [The place of jazz in the history of music – The Chapter from the book “Jazz – folk music”]. O. Barshay (Trans.), Ya. Basin (Ed.). Retrieved from <http://www.nestor.minsk.by/jz/articles/1998/04/jz0409.html> [in Russian].
- Holopova, V. N. (2000). *Muzyka kak vid iskusstva [Music as a kind of art]*. St. Petersburg: Lan, 320 [in Russian].
- Ivanov, V. D. (1990). *Saksofon: populyarnyy ocherk [The Saxophone: popular essay]*. Moscow: Muzyka, 64 [in Russian].
- Kollier, Dzh. L. (1984). *Stanovlenie dzhaza: populyarnyy istoricheskiy ocherk [The formation of jazz: popular hystorical essay]*. Moscow: Raduga, 390 [in Russian].



- Konen, V. (1984). *Rozhdenie dzhaza [The birth of jazz]*. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 312 [in Russian].
- Kotliarevskiy, I. A. (2000). Paradyhmatychni aspekty rozvytku poniatinnoho aparatu muzykoznavstva [Paradigmatic aspects of the development of the conceptual apparatus of musicology]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 31–33. Kyiv [in Ukrainian].
- Krupei, M. V. (2006). Stilovi osnovy formuvannya vykonavskoi maisternosti saksofonista (u konteksti muzychnoi tvorchosti XIX–XX st.) [The stylistic basics of the saxophonist's performing skill formation (in the context of the XIX–XX centuries musical art)]. (Extended abstract of Candidate thesis). Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova. Odesa, 15 [in Ukrainian].
- Lubyanaya, E. (2013). Fortepiano v dzhaze na rubezhe XX–XXI vekov: traditsii, novatsii, eksperimenty [Piano in jazz at the turn of the XX–XXI centuries: traditions, innovations, experiments]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykalnyy almanakh – South Russia music almanac*, 2, 50–54 [in Russian].
- Markova, E. N. (1991). Intonatsionnaya kontseptsiya istorii muzyki [Intonational conception of music history]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kiev State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. Kiev, 38 [in Russian].
- Martynov, V. (2002). Konets vremeni kompozitorov [The end of composers' time]. Moscow: Rus; Put, 296 [in Russian].
- Mikhaylov, A. (1984). Otrazhenie antichnosti v nemetskoj kulture kontsa XVIII – nachala XIX veka [The reflection of Antiquity in German culture of the late XVIII – early XIX century]. *Antichnost v kulture i iskusstve posleduyuschih vekov – Antiquity in the culture and art of the next centuries. Proceeding of Scientific Conference, 1982, State Museum of Fine Arts named after A. S. Pushkin*, 179–195. Moscow [in Russian].
- Oseychuk, A. (1997). *Shkola dzhazovoy improvizatsii dlya saksofona [School of jazz improvisation for saxophone]*. Moscow: Kifara, 115 [in Russian].
- Panasie, Yu. (1978). *Istoriya podlinnogo dzhaza [The history of authentic jazz]*. Leningrad: Muzyka, 128 [in Russian].
- Ponkina, A. M. (2009). *Saksofon u muzychnii kulturi XX st. (na materialakh sonatnoi tvorchosti zarubizhnykh ta ukrainskikh kompozytoriv) [Saxophone in the musical culture of the XX century (on the materials of sonata creative work of foreign and Ukrainian composers)]*. (Extended abstract of Candidate thesis).

- Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 19 [in Ukrainian].
- Ryabukha, N. (2014). *Zvukoobraz v ispolnitelskom iskusstve* [Sound image in the performing arts]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teoryi i praktyky osvity. Kognitivne muzikoznavstvo – Problems of interaction of Art, Pedagogy, Education theory and Practice: Cognitive musicology*, 40, 72–84. Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevsky [in Russian].
- Shaposhnikova, M. (1985). *K probleme stanovleniya otechestvennoy shkoly igry na saksofone* [To the problem of the formation of the national saxophone playing school]. *Aktualnyye voprosy teorii i praktiki ispolnitelstva na dukhovykh instrumentakh – Actual problems of wind instruments performing theory and practice*, 80, 22–38. Moscow: GMPI im. Gnesinykh [in Russian].
- Sibruk, Dzh. (2012). *Nobrow. Kultura marketinga. Marketing kultury* [Nobrow. Marketing of culture. Culture marketing]. Moscow: Ad Marginem Press, 240 [in Russian].
- Simonenko, V. S. (1981). *Leksikon dzhaza* [Jazz lexicon]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 111 [in Russian].
- Soloviev, A. (1990). *Paradigmy dzhaza* [Jazz Paradigms]. *Soviet music*, 7, 45–52 [in Russian].
- Sterns, M. (1963). *The Story of Jazz*. (3rd Ed.). New York: Oxford University Press, 200 [in English].
- Stetsyuk, B. O. (2019). *Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Ch. Korია)* [Jazz piano improvisation as a polystylistic phenomenon (on example of Chick Korია's creativity)]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 19 [in Russian].
- Stolyar, R. S. (2017). *Sovremennaya improvizatsiya. Prakticheskiy kurs dlya fortepiano* [Modern improvisation. Practical course for piano: tutorial]. St. Petersburg: Planeta muzyki; Lan, 160 [in Russian].
- Yarkina, I. Yu. (2016). *Vokalno-instrumentalni ansambl u styli funk* [Vocal and instrumental ensemble in style funk]. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].



Розділ 4.

Щоденність художньої індустрії: актуальний менеджмент та дизайн

УДК 791.622 : 7

DOI 10.34064/khnum1-5312

Балабан О. І.

ORCID 0000-0002-1451-3435

Венгер О. М.

ORCID 0000-0002-9639-407X

Опанасик О. Б.

ORCID 0000-0003-0421-4885

Київський національний університет культури і мистецтв (КНУКіМ),
01601, вулиця Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна

Ринкові засади організації роботи в галузі сценічного та аудіовізуального мистецтв та виробництва

АНОТАЦІЯ ■ Балабан О. І., Венгер О. М., Опанасик О. Б.
Ринкові засади організації роботи в галузі сценічного та аудіовізуального мистецтв та виробництва. ■ Розглянуто та запропоновано методичні підходи до розробки та впровадження інновацій в організації роботи закладів культури в галузі культурних індустрій, театру, кіно й телебачення. Автором було зроблено такі висновки: 1) стрімке скорочення бюджетної підтримки сучасних українських репертуарних театрів може завершитися повним відказом від неї; 2) за таких умов стане доцільним вивчення досвіду організації діяльності закордонних неприбуткових театрів, що достатньо успішно виживають за ринкових умов; 3) таке стає можливим

завдяки використанню специфічної форми діяльності – «продюсування»; 4) сучасним українським репертуарним театрам доведеться освоювати її; 5) з цією метою уявляється доцільним створення в театрі «продюсерського центру», який можна започаткувати як стартап; 6) завдяки цьому виникає нова – продукуюча – творчо-виробнича система. Підкреслено, що заклади культури повинні розуміти специфіку інформаційних та медіатехнологій, що є синтетичними за характером, які застосовуються в креативних індустріях. ■ **Ключові слова:** *інновації, ринкові засади організації культури, сценічне, аудіовізуальне, мистецтво, заклади культури, культурний продукт, театр, кіно, телебачення.*

АННОТАЦИЯ ■ Балабан А. И., Венгер Е. Н., Опанасик О. Б. **Рыночные принципы организации работы в области сценического и аудиовизуального искусств и производства.** ■ Рассмотрены и предложены методические подходы к разработке и внедрению инноваций в организации работы учреждений культуры в области культурных индустрий, театра, кино и телевидения. Автором были сделаны следующие выводы: 1) стремительное сокращение бюджетной поддержки современных украинских репертуарных театров может завершиться полным отказом от неё; 2) при таких условиях станет целесообразным изучение опыта организации деятельности иностранных неприбыльных театров, достаточно успешно выживающих в рыночных условиях; 3) последнее становится возможным благодаря использованию специфической формы деятельности – «продюсирования»; 4) современным украинским репертуарным театрам придется осваивать её; 5) с этой целью представляется целесообразным создание в театре «продюсерского центра», который можно начать как стартап; 6) благодаря этому возникает новая – продуцирующая – творческо-производственная система. Подчёркивается, что учреждения культуры должны понимать специфику информационных и медиатехнологий, синтетических по своему характеру, которые применяются в креативных индустриях. ■ **Ключевые слова:** *инновации, рыночные принципы организации культуры, сценическое, аудиовизуальное, искусство, культурный продукт, театр, кино, телевидение.*



ABSTRACT ■ Balaban O. I., Venher O. M., Opanasyk O. B. Market fundamentals of organization of work in the field of stage and audio-visual arts and production.

■ **Background.** Survival and further development is an acute problem for any modern Ukrainian repertory theater. According to the Law (which is only a framework, since it does not answer all the questions that arise), repertory theaters are non-profit organizations and exist for budget funds. The latter are steadily declining and depreciating in the conditions of market relations exist in modern Ukraine.

