

ISSN 2519-4496

**Міністерство культури та інформаційної політики України**

**Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського**

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

Випуск 59

Збірник наукових статей

Харків  
2021

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 8 від 25 березня 2021 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

Видання індексується базами даних: Index Copernicus, Google Scholar, Бібліометрика української науки, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

Головний редактор  
ПЕТРОВИЧ МІЛЕНА (Petrovic Milena), PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв, м. Белград, Сербія.

Редакційна колегія

ГРОМЧЕНКО ВАЛЕРІЙ ВАСИЛЬОВИЧ (Hromchenko Valeriy), доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Дніпро, Україна;

КАБЛОВА ТЕТЯНА БОРИСІВНА (Kablova Tetiana), кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, м. Київ;

КАРВАШЕВСКА МОНІКА (Karwaszewska Monika), PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Моношкя, Гданськ, Польща;

МАРТИНЮК ТЕТЯНА ВОЛОДИМИРІВНА (Martynyuk Tetyana), доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка, Чернігів, Україна;

ШЬОНІНГ КАТЕРИНА (Schöning Kateryna), PhD, керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія;  
РАКОЧІ ВАДИМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ (Rakochi Vadim), кандидат мистецтвознавства, викладач циклової комісії «Музично-теоретичних дисциплін» Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра, Київ, Україна.

Редактори-упорядники – канд. мистецтвознавства Г. С. Савченко; Л. В. Русакова

Тексти статей представлені у авторській редакції. Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, а також добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей.

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування і перевірку на виявлення збігів/ідентичності/ схожості в текстах засобами сервісу перевірки на плагіат Unicheck.

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:**  
зб. наук. ст. Вип. 59. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського;  
ред.-упоряд. Г. С. Савченко; Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2021. 204 с.

У трьох розділах збірника наукових статей представлені актуальні напрямки сучасного музикознавства і театральної культури. Перший містить роботи, присвячені українському топосу. У другому розробляється тема українського народно-інструментального виконавства. У третьому порушуються різноманітні питання музичної композиції та інтерпретації музичних творів.

Видання адресоване, насамперед, науковцям, викладачам, аспірантам, студентам мистецьких спеціальностей та може зацікавити інших представників гуманітарного знання.

ISSN 2519-4496

**Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine**

**Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts**

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

Issue 59

Collection of research papers

Kharkiv  
2021

Recommended for publication by the Academic Council of  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
(*Minutes No. 8 of March 25, 2021*)

Certificate of State Registration KB № 23371-13211IP of 24.05.2018.

The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform 'Scientific Periodicals of Ukraine' at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

Editor in Chief

PETROVIC MILENA, PhD, Associate professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts, Belgrade, Serbia.

Editorial Board

HROMCHENKO VALERIY, Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnepropetrovsk Academy of Music, M. Glinka, Dnipro, Ukraine;

KABLOVA TETIANA, PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine;

KARWASZEWSKA MONIKA, PhD hab., Assistant Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythms and Jaz Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska;

MARTYNYUK TETYANA, Doctor of Arts, Professor, Department of Musical Arts and Management of Socio-Cultural Activities, Taras Shevchenko National University "Chernihiv Collegium", Chernihiv, Ukraine;

SCHÖNING KATERYNA, PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria;

RAKOCHI VADIM, PhD, Lecturer of the cycle commission "Music-theoretical disciplines" of Kyiv R. M. Glier Municipal Academy, Kyiv, Ukraine.

Editors-compilers – Hanna Savchenko, PhD in Art Studies; Larysa Rusakova

The texts of the articles are presented in the author's edition. The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. The articles have been reviewed internally and externally.

All the articles have been internally and externally reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the Unicheck plagiarism check service.

P 78 **The problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education:** collection of articles. Issue 59. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editor-compilers H. Savchenko; L. Rusakova. Kharkiv: KhNUA, 2021. 204 p.

In three sections of the collection of scientific papers, the actual directions of modern musicology and theatrical culture are presented. The first contains the works dedicated to the Ukrainian topos. In the second the theme of the Ukrainian folk-instrumental music performing is developed. The third raises various issues of musical composition and interpretation of musical works.

The publication is addressed primarily to scientists, teachers, graduate students, art students and may be of interest to other representatives of the humanities.

UDC78.03

## ЗМІСТ

### Розділ 1.

#### Національна ментальність у вимірах культури

<i>Драч І. С.</i> Львівські музичні враження на сторінках щоденника Алана Беннетта .....	9
<i>Мельник В. Ю.</i> Україна – Іспанія: архетипи національного характеру у крос-культурному контексті .....	21
<i>Дорошенко В. О., Уманець О. В.</i> Творчість Лесі Українки в естетичних параметрах сучасного національного театру анімації .....	37

### Розділ 2.

#### Українське народно-інструментальне виконавство

<i>Снедков І. І., Снедкова Л. А.</i> Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи .....	51
<i>Пташенко С. В.</i> Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяну композиторів кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського .....	67
<i>Литвищенко О. В.</i> Студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського: особливості становлення та професійного розвитку .....	89
<i>Мокрогуз І. М.</i> Деякі аспекти становлення аплікатури бандуриста ХХ ст. як основи формування виконавської техніки .....	102

### Розділ 3.

#### Музична композиція та інтерпретація

<i>Малий Д.</i> Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть) .....	117
<i>Каширцев Р.</i> «Гра» як частина процесу композиторської інтерпретації .....	131

<i>Міхєєва Н. Б.</i> Кларнет і альт в Сонатах Й. Брамса ор. 120 та виконавська стратегія піаніста .....	145
<i>Дедусенко Ж. В.</i> Особливості втілення жанру сонати для скрипки і фортепіано в творчості Габрієля Форе (на прикладі Сонати № 2, e-moll, ор. 108) .....	157
<i>Чичканов І.</i> Творча постать Григорія Соколова в фортепіанному мистецтві ХХ–ХХІ століття .....	171
<i>Таваккол Е.</i> Специфіка будови циклу та музичної форми в Концерті для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» Реза Вали .....	185

## TABLE OF CONTENTS

### Section 1.

#### National mentality in cultural dimensions

<i>Drach I.</i> Lviv musical impressions on the pages of A. Bennett's diary	9
<i>Melnyk V.</i> Ukraine – Spain: the archetypes of national characters in the cross-cultural context .....	21
<i>Doroshenko V., Umanets O.</i> Lesya Ukrainka's creativity in the aesthetic parameters of modern national puppet theatre .....	37

### Section 2.

#### Ukrainian folklore-instrumental performance

<i>Snedkov I., Snedkova L.</i> Stages of development and typological features of solo performance of the Kharkiv button accordion (bayan) school .....	51
<i>Ptashenko S.</i> Song and dance genre specifics in works for button accordion by the composers of the Department of Folk Instruments of Ukraine of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art ...	67
<i>Lytyshchenko O.</i> The Student Bayan and Accordion Orchestra at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: specifics of formation and professional development .....	89
<i>Mokroguz I.</i> Some aspects of the origin of bandura fingering in the twentieth century as a fundamental basis of performance techniques ..	102

### Section 3.

#### Musical composition and interpretation

<i>Malyi D.</i> The writing technique as a component of the compositional process (on the examples of creative practice of the second half of the 20th – 21st centuries) .....	117
<i>Kashyrtsev R.</i> "The play" as a part of the composer's interpretation process .....	131

<i>Mikheieva N.</i> The clarinet and the viola in Sonatas op. 120 by J. Brahms and a pianist's performing strategy .....	145
<i>Dedusenko Zh.</i> Features of the embodiment of the genre of sonata for violin and piano in the works by Gabriel Fauré (on the example of Sonata № 2, in E Minor, op. 108) .....	157
<i>Chychkanov I.</i> The creative personality of Grigory Sokolov in the piano art of the XX–XXI centuries .....	171
<i>Tavakkol E.</i> Specifics of the structure of the cycle and the musical form in the Concerto for Persian Ney and Orchestra «Toward That Endless Plain» by Reza Vali .....	185

Розділ 1.

**НАЦІОНАЛЬНА МЕНТАЛЬНІСТЬ У ВИМІРАХ КУЛЬТУРИ**

УДК 792.54:782.1(477.83)78.03

DOI 10.34064/khnum1-5901

***Драч Ірина Степанівна***

доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: drach.irina2016@gmail.com

ORCID 0000 0003 2089 9570

**ЛЬВІВСЬКІ МУЗИЧНІ ВРАЖЕННЯ  
НА СТОРІНКАХ ЩОДЕННИКА АЛАНА БЕННЕТТА**

*Мета статті* полягає у **введенні до наукового обігу** свідчень, які дозволяють висвітлити події недавнього минулого крізь призму сприйняття їх безпосередніх учасників. Свідчення учасників реальних подій, особливо тих, хто має можливість спостерігати їх ніби «зовні», без особистих упереджень, погляд «стороннього» здатний зафіксувати такі деталі, за якими відкриваються характерні ознаки буття і часу.

Стаття подає коментар до деяких сторінок щоденника А. Беннетта, в яких зафіксовані враження такого «стороннього свідка», відомого англійського письменника, драматурга, актора і журналіста, від перебування у травні 1988 року у місті Львові. Ця поїздка відбулася на запрошення Спільноти письменників СРСР. У складі англійської делегації А. Беннетт здійснивав місію «культурної дипломатії», що мала на меті подолання «залізної завіси» між Заходом та країнами Східної Європи. Аналізується програма відвідин з обов'язковим переглядом оперних вистав, зокрема, у щойно відкритому після реконструкції Львівському театрі опери і балету. За допомогою

щоденникових записів встановлюється специфіка реакції гостей на реалії українського життя часів перестройки, а також на важливий для культурної дипломатії факт оперної репрезентації влади.

■ **Ключові слова:** музична україніка, Львівський театр опери та балету, культурна дипломатія доби перебудови.

**Постановка проблеми.** Розширення джерельної бази має особливе значення для історичної науки. Пошуки і введення у науковий обіг свідчень сучасників є важливим підґрунтям для формування уявлень про минуле. Втім перш, ніж знайдений матеріал увійде до історичних дескрипцій, він потребує певного опрацювання. А саме – верифікації викладеної інформації, визначення історико-культурного контексту та модусу суджень, порівняння із іншими наявними джерелами, уточнення змісту, нарешті, з'ясування – хто саме надає свідчення, який ступінь його включення у реальність, яка фіксується, якими інтенціями продиктовані його свідчення тощо.

Зрозуміло, що довіри варті свідчення учасників реальних подій, особливо тих, хто має можливість спостерігати їх ніби зовні, без особистих упереджень. Погляд «стороннього» здатний зафіксувати такі деталі, за якими відкриваються характерні ознаки буття і часу, що для занурених у життєвий перебіг осіб здебільшого проходять повз уваги.

Таким стороннім свідченням, що дозволило реконструювати недавнє минуле України, стали декілька сторінок із щоденника Алана Беннетта (Bennett, 1998), що відвідав СРСР у 1988 році. Вирішальним фактором для запрошення А. Беннетта у складі англійської делегації, напевне, стало його знання російської мови і успіх «шпигунських п'єс», дія яких розгорталася у Москві («The Old Cauntry», 1978; «An Englishman Abroad», 1983). Крім того, А. Беннетт багато років працював як журналіст у «Лондонському книжковому ревью» (London Review of Books), де були вперше надруковані його враження від поїздки під назвою «Десять днів, що мене шокували» (Bennett, 1988).