The purpose of the article is to consider and propose methodological approaches to the development and implementation of innovations in the organization of cultural institutions in the field of cultural industries, theater, film and television.

Presentation of the main material. The modern development of society is extraordinary – it is filled with changes and transformations caused by the influence of such phenomena as globalization, cheap labor, a large number of competitors. The spread of information and nanotechnology, computer networks is causing changes in the structure of organizations and cultural institutions, in particular, a reduction in their size, which, in turn, predetermines innovation as a result of a creative search for original, non-standard solutions to various problems. Globalization today is not only fierce competition. It also affects the human capital of enterprises, in particular, transforms the concept of a permanent place of work. Technogenic civilization and the rapid change of information technology make cultural institutions need to work extraordinary in such relevant areas as technology, personnel and organizational aspects of business.

The most important qualities of the modern cultural space, concerning cultural and educational institutions, creative industries, are openness of thoughts and the possibility to avoid stereotypes. As a result of the development of market relations in Ukraine, cultural institutions have economic freedom, respectively, freedom in choosing directions and guidelines for development, as well as of markets for activities, determining directions for using and attracting own funds, creating a competitive policy, etc.

In the same time, the following threats were identified that are relevant for any modern Ukrainian repertory theater, namely: 1) the growth of the budget deficit of the country and the region, which can suspend the budget maintenance of theaters;

2) an increase in inflation; 3) economic instability; 4) political instability; 5) the growth of tax rates; 6) a decrease in the solvency of the audience; 7) low demand from the audience for theatrical services; 8) significant variability in the needs of the audience; 9) a high level of competitiveness of other theaters and cultural institutions; 10) changes in public values; 11) low social consciousness of the population. Due to these conditions, the solution of the problem of survival and development requires the search for new strategic approaches to the organization of activities and management of these theaters, which seems quite relevant. The possibilities are contained in the Law itself, which allows theaters to earn money through various types of commercial activities. Strategically, the most promising is production, which is used by almost all foreign non-commercial theaters. The opportunities provided by “The Law on Public-Private Partnership”, 2010, in the fields of tourism, re-creation, culture and sports can be included in support of such activities.

The effectiveness and profitability of cultural institutions depends on the quality of management, as well as monitoring the implementation and quality of services. The high potential of cultural institutions with an underestimation of activity and inefficient management leads to insufficient funding for the development of cultural institutions, a lack of working capital, and low material interest of workers. This situation makes it necessary to constantly increase the budget line for the maintenance of institutions. But to increase the budget revenues of cultural institutions, it is possible to use crisis management technologies. The development of crisis management methods by the management company (with an emphasis on theatrical activities) will be aimed at: protecting intellectual property and patenting by type of activity, developing and applying franchising schemes in theatrical activities; constant monitoring of the theater audience in order to identify trends in the development of culture and demand from the audience; collecting and summarizing the practice of successful European theater projects and managerial decisions to create a system of training the managerial staff of cultural institutions; collecting and analyzing information about the interaction of theaters with the external environment, tracking new trends and market contradictions; creating the basis for adjusting the regulatory framework; increasing the profitability of theaters; development of areas related to the core business; attraction and use of various types of financing (budget, grants, commercial, credit, investment funds); reduction of the budget load and the transition from current financing schemes to the financing of theater projects and programs; the creation of new



financial instruments for the development of the theater, including depreciation and accumulation of income; the search for opportunities for the management company to implement external financial management and carry out financial planning, control over improving the effectiveness of theater management; creation of systems of motivation and interest of the creative team of theaters; creative audit of theatrical productions and repertoire policy, assessment of the positioning of theaters and theatrical productions.

Summing up the above, we can reach the statements: 1) the rapid reduction of budget support for modern Ukrainian repertory theaters may end with a complete rejection of it; 2) under such conditions, it will be appropriate to study the experience of organizing the activities of foreign non-profit theaters that successfully survive in market conditions; 3) this becomes possible through the use of a rather specific activity called “producing”; 4) modern Ukrainian repertory theaters will have to master it; 5) for this purpose, it seems appropriate to create a “production center” in the theater, which can be started as a startup; 6) this creates a new creative and production system that becomes productive. ■ **Key words:** *innovations, market principles, cultural organizations, stage, audio-visual, art, cultural product, theater, cinema, television.*

Актуальність теми. Вживання і подальший розвиток – це найгостріша проблема для будь-якого сучасного українського репертуарного театру. За Законом України «Про театри і театральну справу» від 31 травня 2005 року (який є рамковим, бо не дає відповіді на всі виникаючі питання) репертуарні театри є неприбутковими організаціями і існують за бюджетні кошти. Останні невпинно скорочуються і знецінюються в умовах ринкових відносин, що наявні в сучасній Україні. Тому дослідження проблем структурування національної економіки, подолання структурних диспропорцій на засадах активізації стратегічної інноваційної складової економічного зростання набуває все більшої актуальності. У той же час, позначені процеси відбуваються в умовах глобалізації, формування єдиного культурологічно-мистецького та медійного простору. Суттєвою рисою структурних трансформацій в галузях культури та мистецтв є тенденція до широкого використання цифрових технологій, створення віртуальних наддержавних структур, неформальних соціальних комунікацій.

Отже, проблеми самоорганізації в сфері економіки, досвід та теоретичні питання інноваційного менеджменту, у тому числі й проблеми впровадження такого у сфері культури, знайшли відбиття у ряді ґрунтовних праць зарубіжних та вітчизняних вчених (Бланк, И., 1995; Балабанов, И., 1996; Чистилин, Д., 2004, Даниленко, Л., 1999; Самитов, Д., 2016; Серіков, А. & Коваль, І., 2018 та ін.). Корисними в плані розуміння реалій повсякденного театрального життя є праці зарубіжних та вітчизняних театрознавців та практиків сценічного мистецтва – Л. Курбаса (2001), Є. Гротовського (1987), П. Брука (2013).

В умовах ринкової економіки стан культурно-мистецької галузі – театру, кіномистецтва, медіа, телебачення та іншого – вимагає певних змін в роботі наявних культурних установ в напрямках комерційної торгівлі, нових форм менеджменту та організації творчої роботи; звідси виникає необхідність впровадження і нових спеціальностей та спеціалізацій.

Мета статті – розглянути та запропонувати методичні підходи до розробки та впровадження інновацій в організації роботи закладів культури в галузі культурних індустрій, театру, кіно та телебачення.

Виклад основного матеріалу. Сучасний розвиток суспільства є неординарним – він сповнений змін та трансформацій, що обумовлені впливом таких явищ, як глобалізація, дешева робоча сила, велика кількість конкурентів. Поширення інформаційних та нанотехнологій, комп'ютерних мереж обумовлюють зміни в структурі організацій та закладів культури, зокрема, скорочення їх розмірів, що, у свою чергу, зумовлює інновації як результат творчого пошуку оригінальних, нестандартних рішень різноманітних проблем. Глобалізація сьогодні – це не тільки жорстка конкуренція. Вона також впливає на людський капітал підприємств, зокрема, трансформує поняття постійного місця роботи. Техногенна цивілізація та швидка зміна інформаційних технологій примушують заклади культури діяти неординарно в таких актуальних сферах, як технології, персонал та організаційні аспекти бізнесу.

Найважливішими якостями сучасного культурного простору, що стосуються й закладів сфери культури та освіти, креативних індустрій, є відкритість думок та можливість знищувати стереотипи.



У результаті розвитку ринкових взаємин в Україні заклади культури мають економічну свободу, відповідно, свободу й щодо вибору напрямків та орієнтирів розвитку, а також ринків діяльності, визначення напрямків використання та залучення власних коштів, формування конкурентної політики тощо (Закон України «Про театри і театральну справу» від 31 травня 2005 року; Закон України «Про державно-приватне партнерство» від 1 липня 2010 року). У той же час, існують певні загрози, які є актуальними для будь-якого сучасного українського репертуарного театру, а саме: 1) зростання дефіциту бюджету країни та регіону, що може призупинити бюджетне утримання театрів; 2) підвищення темпів інфляції; 3) економічна нестабільність; 4) політична нестабільність; 5) зростання податкових ставок; 6) зниження платоспроможності глядачів; 7) низький попит з боку глядачів на театральні послуги; 8) несталість, мінливість потреб з боку глядачів; 9) високий рівень конкурентоздатності інших театрів і закладів культури; 10) зміна суспільних цінностей; 11) низька соціальна свідомість населення (Серіков, А. & Коваль, І., 2018). За перелічених умов вирішення проблеми виживання та розвитку потребує пошуку нових стратегічних підходів до організації діяльності та управління театрами, що вбачається достатньо актуальним.