Заголовок – парафраз назви книги Джона Ріда «Десять днів, які шокували світ» (1919), – обіцяв сенсацію. Але у самому тексті, пердрукованому вже без «шокуючої» назви у книзі *Writing home* (Bennett,

1998) нічого особливо епатажного не було. Візит англійської делегації, судячи з нотаток А. Беннетта, пройшов у штатному режимі у відповідності до тих «технологій гостинності» щодо іноземців, які склалися у СРСР. Про реакцію західних гостей і піде мова.

**Мета дослідження** полягає у введенні до наукового обігу свідчень, які дозволяють висвітлити події недавнього минулого крізь призму сприйняття їх безпосередніх учасників, а також на конкретному прикладі визначити «технології гостинності», що використовувалися для прийому іноземних діячів культури в СРСР часів «перестройки».

**Виклад основного матеріалу. Аналіз публікацій за темою.** Ознайомлення іноземних гостей із культурним життям СРСР мало чіткий регламент. З перших років існування советська влада приділяла особливу увагу формуванню свого міжнародного іміджу засобами «культурної дипломатії». Про «культурний наступ» на Захід вперше почали писати у період «відлиги». У 1960 році Фредерик Баргхорн (Frederick Barghoorn, 1911–1991) у книзі «The Soviet Cultural Offensive: The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy» (1960) вперше дав наукову оцінку цій практиці. Зворотній бік цього процесу був висвітлений у 1981 році Полом Холландером (Paul Hollander, 1932–2019) у книзі «Політичні пілігрими: Західні інтелектуали у пошуках добро-го суспільства». Автор проаналізував спрямовану на створення позитивного іміджу тоталітарної системи «технологію гостинності». П. Холландер писав: «Мета маніпуляцій (техніки гостинності), спрямованих на гостей з-за кордону, завжди була одна. Дії ці втілювали ленінський принцип: “ідеї – це зброя”. Позитивне враження від советської системи, яке складалося (при безпосередньому сприйнятті хазяїв) у закордонних візитерів, чії думки влада вважала важливими – суспільних діячів, письменників, політиків, бізнесменів – служило зброєю в ідеологічній боротьбі. Припускалося, що добре враження (і схильності, яке воно усугубляло та закріплювало), буде мати вплив на переконання, настанови і дії відомих персон, а загалом буде сприяти узаконюванню системи перед світовим загалом. Переконання мандрівників, – сподівалася советська влада, – навіть могли би вплинути на певні аспекти політики Заходу стосовно СРСР» (Hollander, 1981: 15).

Офіційний прийом закордонних гостей в СРСР ретельно готувався і планувався у відповідності до значущості персони. П. Холландер визначає дві складові цієї підготовки: перша – маскування реальності, контроль над тим, що буде бачити візитер, друга – «спосіб поводження з ним». З одного боку, його забезпечували звичним комфортом, з іншого – задовольняли його духовні запити» (Hollander, 1981: 16).

Останнє було особливо важливим. Як зауважив Майкл Девід-Фокс – автор книги «Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union 1921–1941» (David-Fox, 2014), практично будь-який інтелектуал мав свою завітну мрію або болючу проблему: «від проблем праці до кооперації або емансипації жінок, від сексуальної революції до національного питання, від сильного лідера до передової партії». І «широка основа самої суті советського міфу» дозволяла «при численних наріканнях і негативних реакціях» запропонувати ґрунт для укорінення завітних прагнень» (David-Fox, 2014). Як саме це відбувалося наприкінці 1980-х, засвідчив Алан Беннетт.

Щоденникова проза є самостійною художньою формою. При позірній документальності щоденник – певний артефакт, що виходить з майстерні автора, який опікується своїм іміджем, ніби «говорить на запис», позуючи для прихованої камери. Заповнюючи рядок за рядком білі аркуші щоденника, митець фіксує конкретний життєвий текст (події, зустрічі, враження, думки, споглядання), разом з тим визначає власне існування перед уявним читачем.

Адресатом щоденників Алана Беннетта (1934) – відомого англійського письменника, драматурга, актора і журналіста, як зізнається він сам, була горезвісна Міс Шеферд (Miss Shepherd) – безпритульна жінка, яка влаштувала собі помешкання у старому фургоні на подвір'ї письменника (Bennett, 1998: 134). Там вона прожила п'ятнадцять років і стала персонажем його оповідання, п'єси і знятої BBC films кінострічки «Леді у фургоні» («The Lady in the Van», 2015). Поруч з нею на кіноекрані з'являється і кінодвійник Алана Беннетта, точніше – «А. Беннетт-1» і «А. Беннетт-2» – «письменник» і «людина»: один – злий та сварливий, інший – врівноважений і спокійний. Вони постійно з'ясовують стосунки між собою, пояснюючи мотиви своєї поведінки. «Я веду свій щоденник про всяк випадок», – зізнається

перший, а другий – вже у реальному житті знаходить «випадок» його оприлюднити.

Фрагменти щоденника, початок якого датується 1980 роком, виходили друком у журналі «London Review of Books» і згодом утворили окремих підрозділ автобіографічної книги «Writing Home» (memoir & essays), що з 1994 року неодноразово доповнювалася і перевидавалася (Bennett, 1998).

Стосовно спогадів та есе назва книги цілком зрозуміла: «*написане вдома*», але якщо погортати сторінки щоденника, то виявиться, що багато в ньому було занотоване у подорожах. Так, датовані 10–20 травня 1988 року сторінки свого щоденника Алан Беннетт записав у СРСР і, зокрема, у Львові. Саме львівські враження хотілось би прокоментувати у цій статті.