Можливості для цього містяться в самому Законі, який дозволяє театрам заробляти кошти за рахунок різних видів комерційної діяльності (Закон України «Про театри і театральну справу» від 31 травня 2005 року), серед яких стратегічно найбільш перспективним нам виявляється продюсування. Останнє використовується практично всіма закордонними неприбутковими театрами (Самитов, Д., 2016). На підтримку такої діяльності можна долучити можливості, що надаються Законом щодо державно-приватного партнерства в сферах туризму, відпочинку, рекреації, культури та спорту (Закон України «Про державно-приватне партнерство» від 1 липня 2010 року).

Ефективність та рентабельність діяльності закладів культури безпосередньо залежить від якості управління, а також контролю за реалізацією та якістю послуг. Високий потенціал закладів культури при недооцінці діяльності та неефективному управлінні призводить до: недофінансування розвитку закладів культури, недоліку оборотних

коштів, низької матеріальної зацікавленості працівників. Дана ситуація викликає необхідність постійно збільшувати статтю бюджету на утримання закладів. Але для збільшення прибуткової частини бюджету закладів культури можливо використовувати технології антикризового управління (Чистилин, Д., 2004). Розробка методів антикризового управління з боку компанії, що управляє (з наголошенням на театральній діяльності), буде спрямована на: захист інтелектуальної власності та патентування за видами діяльності, розробку та застосування франчайзингових схем в театральній діяльності; постійний моніторинг аудиторії театру з метою виявлення тенденцій розвитку культури та попиту з боку глядачів; збір та узагальнення практики успішних європейських театральних проєктів і управлінських рішень для створення системи підготовки управлінського складу закладів культури; збір і аналіз інформації про взаємодію театрів із зовнішнім середовищем, відстеження нових тенденцій та ринкових суперечностей; створення основ для коригування нормативно-законодавчої бази; підвищення рентабельності діяльності театрів; розвиток напрямків, супутніх основному бізнесу; залучення та використання різних видів фінансування (бюджетних, грантових, комерційних, кредитних, інвестиційних коштів); зменшення бюджетного навантаження та перехід від схем поточного фінансування на фінансування театральних проєктів та програм; створення нових фінансових інструментів розвитку театру, включаючи амортизаційні відрахування та накопичення з доходів; пошук можливостей для компанії, що управляє, впроваджувати зовнішнє фінансове управління та здійснювати фінансове планування, контроль за підвищенням ефективності управління діяльністю театру; створення систем мотивації та зацікавленості творчого колективу театрів; творчий аудит театральних постановок і репертуарної політики, оцінку позиціонування театрів та театральних постановок (там само).

З метою скорочення витрат компанія, що здійснює управління декількома закладами культури, об'єднує однотипні бізнес-процеси (реклама, оперативна поліграфія, технічне обслуговування, ремонт приміщень і будівель, виготовлення декорацій та костюмів, продаж квитків тощо).



Нові методи фінансового управління, що підвищують ефективність використання надання закладам культури необмежених ресурсів, ґрунтуються на: сучасних управлінських технологіях бюджетування, кредитування й проектного фінансування; схемах залучення інвестицій; інтеграції фінансових потоків від додаткових видів діяльності; розробці нових схем взаємодії столичних та регіональних театрів. За умови розвитку міжнародних зв'язків і гастрольної діяльності компанія, що управляє, буде також і продюсерським центром.

Доцільним виявляється проведення роботи з метою створення проекту «Компанія, що управляє, у сфері культури»: здійснити апробації запропонованих підходів у ряді конкретних закладів (наприклад, в проблемних театрах); узагальнити та впроваджувати позитивний досвід в інноваційних проектах управлінської компанії. За умов ринкової економіки для соціально-економічного успіху у сфері виконавських мистецтв необхідні також статистичні та інші дослідження. Відзначимо перспективні напрями дослідницької діяльності: характеристика галузі та тенденцій її розвитку, ціноутворення (аналіз витрат; аналіз прибутків; еластичність цінової політики), аналіз попиту (потенціал ринку; аналіз цін конкурентів), створення інноваційного продукту (розробка концепції, її перевірка; створення й тестування нового культурного продукту; тестування ринку; перевірка існуючих продуктів; вивчення продуктів конкурентів; просування продукту (дослідження в галузі мотивації глядачів; в галузі ЗМІ; тестування текстів рекламних повідомлень).

В умовах ринкової економіки велику перспективу мають так звані «Творчі індустрії».

Культурний продукт (текст чи картина, театральна постановка, кінофільм або музичний твір) в сучасних умовах, як правило, проходить три основні стадії, що зв'язують його виробництво та споживання: 1) створення, яке здійснюється митцем; 2) цей продукт (твори) стає предметом менеджменту в закладах культури або проектах – це зустрічі та співпраця з публікою в умовах, що формуються менеджерами (прес-конференції, презентації); 3) завдяки сучасним медійним та інформаційним технологіям та методам трансляції й тиражування (поліграфія, звукозапис, відео, радіо, телебачення, мультимедіа,

Інтернет тощо), культурний продукт (як правило, в трансформованому виді) стає надбанням багатомільйонної аудиторії. Саме наявність третьої стадії (як можливості) є тією відмінною рисою нашого часу, яка примушує говорити про творчі індустрії, а не просто про культуру і мистецтво. І це має величезні наслідки – економічні, соціальні і культурні (Чистилин, Д., 2004).

Відзначимо роль традиційних культурних інститутів, де живий культурний продукт зустрічається з живою публікою, які мають працювати на іншому рівні. Проте сьогодні вони недостатньо володіють технологіями менеджменту та відірвані від першої стадії буття культурного продукту (живої творчості митців), як і від третьої (сфери сучасних медійних технологій). Тому прогрес у цих взаєминах є головним завданням інтегрального розвитку творчих індустрій. Якщо не вдасться реінтегрувати традиційні культурні інститути до сучасної системи творчої комунікації, вони будуть фактично виключені з загального культурного життя. Це, поза сумнівом, зашкодить всьому культурологічному процесу, бо кожен елемент несе в ньому власне навантаження. Є сенс, як, наприклад, у Великобританії, рухатись шляхом так званих творчих індустрій, де робота над творами мистецтва – це й образ життя, а також один зі складників дозвілля і бізнесу. Це й інтеграція одного виду мистецтва з іншим тощо. Певні кроки на цьому шляху вже зроблено.

Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса – це і науковий заклад, і сцена, на якій мають можливість працювати різні режисери, і лабораторія перекладу та сучасної української драматургії, поле експерименту в галузі живопису та кіно тощо. Центр вдало поєднує бізнес та культурологічну діяльність у показі сучасних вистав, кінофільмів, презентаціях книжок та музичних колективів. Прикладом подібної синтезуючої практики є також робота київського клубу «Книгарня Бабуїн». Експериментальну діяльність здійснює й академічний музичний колектив «Камерата» (м. Київ), який має досвід сценічного поєднання в синтетичному видовищі академічного музичного твору і театральної вистави («Симфонія для віолончелі», композитор З. Алдоші, автор сценарію театральної складової та режисер-постановник О. Балабан, грант Президента України 2006 р.).



За умов ринкової економіки з'являється необхідність як у професійному розвитку особистості з позицій її ціннісної переорієнтації (Волощук, І., 2007), так і в запровадженні нових творчих спеціалізацій в галузі культурного виробництва та креативних індустрій. Мова йде про таку спеціальність, як *креативний продюсер*. Цю спеціальність не варто плутати зі спеціальністю «виконавчий продюсер», який відповідає за технічно-організаційне втілення проекту. Креативний продюсер – це необхідна складова успішного втілення комерційного творчого проекту створення фільму, серіалу, телепрограми, театральної вистави (Брук, П., 2013). На посаду креативного продюсера має призначатися фахівець, в якого є вища режисерська освіта та досвід роботи режисером-постановником не менше 5-ти років. Це має бути освічена та глибоко обізнана в усіх галузях культури, мистецтва та креативних індустрій людина. Креативний продюсер має поєднувати в собі творчі, організаційні та комерційні здібності, гостро відчувати запит сучасного глядача, вміти прогнозувати глядацький запит. Така людина повинна мати хист режисера, сценариста, редактора, фахівця по роботі з акторами тощо. Серед функціональних обов'язків креативного продюсера – комплектація та подання на затвердження замовнику ключового складу творчої групи, до якої входять сценарист, драматурги, режисер-постановник, композитор, оператор-постановник, художник-постановник. Креативний продюсер має володіти достатнім професійним творчим досвідом, щоб запустити проект в його творчій складовій, має вміти працювати з актором; у форс-мажорних обставинах він надає творчу допомогу режисерові як у роботі з актором, так і при монтажі фільму чи у випускний період вистави; за необхідності, він має замінити режисера-постановника і самостійно завершити проект. Креативний продюсер має бути генератором оригінальних творчих ідей, втілення яких сприятиме появі високохудожнього витвору мистецтва в галузі кіно, театру, телебачення та інших.

Оскільки головною творчою та креативною особистістю в театрі, кіно, «серіальному» виробництві, ряді телевізійних програм виступає актор, то виникає потреба в якісній та ефективній його роботі над власним іміджем та підвищенні особистісної компетентності, з метою просування власної реклами в широкому професійному колі

продюсерів та режисерів, в кіно і телекомпаніях, акторських агенціях тощо. Останнє є важливим ще й з тієї причини, що дає можливість створення нових робочих місць для низки спеціалістів – фахівців з художньої фотографії, візажистів, стилістів тощо.

Підсумовуючи викладене, можна дійти ряду **висновків**: 1) стрімке скорочення бюджетної підтримки сучасних українських репертуарних театрів може завершитися повним відказом від неї; 2) за таких умов стане доцільним вивчення досвіду організації діяльності закордонних неприбуткових театрів, що достатньо успішно виживають за ринкових умов; 3) таке стає можливим завдяки використанню достатньо специфічної діяльності – «продюсування»; 4) сучасним українським репертуарним театрам доведеться освоювати його; 5) з цією метою уявляється доцільним створення в театрі «продюсерського центру», який можна започаткувати як стартап; 6) завдяки цьому виникає нова творчо-виробнича система, яка стає продуктивною.

Отже, заклади культури повинні розумітися на інформаційних та медіатехнологіях, що застосовуються в креативних індустріях та мають синтетичний характер. З одного боку, це розуміння особливостей технологічного процесу створення культурних індустрій. З іншого – необхідності введення інноваційних спеціалізацій з продюсування, виробничих та адміністративних процесів, які є основою діяльності закладів культури. Це робить таку діяльність «прозорою». Заклади культури мають орієнтуватися на інтелектуальний капітал та втілювати оригінальні креативні ідеї, що забезпечуватиме появу високохудожніх творів в мистецьких галузях.

Перспектива подальших досліджень полягає у розгляді проблеми пошуку шляхів розбудови продюсування у сучасному українському репертуарному театрі як одного із стратегічних напрямів його подальшого виживання та розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

Закон України «Про державно-приватне партнерство» від 1 липня 2010 року. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*, 40, Ст. 524. Офіційний сайт Верховної Ради України. [Документ 2404-VI, чинний, поточна редакція]. Режим доступу <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2404-17>



- Закон України «Про театри і театральну справу» від 31 травня 2005 року. *Відомості Верховної Ради (ВВР)*, 26, Ст. 350. Офіційний сайт Верховної Ради України. [Документ 2605-IV, чинний, поточна редакція]. Режим доступу <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15>
- Балабанов, И. Т. (1996). *Риск-менеджмент*. Москва: Финансы и статистика, 187.
- Бланк, И. А. (1995). *Инвестиционный менеджмент*. Киев: МП «ИТЕМЛтд»; Юнайтед Лондон Трейд Лимитед, 448.
- Брук, П. (2013). *Пустое пространство*. Москва: Книга по требованию, 103.
- Волощук, І. П. (2007). Професійний розвиток особистості в системі її ціннісних орієнтацій. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка : збірник наукових праць*, 1(19), 73–76.
- Гротовский, Е. (1987). ПеРфОрМеР. О. В. Гречко (Пер. с польск.). Получено с <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm>
- Даниленко, Л. І. (Відп. ред.). (1999). *Наукове та методичне забезпечення впровадження педагогічних інновацій*. (Збірник наукових праць). Інститут педагогіки АПН України. Херсон: ЦНТБ, 248.
- Курбас, Лесь. (2001). *Філософія театру*. М. Лабінський (Упоряд.). Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 917.
- Самитов, Д. Г. (2016). *Продюсирование некоммерческого театра: История, социология, менеджмент, маркетинг, правовые аспекты региональных театров США*. Москва: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 559.
- Серіков, А. В. & Коваль, І. М. (2018). *Економіка та управління у сучасному українському репертуарному театрі*. Харків : ФОП Панов А. М., 314.
- Чистилин, Д. К. (2004). *Самоорганизация мировой экономики: Евразийский аспект*. Москва: Экономика, 237.

REFERENCES

- Zakon Ukrainy «Pro derzhavno-pryvatne partnerstvo» vid 1 lyupnia 2010 roku [The Law of Ukraine “On Public-Private Partnership” of July 1, 2010]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR) – Verkhovna Rada Bulletin (VRB)*, 40, 524. Official site of the Verkhovna Rada of Ukraine. [Document 2404-VI, in force, current version]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2404-17> [in Ukrainian].



- Zakon Ukrainy «Pro teatry i teatralnu spravu» vid 31 travnia 2005 roku [The Law of Ukraine “On theaters and theater business” of May 31, 2005]. *Vidomosti Verkhovnoi Rady (VVR) – Verkhovna Rada Bulletin (VRB)*, 26, 350. Official site of the Verkhovna Rada of Ukraine. [Document 2605-IV, in force, current version]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15> [in Ukrainian].
- Balabanov, I. T. (1996). *Risk-menedzhment [Risk management]*. Moscow: Finansy i statistika, 187 [in Russian].
- Blank, I. A. (1995). *Investitsionnyy menedzhment [Investment management]*. Kiev: MP «ITEMltd»; Yunayted London Treyd Limited, 448 [in Russian].
- Bruk, P. (2013). *Pustoe prostranstvo [Empty space]*. Moscow: Kniga po trebovaniyu, 103 [in Russian].
- Chistilin, D. K. (2004). *Samoorganizatsiya mirovoy ekonomiki: Yevraziyskiy aspect [Self-organization of the world economy: Eurasian aspect]*. Moscow: Ekonomika, 237 [in Russian].
- Danylenko, L. I. (Ed.). (1999). *Naukove ta metodychne zabezpechennia vprovadzhennia pedahohichnykh innovatsii [Scientific and methodological support for the introduction of pedagogical innovations]*. (Collection of scientific works). Institute of Pedagogy of the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. Kherson: CNTV, 248 [in Ukrainian].
- Grotovsky, E. (1987). *PeRfOrMeR*. O. V. Grechko (Transl. from Polish). Retrieved from <http://libelli.ru/forarts/grotovsk.htm> [in Russian].
- Kurbas, Les. (2001). *Filosofia teatru [The philosophy of theater]*. M. Labinskyi (Ed.). Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 917 [in Ukrainian].
- Samitov, D. G. (2016). *Prodyusirovanie nekommercheskogo teatra: Istoriya, sotsiologiya, menedzhment, marketing, pravovye aspekty regionalnykh teatrov SShA [Nonprofit Theater Production: History, Sociology, Management, Marketing, Legal Aspects of USA Regional Theaters]*. Moscow: Rossiyskiy institut teatralnogo iskusstva – GITIS, 559 [in Russian].
- Sierikov, A. V. & Koval, I. M. (2018). *Ekonomika ta upravlinnia u suchasnomu ukrainskomu repertuarnomu teatri [Economics and Management in Contemporary Ukrainian Repertory Theater]*. Kharkiv: FOP Panov A. M., 314 [in Ukrainian].
- Voloshchuk, I. P. (2007). *Profesiiniy rozvytok osobystosti v systemi yii tsinnisnykh oriantatsii [Professional development of the personality in the*



system of its value orientations]. *Visnyk NTUU «KPI» – Bulletin of National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”. Philosophy. Psychology. Pedagogy: Collection of Scientific Papers*, 1(19), 73–76 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.04.2019 р.

УДК 7.01 : 502/728

DOI 10.34064/khnum1-5313

Тининика А. С.

ORCID 0000-0002-0503-5814

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди,
61002, вул. Алчевських, 29, м. Харків, Україна

Харківська державна академія дизайну і мистецтв,
61002, вул. Мистецтв, 8, м. Харків, Україна

Вплив емоцій людини на сприйняття екодизайну інтер'єру

АНОТАЦІЯ ■ Тининика А. С. Вплив емоцій людини на сприйняття екодизайну інтер'єру. ■ Вперше робиться спроба аналізу впливу ідей екодизайну на конструювання інтер'єрів з метою збереження стійкості людського фактора і слідування системі ергономіки. **Методологічний підхід** з використанням компаративного та історико-логічного методів дозволяє розкрити і проаналізувати ідеї екодизайну з проектування інтер'єрів з урахуванням впливу людського фактора і пов'язаних з ним ергономічних показників. Дослідження фокусується на *емоційній стороні* споживчого вибору перед покупкою або прийняттям об'єкта і стилю дизайну.

Сучасними дослідженнями доведено (Desmet, 2003), що позитивні емоційні переживання важливі для прийняття дизайнерського рішення.