Візит був організований товариством «Велика Британія – СРСР». До складу англійської делегації також увійшли письменники: Пол Бейлі, Христopher Хоуп, Тімоті Моу (який писав для «Boxing News»), поет Крег Рейн (його дружиною була племінниця Бориса Пастернака, дочка його молодшої сестри) і драматург Сью Таунсенд, відомий як автор книг, написаних не без іронії від імені підлітка Ендрю Моля. Гостей супроводжував журналіст BBC Мелвін Брегг.

Подорожні нотатки А. Беннета дещо нагадують «звіт про відрядження», який легко виокремити і надрукувати у часописі. Розповідь звучала невимушено і нагадувала своїм іронічним тоном прозу великого співвітчизника гостей Л. Стерна. Втім також відчувалася і добра поінформованість автора про сучасний стан країни, куди він завітав.

«*Я мав багато передчуттів стосовно поїздки. Особливо стосовно комфорту існування. Цікаво, наприклад, чи добралися росіяни до мінеральної води?*»<sup>1</sup>, – писав Беннет, явно натякаючи на антиалкогольну компанію часів *перестройки*. У свій щоденник А. Беннетт пише це слово як вимовляється, лиш додає у бездоганно транскрибовану назву загрозове ричання чотирьох «р» – *Perrierstroika* (Bennett, 1998: 232).

До регламенту візиту входила демонстрація успіхів національної політики. Тому перебування у Москві, паломництво до символічних

---

<sup>1</sup> Цитати з книги А. Беннета подані у перекладі автора статті.

«місць пам'яті» доповнювалося і поїздкою в інші республіки. Цього разу англійську делегацію запросили до України. Зрозуміло, що шлях іноземних гостей обходив у травні 1988 року Київ. Адже Європа добре знала *«про тополиний пух упереміш зі смертельним радіоактивним тилом»* (Андрухович, 2016). Високу функцію репрезентування України у панорамі советської культури мав виконати Львів.

Дві години літаком Аерофлоту – із готелю «Україна» – сталінської висотки, що нагадала А. Беннетту жахливі будівлі Нью-Йорка в районі Центрального парку, гості потрапляють в Україну реальну. А. Беннетт відразу зорієнтувався у регіональній специфіці, він записав у свій щоденник: *«Фесричне місто із незруйнованою з 17–18 століть космополітичною архітектурою, що наближається до Півночі Європи та Австрії»* (Bennett, 1998: 240). І далі загальне місце з путівника, але із зовсім нетиповим для радянської ідеології акцентом: *«Місто було польським до 1939 року, коли прийшли росіяни після нацистсько-радянського пакту. І зараз Львів – центр українського націоналізму»* (Bennett, 1998: 240).

На зустрічі з представниками міського відділення Спілки письменників мова йшла про контакти з українськими експатріантами, що живуть частково у Канаді. *«Ми спілкувалися з кремезним дуже іронічним чоловіком, який пригощав нас кавою і розповів про те, як він був з візитом у Вінніпезі. Я подумав, що він також може відвідати українську колонію поблизу Данді<sup>2</sup>»* (Bennett, 1998: 241).

Серед львів'ян гостей вразила особистість *«франкомовної української жінки»* (Bennett, 1998: 242). Ім'я її А. Беннетт не називає: *«Вона – шістдесяти років, але шикарно вдягнута майже як справжня французька. Її робота – переклад дозволених романів французькою мовою. Дозвіл мав свої обмеження, оскільки вона була засуджена на десять років таборів у Магадані. Коли офіційні інстанції приймали її переклад, то вона не повинна говорити про табір, а вказувати: дець там далеко. Я не впевнений, що цензура добровільна... Вона ніяковіла в атмосфері кардинальних дискусій, хоч і визнавала їх доцільність»* (Bennett, 1998: 242).

---

<sup>2</sup> Dundee – місто у Шотландії. А ім'я представника Спілки письменників регіону встановити не вдалося.

У цьому епізоді мова йшла про Жінет Максимович (1929–1995), яка володіла шістьма мовами і викладала іноземну мову у Львівській консерваторії. Раніше вона жила з батьками у Франції, але після закінчення Другої світової війни вирішила з університетської лави повернутися на Батьківщину. Тут її чекала «хвиля» репресій – арешт, ґрати, каторга. Як перекладач Жінет Максимович входила до складу Спілки письменників (її творчий доробок складає більше двадцяти французьких перекладів творів українських письменників) і таким чином вона мала можливість спілкування на офіційних заходах з іноземними гостями (Петренко, 2012).

У щоденниках А. Беннетта домінує погляд на львівське середовище як на особливу екзотичну культуру, об'єкт етнографічного дослідження. *«Львів наповнений церквами – католицькими, православними, уніатськими, і всі вони були заповнені у четвер зранку, тому що це був день Вознесіння Господня. Сюю і я увійшли до храму. Жінки стояли на колінах не тільки у вільних місцях перед вівтарем, але й у проходах напроти колон... Ми були молодші за більшість прихожан і старі бабці люб'язно, при умові, що все це для нас бумба-юмба, поясняли, що таке Вознесіння та П'ятидесятниця. Одна досить похилого віку жінка звернулася до мене із зауваженням, що я не повинен сидіти, коли в мене такі ноги. Сюю встав після цієї атаки і почав співати, після чого приємна бабуся перетворилася на стару відьму і виставила нас за колону у порядку продовження уроку»* (Bennett, 1998: 241).