Розробники все частіше повинні враховувати здатність продукту тривалий час породжувати у людини позитивні емоційні стани. Екодизайн, застосовуючи природні матеріали, звернений до позитивного досвіду спілкування людини з природою. Вплив його ідей на вибір споживача реалізується через почуття і емоції, стереотипи і смаки замовників. Створенню оптимальних умов для праці та відпочинку людини сприяє ергономіка, що враховує комплекс чинників, з яких психологічний і психофізіологічний зумовлюють відповідність об'єкта можливостям людського сприйняття, мислення, пам'яті, психомоторики. Особливості сприйняття дизайнерського рішення, в свою чергу, обумовлені єдністю суб'єктивних і об'єктивних факторів, що формують цілісний «образ інтер'єру». Сьогодні практики дизайну, що враховують екологічні та ергономічні складові, прагнуть до *синергії*, комплексного впливу на емоції користувача. **Таким чином**, робота з почуттями та емоціями реципієнта може і повинна використовуватися сучасними дизайнерами для поліпшення сприйняття споживачем нових екологічних рішень. ■ **Ключові слова:** дизайн інтер'єру, екодизайн; емоції; людський фактор; споживач, користувач, синергія, «образ інтер'єру».

АННОТАЦИЯ ■ Тыныныка А. С. Влияние эмоций человека на восприятие экодизайна интерьера. ■ Впервые делается попытка анализа влияния идей экодизайна на конструирование интерьеров с целью сохранения устойчивости человеческого фактора и следования системе эргономики. **Методологический подход** с использованием компаративного и историко-логического методов позволяет раскрыть и проанализировать идеи экодизайна по проектированию интерьеров с учётом влияния человеческого фактора и связанных с ним эргономических показателей. Исследование фокусируется на *эмоциональной стороне* потребительского выбора перед покупкой или принятием объекта и стиля дизайна.

Современными исследованиями доказано (Desmet, 2003), что положительные эмоциональные переживания важны для принятия дизайнерского решения. Разработчики всё чаще должны учитывать способность продукта длительное время порождать у человека позитивные эмоциональные состояния. Экодизайн, применяя природные материалы, обращён к позитивному опыту общения человека с природой. Влияние его идей на выбор потребителя реализуется через чувства и эмоции, стереотипы и вкусы заказчиков.



Созданию оптимальных условий для труда и отдыха человека способствует эргономика, учитывающая комплекс факторов, из которых психологический и психофизиологический предопределяют соответствие объекта возможностям человеческого восприятия, мышления, памяти, психомоторики. Особенности восприятия дизайнерского решения, в свою очередь, обусловлены единством субъективных и объективных факторов, формирующих целостный «образ интерьера». Сегодня практики дизайна, учитывающие экологические и эргономические составляющие, стремятся к *синергии*, комплексному воздействию на эмоции пользователя. **Таким образом**, работа с чувствами и эмоциями потребителя может и должна использоваться современными дизайнерами для улучшения восприятия заказчиком новых экологических решений. ■ **Ключевые слова:** дизайн интерьера, экодизайн; эмоции; человеческий фактор; потребитель, пользователь, синергия, «образ интерьера».

ABSTRACT ■ Tynynyka A. S. Influence of human emotions on the perception of residential interior ecodesign.

■ **Relevance of the research topic, analysis of publications.** Environmental design is based on the main idea – not to harm humans and nature. The ideas of environmental design are interconnected with the ideas of emotional design, engineering, design for pleasure and others. The last two decades have been marked by a growing interest of the researchers in the emotional reactions of consumers to the ideas of introducing environmental design. Around the world, many scholars, such as M. Woolley (2003), P. Desmet (2003), P. Jordan (2000a) and others, have studied socio-cultural and compositional features of ecodesign during the past 10–15 years that allows us to highlight some new trends in it related to the emotional component and perception of design objects.

The objectives and methodology of the study. This article is the first attempt to analyze the influence of ecodesign ideas on interior design in order to maintain the stability of the human factor and follow an ergonomic system. A methodological approach based on the use of comparative and historical-logical methods allows revealing and analyzing the ideas of ecodesign for interior design taking into account the influence of the human factor and associated ergonomic indicators. The research focuses on the emotional side of consumer choice before buying or accepting an object and design style.

Research results. The modern researches have proven (Desmet, 2003) that positive emotional experiences are important for making design decisions. More and more often, developers must take into account the ability of a product to generate positive emotional states in a person for a long time.

Interior ecodesign, aimed at a two-way interactive customer-design product interaction, appeals to the positive human emotional experience of communicating with nature and seeks to use natural materials (or materials from secondary raw that help conserve nature). Nowadays, one of the world trends in design is a new look at the artistic organization of environmental systems, connected with environmental ideas and a sense of unity of man and nature, expressed in the concept of a unified multidimensional object-space environment based on behavior of consumers. Also new synthetic art forms appear that add to the traditional triad of “architecture – painting – sculpture” the other varieties of creativity (from engineering to scenic), forming in entire a synthesis of all components of our environment at a new level of perception.

Practical achievements in the environmental design of the environment, including the interior, are possible thanks to the solution of purely professional tasks. By analogy with architectural design, we will distinguish three main groups of the tasks of an interior designer: the artistic formation of the configuration of the interior space; design of shapes of its subject filling; designing “image of interior” embodying the personal attitude of the designer to the tasks assigned to him through a system of design forms and techniques that cause certain emotional reactions and feelings in the recipient-customer. Creating a positively impactful from designing “image of interior” incorporates an emotional human factor into the consumer incentive system.

The influence of eco-design ideas on consumer choice is realized through the feelings and emotions of the user, stereotypes and tastes of customers, intentions to acquire a new object. In turn, the features of consumer perception of any interior space are due to the unity of subjective and objective factors forming a holistic “image of the interior”. For example, unlike the exterior, the interior of an architectural object is a set of spaces organized in accordance with the function of the object, the simultaneous visual perception of which, as a rule, is impossible. The aesthetic perception of the interior is a change of diverse impressions, much more complex than with the perception of the exterior of the building (Woolley, 2003). It is necessary also to take into account the uneven perception of various



compositional components of the interior, in accordance with their scale (size) and function significance (for example, in the interior of a museum hall, attention is primarily focused on exhibition materials).

Modern practices in the design of eco-interiors that take into account environmental and ergonomic factors, support the idea of synergy, a complex effect on the emotions of consumers of external architectural elements and their interior filling by objects when approving design decisions.

Creation of optimal conditions for work and rest of the person is facilitated by ergonomics, taking into account a complex of factors, from which psychological and psychophysiological determine the object's conformity to the possibilities of human perception, thinking, memory, psychomotor.

Summary. Thus, the ecodesign of interiors is based on aesthetics and ergonomics in conjunction with environmental factors and respect for nature through the rational functional use of natural materials and shapes. It is this approach that allows to create the most comfortable, emotionally filled environment for human life. The work with feelings and emotions of consumers can and should be used by modern designers to improve the customer's perception of new environmental solutions. ■ **Key words:** *interior design, ecodesign, emotions, human factor, consumer, synergy, "image of the interior".*

Актуальність теми дослідження, аналіз публікацій. Дизайн інтер'єру передбачає «комплексне формування предметно-просторового середовища житла з урахуванням способу життя та естетичних потреб людини», спрямоване на створення умов, найбільш сприятливих для побуту, праці та відпочинку (Ласкова, 2017, с. 29). Дизайн пов'язаний із культурними і національними традиціями, специфікою природних умов, типом житла, архітектурою. Екологічний дизайн базується на головній ідеї – не нашкодити людині та природі. Ідеї екологічного дизайну взаємопов'язані з ідеями емоційного дизайну (Desmet, 2003), інженерії (Nagamachi, n. d.), дизайну для задоволення (Jordan, 2000b; Khalid, 2010) та ін. Останні два десятиліття відзначені зростаючим інтересом до емоційних реакцій споживачів на ідеї запровадження екологічного дизайну. По всьому світові багато вчених, таких як М. Вулі (Woolley, 2003), П. Десмет (Desmet, 2003), П. Джордан (Jordan, 2000a) та інші, в останні 10–15 років

досліджували соціально-культурні та композиційно-художні особливості екодизайну, що дозволяє виділити в ньому кілька нових течій, пов'язаних з емоційною компонентою і сприйняттям об'єктів дизайну.

Мета, наукова новизна, методологія дослідження. Ця стаття вперше здійснює спробу провести аналіз впливу ідей екодизайну на конструювання інтер'єрів з метою збереження стійкості людського фактора і слідування системі ергономіки.

Методологічний підхід, заснований на застосуванні компаративного та історико-логічного методів, дозволяє розкрити і піддати аналізу ідеї екодизайну з проектування інтер'єрів з урахуванням впливу людського фактора і пов'язаних з ним ергономічних показників. Дослідження зосереджується на емоційній стороні споживчого вибору перед покупкою або прийняттям об'єкта і стилю дизайну, оскільки доведено (Desmet, 2003), що позитивні емоційні переживання є важливими для прийняття рішення. Критичне обговорення теоретично спірних питань відносин між емоціями і пізнанням виходить за рамки даної статті.