Такий запал збентежив іноземців, які відчули в цьому прояв польського духу, що складався *«з рівних часток політичної та релігійної свободи, залишаючись не надто демократичним і дуже антисемітським. Ми запитали нашого гіда, де у місті синагога. Він довго думав і сказав, що вона десь має бути. У подальшому на це питання – знизували плечима. Пізніше ми довідалися, що під час війни у передмістях Львова був великий концентраційний табір»* (Bennett, 1998: 241). Напевне, мався на увазі Янівський концтабір для знищення єврейського населення.

Семіотика побутової поведінки мешканців міста була зафіксована на сторінках щоденника як альтернатива советській закритій ментальності. На тлі тоталітарної системи у Львові дивувала велика кількість

кафе. А. Беннетт записав: у Львові «більше їжі, продуктів у магазинах, ніж у Москві, і ввечері у місті – італійська атмосфера, прогулянки вулицями та площами. У парку сидять старі чоловіки, грають у шахи, доміно» (Bennett, 1998: 242). Скрута з пивом у Москві, де цей напій можна було купити лише у «валютних магазинах», вимусила потурбуватися заздалегідь про його запаси, проте – марно. Адже у Львові було багато пива попри алкогольні заборони. І вже збираючи свою валізу до Москви, А. Беннетт відчув себе як «футбольний вболівальник, забезпечений належною дозою банок Хайнеке и Руштулут» (Bennett, 1998: 243).

Центральним заходом у програмі візиту було відвідання Львівської опери. Наприкінці 1970-х театр був закритий на реставрацію. Оновлений театр відкрився лише у 1984 році. Проте гості не оцінили, а швидше навіть не помітили оновлення.

Вистава «Запорожець за Дунаєм», яку було запропоновано переглянути, – четверта в історії театру постановка цього знакового для української культури твору. А. Беннетт визначив його стильовий напрям як «епічний український націоналізм» (Bennett, 1998: 242). Опера С. Гулака-Артемовського входила в обов'язковий відсоток показу української класики в репертуарі. Її прем'єра відбулася за рік до візиту 18 липня 1987 року. Диригентом-постановником був молодий музикант, учень М. Ф. Колесси Михайло Дутчак. «Запорожець» був його першою самостійною постановкою. Більш досвідчений режисер В. Дубравський та художник-початківець Т. Риндзак працювали у межах традиційного етнографізму. «Ця проста історія представляється раз на місяць трупю і високо оцінюється аудиторією, яка зосереджує на ній всі свої надії. Та оркестр явно нудьгував при виконанні, відкрите читання газет і гучні балачки під час розмовних пасажів. Несподівано голуб потрапляє у пастку проти скла. Хор жваво обговорює подію і в той час, коли співає, крок за кроком наближається до авансцени, щоб подивитися на джерело порушення» (Bennett, 1998: 242).

За свідченням Оксани Паламарчук (2007) – авторки нарису з історії Львівського театру опери та балету, це були не найкращі часи для трупи. Не всі вистави гідно пережили час ремонту та пристосування до сценічних майданчиків будинків культури Львівської облас-

ті. А здійснені після реставрації вистави, за виключенням «Отелло», не відповідали вимогам сучасної естетики. Втім це Алан Беннетт замовчує. Навпаки він звертає увагу на ентузіазм публіки, яка десятихвилинною овацією вітала виконавців.

**Висновки.** Попри чітко відпрацьовані «технології гостинності», їх формалізовані коди А. Беннетт – людина і письменник – на сторінках свого щоденника відтворив («майже правдиво») своє коротке перебування у Львові, зафіксувавши театральну природу того життєтворчого перформансу, який розгортався тут у напружених колізіях між офіційною риторикою і живою реальністю.

Опера сама по собі мало цікавила А. Беннетта, проте він добре усвідомив, яке виключне значення надавалося організаторами поїздки факту відвідування оперного театру. Як «об'єкт показу» іноземцям опера служила, насамперед, доказом «культурності» країни, свідченням того, що тут зберігається краще з культурної спадщини минулого. Разом з тим у системі «культурної дипломатії» оперний топос функціонував як естетична репрезентація влади, «вища правда» про неї. Оперна репрезентація існувала як самодостатнє завершене у собі явище, яке свідчило про присутність вищого сенсу у реальному світі.

## ЛІТЕРАТУРА

- Андрухович, Ю. (2016). *Лексикон інтимних міст. Довільний посібник з геопоетики та космополітики*. Retrieved from <http://185.65.246.38/java-book/book/2917038>
- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001)*. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 448.
- Петренко, М. (2012). Львів'янка з паризьким шармом. Retrieved from [https://zaxid.net/lvivyanka\\_z\\_parizkim\\_sharmom\\_n1248074](https://zaxid.net/lvivyanka_z_parizkim_sharmom_n1248074)
- Barghoorn, F. (1960). *The Soviet Cultural Offensive: The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy*. Princeton; N. J.: Princeton University Press, 353.
- Bennett, A. (1988). Ten Days that Shook Me. *London Review of Books*. 1988. Vol. 10, 16, 15 September.
- Bennett, A. (1998). *Diaries 1980–1995. Bennett A. Writing Home*. London; Boston: Faber and Faber, 131–310.

- David-Fox, M. (2014). *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union*. NY: Oxford University Press. Retrieved from <https://coollib.xyz/b/372705/read>
- The Lady in the Van (2015). BBC Films. Retrieved from <https://www.bbc.co.uk/bbcfilm/films/the-lady-in-the-van>
- Hollander P. (1981) *Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba 1928–1978*. New York: Oxford University Press, 524.