Виклад основного матеріалу. Одна з основних відмінностей архітектурних об'єктів від інших об'єктів проектної творчості – це існування архітектурного об'єкта як єдності внутрішнього простору – тобто інтер'єру – і зовнішньої оболонки. В основі дизайну інтер'єру лежить синтез прагматичних і художніх ідей і рішень. Цілісний образ інтер'єру створюється завдяки єдності та гармонії взаємовідносин частин цілого – в термінології теорії гештальта – форми, фігури, фону, конфігурації, структури (Котельников, 2011, с. 27). Основні складові композиції інтер'єрних просторів – 1) їх архітектурна (будівельна) оболонка (стіни / огорожувальні поверхні з відповідними деталями, підлоги і стелі); 2) предметне наповнення (обладнання, меблі); 3) функціональність, що формує простір і чуттєво-психологічну атмосферу. Наявність і якості останньої визначають особливості когнітивних (і прекогнітивних) психологічних механізмів емоційних реакцій споживача дизайнерського продукту. (Природно, серед вчених-психологів немає єдності в питанні щодо прекогнітивних емоцій (Desmet, 2003; Zajonc & Markus, 1982). В рамках популярної в наш час



ергономічної інтерпретації екодизайну його емоційна частина, естетичні переживання та емоції, часто розглядаються як певні «когнітивні» стадії, етапи пізнання (Aboulafia & Bannon, 2014).

На відміну від екстер'єру, інтер'єр архітектурного об'єкта являє собою набір організованих відповідно до функції об'єкта просторів, одночасне візуальне сприйняття яких, як правило, неможливе. Естетичне сприйняття інтер'єру – це зміна різноманітних вражень, значно складніша, ніж при сприйнятті зовнішнього вигляду будівлі (Woolley, 2003). Розкриваючи механізм сприйняття інтер'єру, вчені підкреслюють, що це «психофізіологічний процес, пов'язаний насамперед із сортуванням інформації, але який багато в чому визначається естетичної установкою. Особливо слід враховувати, що сприйняття й пов'язане з ним свідоме сортування інформації – процес активний, обумовлений в першу чергу об'єктивними і суб'єктивними факторами <...>. Останні безпосередньо пов'язані з психологією і фізіологією особистості, яка сприймає» (Котельников, 2011, с. 27). До об'єктивних чинників сприйняття відносяться: «По-перше, морфологічний обсяг необхідної людині, яка виступає в якості реципієнта, інформації. По-друге, якість елементів морфології, котрі, в свою чергу, відображають в собі функціональну змістовність інформації, її понятійність, виразність і вплив на реципієнта. По-третє, умови сприйняття інформації, що орієнтують реципієнта на обсяг її засвоєння, перемикання з одного інформаційного блоку на інший, раціональний розподіл інформаційних потоків, стійкість сприйняття інформації в інтер'єрі на тривалий термін» (там само). До суб'єктивних факторів – фізіологічні (стан здоров'я реципієнта, що впливає на сприйнятливність його органів почуттів; ступінь втоми; особистісні здібності) і психологічні (соціальна, національна приналежність реципієнта, його художньо-естетичні уподобання, настрої, в якому відбувається сприйняття інтер'єру). Активність сприйняття інтер'єрного простору обумовлена єдністю суб'єктивних і об'єктивних факторів (там само).

Все більшу увагу привертають позитивні емоційні переживання, які допомагають залучати людей до продукту і заохочувати їх до взаємодії з ним. Таке зосередження на позитивних емоційних станах

пов'язане із особливостями життєдіяльності людини (Seligman & Csikszentmihalyi, 2000). В теорії оформлення інтер'єру є загально-визнаним, що взаємозв'язок між позитивними емоціями і фактичним сприйняттям конструкції набагато складніше, ніж це здається на перший погляд, й це пов'язано з емоційними реакціями споживачів (Aboulafia & Bannon, 2014). В управлінській науці існує велика кількість досліджень, які намагаються пояснити прийняття споживчих рішень через поведінкові моделі (Miller, 1998; Walters & Bergiel, 1989) і підкреслити, що прийняття рішень споживачами – дуже складний, нерідко ірраціональний, процес.

Необхідно враховувати і неоднаковість сприйняття різних композиційних складових інтер'єру, відповідно до їх масштабу – звідси, процес сприйняття можна розділити на певні етапи (рівні). 1) Перший рівень сприйняття – це охоплення композиції інтер'єру в цілому, коли визначальними елементами є архітектурна оболонка і просторова конфігурація інтер'єру. Також в першу чергу сприймаються великогабаритні об'єкти предметного наповнення і такі, які з різних причин є «відірваними» від інших, наприклад, елементи верхнього освітлення. 2) Другий рівень сприйняття відноситься до безпосередньої взаємодії людини з предметним наповненням інтер'єрного простору. Архітектурна оболонка і її деталі стають фоном, а на перший план виступають візуальні особливості елементів предметного наповнення, їх об'єми, кольори, фактура, різні деталі. Функціональне призначення інтер'єру також має певне значення при його сприйнятті. Так, звичайно розміри житлового приміщення дозволяють сприймати його предметне наповнення одночасно з архітектурної оболонкою. У той же час, наприклад, у виставкових залах, предмети експозицій стають в інтер'єрі головними, відповідним чином сприймаючись, а всі інші елементи інтер'єру грають підпорядковану роль. Зокрема, колірне середовище в інтер'єрах виставкових приміщень не повинне бути агресивним, щоб не відвертати на себе увагу, яка повинна фокусуватися на демонстрованих об'єктах. В інтер'єрах житлових і громадських будівель колірні рішення можуть бути більш вільними, в залежності від смакових уподобань замовника. Емоційний відгук, що впливає на сприйняття цілісного



«образу» інтер'єру, здатні викликати й ті його елементи, які не несуть безпосереднього функціонального навантаження, наприклад, твори мистецтва, деталі декору або вищезгадані колірні рішення. Тобто, композиція внутрішнього простору будівлі не обмежується тільки матеріальними, об'ємними елементами. Дуже важливу роль в ній грають рішення світлового середовища інтер'єру і його колористика (Котельников, 2011, с. 33–34).

Досвід дизайну, зокрема, предметного наповнення приміщень, доводить значущість позитивної психологічної спрямованості при проектуванні інтер'єру. Дослідження (Isen, 2001) демонструють, що позитивні емоційні стани підвищують результативність дизайнерських рішень, роблячи їх творчими і гнучкими, такими, що сприяють найбільш вдалій функціональній організації простору. В екодизайні досягненню функціональної гнучкості і краси сприяє застосування натуральних матеріалів або матеріалів вторинної переробки (дерева, пластика, кольорових металів), яким відводиться особлива роль. Більш того, з точки зору сучасного розуміння дизайнерської ергономіки (Sonderegger & Sauer, 2010), краса – естетична сторона, що викликає емоційний відгук – є важливішою для прийняття дизайну, ніж ергономіка, оскільки краса – це узагальнююча характеристика, показник цілісності предметно-просторового середовища інтер'єру. Краса ж ґрунтується на естетичних принципах гармонії та міри.

З іншого боку, першим кроком для користувачів у зустрічі з продуктом дизайнерської творчості є афективне зіставлення їх усвідомлених і очікуваних потреб із характеристиками цього продукту – адже з першим враженням завжди пов'язана емоційна реакція. Очікування споживача можуть включати: зовнішню привабливість дизайнерського рішення, зниження витрат і зручність при використанні продукту, можливості навчання, нових розваг і т. п. Другий крок – пробне прийняття продукту (оцінка його відповідності конкретним потребам замовника); третій крок – це прийняття дизайну або відмова від нього. При цьому початкові емоції можуть бути такими сильними, що користувачі ігнорують інші аспекти, наприклад, такі, як зручність використання (Lindgaard, Fernandes, Dudek & Brown, 2006). Проекти, які оцінюються при сприйнятті споживачем як привабливі, побудовані на

естетичних прийомів гармонізації, як функціональних процесів¹, так і тих вражень, які справляють різні примикаючи одна до одної частини приміщення. Проектування, таким чином, ґрунтується на естетичних принципах, а його результатом може стати художнє відкриття: незвичайний емоційний стан або візуальна ідея як новий спосіб організації та сприйняття середовища.

У той самий час, найважливішим орієнтиром для дизайнера при проектуванні середовища є, скоріше, процес життєдіяльності людини, ніж її оточення. Так, наприклад, у «оформленні» різних святкових церемоній предметно-просторове оточення постає як результат опрацювання послідовності мізансцен свята. Сьогодні дизайнерам доводиться стикатися із цілим рядом нових, досить неординарних, питань: як мінімізувати обладнання житлового приміщення, як забезпечити його багатоваріантну трансформацію, як наповнити простір сучасними технічними засобами, як застосувати нові прийоми і форми в організації побутових процесів (меблі, що трансформуються, мінімізація простору, прямий контакт внутрішнього середовища із природним оточенням) та ін. (Перспективные и поисковые виды..., 2015).

Вирішити задачу створення оптимальних умов для життєдіяльності людини допомагає ергономіка, що враховує сукупність різних факторів: соціальних, психологічних, антропометричних, фізіологічних / гігієнічних в їх поєднаннях (соціально-психологічний, психофізіологічний). Відзначимо психологічний і психофізіологічний фактори як основні, котрі обумовлюють відповідність створюваного об'єкта можливостям людського сприйняття, мислення, пам'яті, психомоторики.

Мабуть, як головні в ергономіці, слід зазначити моменти, що пов'язані з психологією праці і відпочинку. Основні з них – особливості психології особистості, психології уваги; роль психологічного

¹ «Інтер'єр житлового середовища включає три типи функцій: 1) суспільно-соціальну (спілкування, відпочинок, індивідуальна праця); 2) побутову (приготування їжі, прибирання, прання, дрібний ремонт і зберігання речей); 3) життєзабезпечувальну (їжа, сон, особиста гігієна, фізкультура, лікування). Зонування функцій відбувається за принципом або зближення, або ізоляції різних груп приміщень в залежності від часу доби, віку і статі людини» (Котельников, 2011, с. 56).



клімату в колективі. Особливе місце відводиться багаторівневому психофізіологічному процесу сприйняття навколишнього середовища (Бизнес-информатика. ... Основы эргономики, н. д.).

Взаємозв'язки між афективними людськими факторами і ергономікою реалізуються на трьох рівнях дизайну для «задоволення потреб користувача» (Jordan, 2000b), розташованих згідно з ієрархією цих потреб. А) На першому рівні акцентується функціональність: продукти, що не відповідають функціональним потребам користувача, викликають незадоволеність; це положення лежить в основі ергономічної конструкції (тобто розробки систем, функції яких відповідають вимогам споживача). Б) На другому рівні акцент робиться на дизайні продукту для зручності його використання. Якщо об'єкт не відповідає уявленням про таку споживача, то останній не побачить актуальності продукту; тобто, на другому етапі проектування ергономіка грає важливу роль в його вдосконаленні. В) Третій рівень – конструювання продуктів, які враховують і втілюють прагнення користувача, а саме – продукти, що викликають позитивні емоційні переживання.

У даний час однією зі світових тенденцій в області дизайну стає новий погляд на художню організацію середовищних систем, що пов'язаний з екологічними ідеями і відчуттям єдності людини і природи та знаходить вираз у концепції єдиного багатовимірного предметно-просторового середовища, яке формується відповідно до поведінки споживача (Перспективные и поисковые виды..., 2015). Виникають і нові синтетичні художні форми, що додають до традиційної тріади «архітектура – живопис – скульптура» інші різновиди творчості (від інженерно-технічної до сценічної), утворюючи в сукупності «синтез на новому рівні світосприйняття всіх компонентів нашого оточення, який має на увазі і нові глибини знання про шляхи досягнення таємниць мистецтва, і нові технології формування створеної нами “другої природи”, і її екологічну єдність із натуральною природною основою» (Дирксен, 2008).

Практика екологічного дизайну середовища, в тому числі, інтер'єру, супроводжуються рішенням суто професійних завдань. У цьому зв'язку, за аналогією з архітектурним проектуванням, вирізняємо три основних групи проектних завдань дизайнера інтер'єру:

художнє формування конфігурації простору інтер'єру; дизайн форм його предметного наповнення; «дизайн образу» інтер'єру, що втілює особистісний погляд проектувальника на поставлене йому завдання через систему дизайнерських форм і прийомів, які викликають певні емоційні реакції і відчуття у реципієнта-замовника. Створення «дизайну образу», що несе позитивний вплив, включає емоційний людський фактор в систему заохочення споживачів. Отже, екодизайн інтер'єру може бути використаний як інструмент для прийняття рішення замовниками, сприяючи досягненню комплексного впливу на чуттєво-емоційну сферу – ефекту синергії.

Висновки та перспективи дослідження. Очевидно, що сьогодні все частіше висувається умова відповідності нового дизайнерського продукту ідеям стійкості та екологічності при незмінно високих вимогах до естетики і функціональності. У зв'язку з цим, сучасними вченими обґрунтовується спосіб відповідності такій вимозі завдяки акценту на емоціях і реакціях споживача. Розробка дизайну інтер'єрів все частіше повинна враховувати здатність продукту тривалий час породжувати у людини позитивні емоційні стани. Природно, що емоційні переживання людини безпосередньо пов'язані з її позитивним попереднім досвідом, в який найважливішою складовою входять позитивні враження від спілкування з природою. Тому екологічний дизайн інтер'єрів, спрямований на створення і збагачення двосторонньої інтерактивної взаємодії «замовник – дизайнерський продукт», прагне до використання природних матеріалів (або матеріалів із вторинної сировини, що допомагає зберегти природу).

Вплив ідей екодизайну на споживчий вибір реалізується через почуття і емоції користувача, стереотипи і смаки замовників, наміри придбання нового об'єкта. У свою чергу, особливості сприйняття споживачем будь-якого інтер'єрного простору обумовлені єдністю суб'єктивних і об'єктивних факторів, що формують цілісний образ інтер'єру. Сучасні дизайнерські практики, які враховують екологічні та ергономічні фактори при проектуванні екоінтер'єрів, підтримують ідею синергії – комплексного впливу на емоції споживача зовнішніх архітектурних елементів та їх внутрішнього предметного наповнення – при затвердженні дизайнерських рішень.



Таким чином, екодизайн інтер'єрів спирається на естетику і ергономіку у взаємозв'язку з екологічними факторами і дбайливим ставленням до природи шляхом розумного функціонального використання природних матеріалів та форм. Саме такий підхід дозволяє створити найбільш комфортне, емоційно наповнене середовище для життєдіяльності людини.

Успішне впровадження сучасних технологій проектування інтер'єрів в стилі екодизайну може здійснюватися лише в тісному взаємозв'язку із соціальними уподобаннями замовників, що підсилює потребу в подальшій розробці розглянутої нами теми, визначаючи перспективність її вивчення.

ЛІТЕРАТУРА

- Бизнес-информатика. Эргономика. Получено 20.04.2019 с <https://it.rfei.ru/course/~Ylac/~VfelPrP9>
- Дирксен, Л. Г. (2008). Ноосферное развитие дизайн-образования. *Современные проблемы науки и образования*, 10. Получено с <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=3848>
- Котельников, Н. П. (2011). *Типология форм архитектурной среды*. Тольятти: ТГУ, 96.
- Ласкова, М. К. (2017). *Проектирование предметно-пространственной среды*. Армавир: РИЦ АГПУ, 48.
- Перспективные и поисковые виды и формы среды, новое в средовом проектировании (2015). *Arhplan*. Получено с <http://www.arhplan.ru/buildings/objects/prospective-forms-new-in-environmental-design>
- Aboulafia, A. & Bannon, L. J. (2014). Understanding affect in design: an outline conceptual framework'. *Theoretical Issues in Ergonomics Science*, Vol. 5 (No. 1), 4–15.
- Desmet, P. M. A. (2003). A multilayered model of product emotions. *The Design Journal*, Vol. 6 (No. 2), 4–13.
- Isen, A. M. (2001). An influence of positive affect on decision making in complex situations: theoretical issues with practical implications. *Journal of Consumer Psychology*, Vol. 11 (No. 2), 75–85.
- Jordan, P. W. (2000a). Aesthetics and cultural differences. *Proceedings of the 44th Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting*, pp. 6.77–6.80.



- Jordan, P. W. (2000b). *Designing Pleasurable Products: An Introduction to the New Human Factors*. London: Taylor & Francis, 358.
- Khalid, H. (2010). Citarasa engineering for modeling affective product design. In Khalid, H., Hedge, A. & Ahram, T. Z. (Eds.). (2010). *Advances in Ergonomics Modeling and Usability Evaluation* (pp. 269–279).
- Lindgaard, G., Fernandes, G., Dudek, C. & Brown, J. (2006). Attention web designers: you have 50 milliseconds to make a good first impression! *Behaviour & Information Technology*, Vol. 25 (No. 2), 115–126.
- Miller, D. A. (1998). *Theory of Shopping*. New York: Cornell University Press, 488.
- Nagamachi, Mitsuo Kansei. Engineering: A new ergonomic consumer-oriented technology for product development. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/223435879_Kansei_Engineering_A_new_ergonomic_consumer-oriented_technology_for_product_development
- Seligman, M., Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive psychology: an introduction. *American Psychologist*, Vol. 55 (No. 1), 5–14.
- Sonderegger, A. & Sauer, J. (2010). The influence of design aesthetics in usability testing: effects on user performance and perceived usability. *Applied Ergonomics*, Vol. 41 (No. 3), 403–410.
- Walters, C. G. & Bergiel, B. J. (1989). *Consumer Behaviour: A Decision-making Approach*. Cincinnati : South Western Publishing, 608.
- Woolley, M. (2003). Choreographing obsolescence – ecodesign: the pleasure/dissatisfaction cycle. *Proceedings of the 2003 international conference on Designing pleasurable products and interfaces June 2003*, 77–81. Retrieved from <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=782896.782916>
- Zajonc, R. B. & Markus, H. (1982). Affective and cognitive factors in preferences. *Journal of Consumer Research*, Vol. 9 (No. 2), 123–131.