### ***Irina Drach***

Dr. habil. in Art Studies, Full Professor,  
Professor at the Ukrainian and Foreign Music History Department,  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: [drach.irina2016@gmail.com](mailto:drach.irina2016@gmail.com)  
ORCID 0000-0003-2089-9570

## **LVIV MUSICAL IMPRESSIONS ON THE PAGES OF A. BENNETT'S DIARY**

**Background. Objectives and methodology of the research.** *The article contains a commentary to the separate pages of A. Bennett's diaries, in which the impressions of the famous English writer, playwright, actor and journalist from visiting the cities of Moscow, Orel and Lviv were recorded in May 1988. This trip took place at the invitation of the Writers' Union of the USSR. As part of the British delegation, A. Bennett carried out a mission of "cultural diplomacy", whose goal was to open the "Iron Curtain" between the West and the countries of Eastern Europe. The program of the visit of the foreign delegation is analyzed, in particular, visits to opera performances (at the Bolshoi Theater – "Werther" by J. Massenet, at the Lviv Opera and Ballet Theater – «The Ukrainian Cossack beyond the Danube» by S. Gulak-Artemovsky). The purpose of this article is to introduce into the scientific circulation the evidence that allows illuminating the events of the recent past through the prism of the perception of their immediate participants. Another task of this article is to determine the pragmatics of "hospitality" and its operatic component in the conditions of the Soviet system on a concrete example. In addition, the article establishes, with the help of diary notes, the specifics of the guests' reaction to the realities of Ukrainian life during*

the “Perestroika” period and to the fact that opera represents power, which is essential for cultural diplomacy.

**The research is based** on diary prose, which was originally prepared for publication in a literary journal. This determined the appropriate mode of expression and set the choice of illuminated objects. The descriptive-evaluative narrative appeals to real places and persons. So, the author tries to achieve the effect of documentary. At the same time, there is a noticeable tendency to create a slightly entertaining text that should interest the average reader and meet his expectations.

**Research results.** This material made it possible to supplement with interesting facts the practice of cultural diplomacy that was established in the USSR, which was covered by the Western researchers, for example F. Barghoorn (1960), P. Hollander (1981), M. David-Fox (2011). In addition, the analysis of this evidence made it possible to introduce into scientific use not only the events, but also the attitude of foreign guests towards them. This is important for historiography and reconstruction of the recent past. The events, mentioned in the text of the evidence, acquire an outside view. The words of the “outsider” become comparative frame through which it is possible to comprehend what happened, freely from the obsessive rhetoric of the perestroika time. According to Bennett, in 1988 the protective function of the totalitarian system came into conflict with the new trend of the time. The imprint of stagnation and decline, even decomposition, but not the sense of purpose and optimism, which P. Hollander described as the “stigma of these countries”, also affected the “window” of Soviet reality, where obvious cracks of loud self-disclosures appeared. The mandatory program of the visit included meeting with colleagues. With the help of diary, the specific reaction of the guests is set to the fact why an opera self-representation was so important for the «Soviet side». The pages of Bennett’s diaries showed attention to everyday details. The writer was able to create not an image of faceless mass, but the vivid portraits of his contemporaries and capture his experience of meeting a different reality.

**Conclusions.** A. Bennett – a man and a writer – recreated his short stay in Lviv, capturing the theatrical nature of the life-giving performance that unfolded here in the tense collisions between official rhetoric and living reality. The opera itself was of little interest to A. Bennett, but he was well aware of the exceptional importance attached by the organizers of the trip to the fact of visiting the opera house. As an “object of showing” to foreigners, the opera served, first of all, as

*a proof of the “culture” of the country, a proof that the cultural heritage of the past is better preserved here. At the same time, in the system of “cultural diplomacy” the opera topos functioned as an aesthetic representation of power, the “higher truth” about it. Opera representation existed as a self-sufficient complete phenomenon, which testified to the presence of higher meanings in the real world.*

■ **Key words:** *opera theater, musical ukrainika, perestroika cultural diplomacy.*

## REFERENCES

- Andrukhovich, Y. (2016). Lexicon of intimate cities. An arbitrary textbook on geopoetics and cosmopolitanism [Lexicon of intimate cities. An arbitrary textbook on geopoetics and cosmopolitanism]. Retrieved from <http://185.65.246.38/java-book/book/2917038> [in Ukrainian].
- Palamarchuc, O. (2007). *Musical performances of Lviv theaters [Musical performances of Lviv theaters] (1776–2001)*. Lviv: LNU, 448 [in Ukrainian].
- Petrenko, M. (2012). A Lviv woman with Parisian charm [A Lviv woman with Parisian charm]. Retrieved from [https://zaxid.net/lvivyanka\\_z\\_parizkim\\_sharmom\\_n1248074](https://zaxid.net/lvivyanka_z_parizkim_sharmom_n1248074) [in Ukrainian].
- Barghoorn, F. (1960). *The Soviet Cultural Offensive: The Role of Cultural Diplomacy in Soviet Foreign Policy*. Princeton; N. J.: Princeton University Press, 353 [in English].
- Bennett, A. (1988) Ten Days that Shook Me. London: *Review of Books*. 1988. Vol. 10. № 16. 15 September [in English].
- Bennett, A. *Diaries 1980–1995. Bennett A. Writing Home*. London; Boston: Faber and Faber, 1998, 131–310 [in English].
- David-Fox, M. (2014). *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union*. NY: Oxford University Press. Retrieved from <https://coollib.xyz/b/372705/read> [in English].
- Hollander, P. (1981). *Political Pilgrims: Travels of Western Intellectuals to the Soviet Union, China, and Cuba 1928–1978*. New York: Oxford University Press, 524 [in English].
- The Lady in the Van (2015). BBC Films. Retrieved from <https://www.bbc.co.uk/bbcfilm/films/the-lady-in-the-van> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 15 січня 2021 року.*

УДК 78.031.4(477+460):316.72

DOI 10.34064/khnum1-5902

***Мельник Вікторія Юрївна***

аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, концертмейстер кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ, солістка та арт-директор проекту «Gloria Flamenco»;  
e-mail: viki.melnik333@gmail.com  
ORCID 0000-0001-9730-1149