REFERENCES

- Aboulafia, A. & Bannon, L. J. (2014). Understanding affect in design: an outline conceptual framework'. *Theoretical Issues in Ergonomics Science*, Vol. 5 (No. 1), 4–15.
- Biznes-informatika. Ergonomika. [Business Informatics. Ergonomics]. Retrieved April 20, 2019, from <https://it.rfei.ru/course/~Ylac/~VfelPrP9> [in Russian].
- Desmet, P. M. A. (2003). A multilayered model of product emotions. *The Design Journal*, Vol. 6 (No. 2), 4–13.



- Dirksen, L. G. (2008). Noosfernoe razvitie dizayn-obrazovaniya [Noosphere development of design education]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya – Modern problems of science and education*, 10. Retrieved from <http://www.science-education.ru/en/article/view?id=3848> [in Russian].
- Isen, A. M. (2001). An influence of positive affect on decision making in complex situations: theoretical issues with practical implications. *Journal of Consumer Psychology*, Vol. 11 (No. 2), 75–85.
- Jordan, P. W. (2000a). Aesthetics and cultural differences. *Proceedings of the 44th Human Factors and Ergonomics Society Annual Meeting*, pp. 6.77–6.80.
- Jordan, P. W. (2000b). *Designing Pleasurable Products: An Introduction to the New Human Factors*. London: Taylor & Francis, 358.
- Khalid, H. (2010). Citarasa engineering for modeling affective product design. In Khalid, H., Hedge, A. & Ahram, T. Z. (Eds.). (2010). *Advances in Ergonomics Modeling and Usability Evaluation* (pp. 269–279).
- Kotelnikov, N. P. (2011). *Tipologiya form arkhitekturnoy sredy [Typology of forms of the architectural environment]*. Tolyatti: TGU, 96 [in Russian].
- Laskova, M. K. (2017). *Proektirovanie predmetno-prostranstvennoy sredy [Designing a spatial domain]*. Armavir: RITs AGPU, 48 [in Russian].
- Lindgaard, G., Fernandes, G., Dudek, C. & Brown, J. (2006). Attention web designers: you have 50 milliseconds to make a good first impression! *Behaviour & Information Technology*, Vol. 25 (No. 2), 115–126.
- Miller, D. A. (1998). *Theory of Shopping*. New York: Cornell University Press, 488.
- Nagamachi, Mitsuo Kansei. Engineering: A new ergonomic consumer-oriented technology for product development. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/223435879_Kansei_Engineering_A_new_ergonomic_consumer-oriented_technology_for_product_development
- Perspektivnye i poiskovyie vidy i formy sredy, novoe v sredovom proektirovanii [Prospect and exploratory types and forms of the environment, new in environmental design] (2015). *Arhplan*. Retrieved from <http://www.arhplan.ru/buildings/objects/prospective-forms-new-in-environmental-design> [in Russian].
- Seligman, M., Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive psychology: an introduction. *American Psychologist*, Vol. 55 (No. 1), 5–14.



- Sonderegger, A. & Sauer, J. (2010). The influence of design aesthetics in usability testing: effects on user performance and perceived usability. *Applied Ergonomics*, Vol. 41 (No. 3), 403–410.
- Walters, C. G. & Bergiel, B. J. (1989). *Consumer Behaviour: A Decision-making Approach*. Cincinnati : South Western Publishing, 608.
- Woolley, M. (2003). Choreographing obsolescence – ecodesign: the pleasure/dissatisfaction cycle. *Proceedings of the 2003 international conference on Designing pleasurable products and interfaces June 2003*, 77–81. Retrieved from <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=782896.782916>
- Zajonc, R. B. & Markus, H. (1982). Affective and cognitive factors in preferences. *Journal of Consumer Research*, Vol. 9 (No. 2), 123–131.

Стаття надійшла до редакції 30.04.2019 р.



Про авторів

Балабан Олександр Іллч – заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри тележурналістики та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

Бєлова Єлизавета Дмитрівна – викладач кафедри оркестрових духових інструментів та оперно-симфонічного диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Венгер Олена Миколаївна – заступник декана факультету кіно і телебачення, асистент кафедри тележурналістики та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

Давітадзе Анастасія Галактионівна – аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Добуш Юрій Васильович – доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Клебанова Світлана Володимирівна – заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Михайлець Вікторія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Мукменєва Рената Ільдарівна – викладач-методист Сумського вищого училища мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського.

Опанасик Оксана Богданівна – асистент кафедри тележурналістики та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв.

Плющенко Максим Юрійович – аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Стецюк Роман Олександрович – артист оркестру вищої категорії ДП «Харківський державний цирк імені Ф. Д. Яшинова».



Тининика Анастасія Сергіївна – викладач Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, здобувач Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Фан Сін-Сюань – аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Чжан Лін – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Яхно Олена Іванівна – аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.



Об авторах

Балабан Александр Ильич – заслуженный артист Украины, доцент, заведующий кафедрой тележурналистики и мастерства актёра Киевского национального университета культуры и искусств.

Белова Елизавета Дмитриевна – преподаватель кафедры оркестровых духовых инструментов и оперно-симфонического дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Венгер Елена Николаевна – заместитель декана факультета кино и телевидения, ассистент кафедры тележурналистики и мастерства актёра Киевского национального университета культуры и искусств.

Давитадзе Анастасия Галактионовна – аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Добуш Юрий Васильевич – доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Учебно-научного института музыкального искусства Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко.

Клебанова Светлана Владимировна – заслуженная артистка Украины, доцент кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Михайлец Виктория Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Мукменева Рената Ильдаровна – преподаватель-методист Сумского высшего училища искусств и культуры имени Д. С. Бортнянского.

Опанасик Оксана Богдановна – ассистент кафедры тележурналистики и мастерства актёра Киевского национального университета культуры и искусств.

Плющенко Максим Юрьевич – аспирант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



Стецюк Роман Александрович – артист оркестра высшей категории ГП «Харьковский государственный цирк имени Ф. Д. Яшинова».

Тыныныка Анастасия Сергеевна – преподаватель Харьковско-го национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды, соискатель Харьковской государственной академии дизайна и искусств.

Фан Син-Сюань – аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Чжан Лин – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Яхно Елена Ивановна – аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.



About authors

Balaban Oleksandr Illich – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Head of the Department of Television Journalism and Acting Mastery of the Kiev National University of Culture and Arts.

Bielova Yelyzaveta Dmytrivna – Lecturer of the Department of Orchestral Wind Instruments and Opera and Symphony Conducting of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

Davitadze Anastasiia Halaktyonivna – a postgraduate student of the Department of Music Theory of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

Dobush Yurii Vasyliovych – Associate Professor of the Department of Music Education Methods and Conducting of Educational and Scientific Institute of Musical Art under Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko.

Fan Sin-Syuan – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Analysis of Music of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

Klebanova Svitlana Volodymyrivna – Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Solo Singing and Opera Training Department at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

Mukmenieva Renata Ildarivna – Lecturer-methodologist of the Sumy Higher School of Arts and Culture named after D. S. Bortniansky.

Mykhailets Viktoriia Viktorivna – Candidate (Ph. D.) in Art Studies, Associate Professor of the Choir Conducting Department of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

Opanasyk Oksana Bohdanivna – Assistant of the Department of Television Journalism and Acting Mastery of the Kiev National University of Culture and Arts.

Pliushchenko Maksym Yuriiiovych – a postgraduate student of the Department of Music Theory of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

Stetsiuk Roman Oleksandrovych – Artist of the Highest Category in the Orchestra of the Kharkiv State Circus named after F. D. Yashynov.



Tynnyka Anastasiia Serhiivna – Lecturer of the Kharkiv National Pedagogical University named after H. S. Skovoroda, applicant for the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts.

Venher Olena Mykolaivna – Deputy Dean of the Faculty of Cinema and Television, Assistant of the Department of Television Journalism and Acting Mastery of the Kiev National University of Culture and Arts.

Yakhno Olena Ivanivna – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

Zhang Ling – a postgraduate student of the Department of Interpretation and Analysis of Music at the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevsky.

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Внесене наказом Міністерства освіти і науки України № 1609 від 22.12.2016 р.
у перелік наукових фахових видань України для публікації основного змісту
дисертаційних робіт (галузь «Мистецтвознавство»)

Виходить з 1995 року.

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти

Збірник наукових статей
Вип. 53

Відповідальний за випуск – канд. мистецтвознавства, професор
А. М. Жданько

Редактор-упорядник, технічний редактор – Л. В. Русакова

Редактори – Ю. П. Величко, канд. мистецтвознавства Я. О. Сердюк

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 20.11.2019. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 13,7. Об. вид арк. 13,4.
Зам. № ЕП-1911271. Тираж 300 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*