**УКРАЇНА – ІСПАНІЯ: АРХЕТИПИ НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ  
У КРОС-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ**

*У статті запропоновано аналогії між репрезентаціями національного характеру в культурі України та Іспанії на підставі типологічної спільності «культурних архетипів», що лежать в основі прояву національної своєрідності двох європейських держав. Проаналізовано історичні й релігійні чинники формування національного характеру; звернено увагу на матримоніальні аспекти, досліджено містичний досвід буття обох країн. Порівняння певних культурних набутків (музичних, літературних, фольклорних) цих двох культур дозволило певною мірою очистити розуміння українського національного характеру від «малоросійських нашарувань», використавши у якості символічного «Іншого» іспанський феномен.*

■ **Ключові слова:** «культурний архетип», національний характер, крос-культурний діалог, народна музика України, народна музика Іспанії.

**Постановка проблеми.** У сьогоденні особливого значення набуває міжнаціональна комунікація. Відкриті кордони, спілкування без обмежень, процеси глобалізації культурного простору – все це відкриває широкі можливості для зустрічі культур. Глибинне вивчення світу, історії, географії, геополітичних умов сприяє виходу процесу самопізнання на новий рівень, на якому реалізується намагання не просто усвідомити своє місце у величезному світовому просторі, але розкрити неповторність своїх національних ознак через об'єднуючі все людство фактори.

Завдяки стрімкому розвитку технологій відстань сьогодні не є поділяючим фактором. Розширення та вивчення спільних горизонтів гуртує людство. Міжнародні діалоги, взаємодія на різних рівнях все частіше стають скоріше нормою, ніж виключенням. Усе викладене вище визначило **актуальність** обраної теми і ракурс дослідження статті: виявлення архетипів української ментальності саме у крос-культурному діалозі з іспанським національним характером.

**Аналіз публікацій за темою.** Питання пошуку української національної ідентичності займають одне з ключових місць серед сучасних наукових досліджень. Діячі художньої культури, філософи, соціологи у широкому полі гуманітарної парадигми виявляють спроби окреслити національний характер, звільнити його від звичної малоросійської скутої свідомості. Зважаючи на дещо хибні усталені уявлення, для оновленого розуміння суті української ідентичності потрібні символи, погляд крізь призму «Іншого». Довгий час місце «Іншого» беззаперечно було зайняте найближчим північним сусідом. Таємнича «русская душа» стала своєрідним дзеркалом, що викривило український національний характер у сторону спрощення та однобокості, закріплюючи за ним такі риси, як безініціативність, хитрість та жадібність. Метою цього дослідження є спроба відійти від звичного сприйняття української ментальності та оновити враження за допомогою порівняльної проєкції з іншими культурними архетипами, зокрема, Іспанії.

Спеціальних праць, присвячених українсько-іспанським взаєминам з позицій крос-культурного діалогу, сьогодні не існує. Є дослідження в інших галузях, автори яких висвітлюють окремі аспекти, звертаючи увагу на запозичений Україною досвід Іспанії (мова йде про економічні, юридичні або аграрні набутки). Незважаючи на численні приклади української композиторської творчості, що надихалися образами іспанської культури (В. Губаренко – балет «Камінний господар», Л. Дичко – «Алькасар... Дзвони Арагону» та інші), ґрунтовних наукових мистецтвознавчих аналізів культурного запозичення чи впливу відшукати не вдалося. Натомість, існує цікаве наукове есе *«Que (no) sabemos del romance anonimo»* іспанського науковця *Santiago Porras Alvarez* (2002), де автор проводить низку історичних розслідувань щодо походження мелодії, в результаті яких визначає її

українське коріння, а саме, точне цитування народної пісні «Ніч яка місячна». Незважаючи на існування затверджених відмінностей українського та іспанського колоритів, що у пересічній свідомості на побутовому рівні уособлюються як полярні протилежності (наприклад, іспанська вибуховість характеру та українська пасивність), разом з тим існує дещо, в чому виявляється схожість. Дослідити ці типологічні репрезентації національного характеру ми і маємо на меті у цій статті. Роз'яснення феномену національного характеру як явища ментальності було нами запозичене у праці Н. Боголюбової та Ю. Ніколаєвої (2009). Розвиток наукової думки в нашому дослідженні спирається на доведену цими науковцями тезу щодо культурного архетипу. У концепції міжкультурної комунікації національного характеру формується певне коло архетипічних образів.

Ще у першій половині минулого століття для визначення підсвідомо-глибинних сценаріїв, що керують людиною, Карл Юнг (1912) запровадив поняття архетипу як інструмента психоаналізу. Самопізнання та пошуки самоідентифікації привели К. Юнга до феномену «архетип». Цей термін бере свій початок у давньогрецькій мові та перекладається як «першоджерело», «зразок». В аналітичній психології, завдяки К. Юнгу, починає використовуватися з 1919 року. Психолог поділяв колективне підсвідоме на інстинкти та архетипи, де перші визначають наші дії, а інші – уявлення про світ. Тобто, архетип – це точка зору на ситуацію, яка обумовлює реакцію, «імпульс до дії»; «суб'єктивне сприйняття об'єктивних життєвих процесів» (Хайд, Макгиннесс, 2017). Згодом зручність терміну для аналізу художніх текстів значною мірою поширила його використання майже в усіх галузях гуманітарного знання, провокуючи розширення значення цієї категорії. Змістовне навантаження «архетипу» настільки поглибилось, а інколи навіть трансформувалося, що Д. Львов (2018) на початку 2017 року присвятив питанню цих метаморфоз ціле дослідження.

У статті «Поняття архетип у російськомовних наукових виданнях 2015–2016 років» автор, обравши проміжок часу, проаналізував інформаційний простір на предмет використання терміну у різних сферах за призначенням: мистецтвознавство, менеджмент, реклама, право тощо. Науковець дійшов висновків, що, в залежності від галузі, можливо ви-

ділити майже п'ять варіантів трансформації першоджерела: «архетип колективного підсвідомого», «культурний архетип», «архетиповий образ» як поняття для визначення архаїчних феноменів та визначення певної неясної специфіки. Також акцентується увага на тому, що зміст терміну «архетип» значною мірою звузився: у сучасних наукових роботах він означає лише певну сукупність спільних рис, а не широкий загальний пласт підсвідомого. Д. Львов також зазначає, що найширше термін «архетип» застосовують у літературознавстві та музикознавстві, з причини зручності його використання при аналізі художніх текстів. У нашому дослідженні, спираючись на класифікацію сучасних значень архетипу, ми застосуємо термін «культурний архетип».

Порівняння культурних архетипів українського та іспанського національних характерів було проведено за допомогою методу крос-культурного аналізу, чий виток сягають середини ХХ століття. Тоді психологи-біхевіористи почали активно впроваджувати його у свої дослідження, на меті яких було вивчення психіки людини, спираючись на соціо-культурні умови її життя (Корнилова, 2004). Органічна «співпраця» метода крос-культурного діалогу (як інструменту дослідження колективного несвідомого) з категорією архетипу<sup>1</sup> виявляється очевидною, завдячуючи їх походженню з однієї гуманітарної сфери.

**Мета** даного дослідження полягає у визначенні точок крос-культурного перетину України й Іспанії та у віднайденні української ідентичності крізь призму іспанського національного характеру.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** На сьогодні поняття «архетип» залишається суперечливим концептом («ментальним утворенням»), як і будь-яка інша категорія, що намагається типізувати унікальний та неповторний людський феномен. Але все одно, наша свідомість мала та матиме жагу до відкриттів того спільного, що єднає ті чи інші культури, до постійної присутності того Іншого, що про нього

---

<sup>1</sup> О. Колчанова у 2006 році присвятила свою дисертацію саме розбору феномену архетипу у сфері філософії культури. Науковиця обирає метод узагальнення як основний інструмент. Справді, для виведення певних архетипових образів сумарний ефект певних якостей дозволяє вивести лаконічну назву характерного образу. Натомість, ми у нашому дослідженні користуємось вже готовими культурними архетипами та не маємо на меті віднайти та узагальнити нові образи.

писав Жан-Поль Сартр, та яка дозволяє краще зрозуміти та опанувати власну ідентичність.

Окреслимо семантичне поле поняття «національний характер». На думку М. Боголюбової та Ю. Ніколаєвої (2009), це «специфічна категорія, що позначає набір якостей, характерних особливостей будь-якого народу, що виявляються в побуті, поведінці, моралі, мистецтві, релігії, мові, традиціях. Відображає особливості клімату, природи, географічного положення. Є результатом багатой історії народу, країни» (2009: 49). На перший погляд, зважаючи на географічну відстань, Україна та Іспанія позбавлені точок контактної перетину ані в минулому, ані в теперішньому: у кожній з цих країн та їх етносів своя культурна спадщина, свої нагальні проблеми, та своє бачення майбутнього<sup>2</sup>. Різний культурний ґрунт формує самобутні національні характери. Втім, їх певна типологічна схожість, яка простежується на рівні функціонування культурних архетипів, створює ґрунт для самоідентифікації. Враховуючи вищезазначене, спробуємо визначити усталені символічні структури (архетипові образи) українського та іспанського національного характеру, обравши для порівняння декілька найважливіших площин: історичну, релігійну, матримоніальну, містичний досвід буття. Вдамося до більш детального їх аналізу.

Перше місце у порівнянні критеріїв займає історичний травматичний досвід буття обох країн. Відомо, що Іспанія вела багатовікову визвольну боротьбу, Реконкісту (VIII–XV століття), проти мавританських завойовників (Verskin, 2015). Пізніше було протистояння французькому пануванню (1635–1659) (Wilson, 2010). Війни були кровопролитні: іспанці боролися за свою незалежність, віру та звичаї. Натомість в Україні, як ми знаємо, тривала визвольна боротьба проти Золотої орди (XIII століття), Московського царства під проводом Б. Хмельницького (XVII століття), проти польсько-шляхетського панування (1648–1657 pp.). Варто зазначити беззаперечний вплив цих

<sup>2</sup> Чи не єдиним виключенням може вважатися факт безпосереднього контакту іспанської та української культури у 1937–1938 роках, під час Іспанської громадянської війни: радянська влада вивезла близько 3000 іспанських дітей та розселила їх по Союзу. Ті, кого було врятовано від фашистського режиму Франко, *Niños de Russia*, потрапили в тому числі і на територію України (Moreno Izquierdo, 2017).

подій на мистецтво та в цілому свідомість обох країн. Східний ген, що пов'язаний з певною асиміляцією народів, незважаючи на вороженечу, впевнено закріпився у генофонді національних культур Іспанії та України. Це яскраво виявляється у мавританському наслідуванні (архітектура, медицина тощо); у зовнішньому вигляді (козацький костюм, вигляд зброї). Грунтовні праці професора Г. Халимоненка (2014), доктора філології Київського Національного університету імені Т. Г. Шевченка, наголошують, що слова *майдан*, *лелека*, *могорич* мають походження з тюркського мовного середовища.

Під впливом потужних батальних вражень обидві нації набули домінантного *архетипу волі*. У свідомості обох народів свобода є найвищою цінністю, вона – головна потреба людського духу. Рупорами національної жаги до свободи стали лозунги «Воля або смерть» (один з козацьких лозунгів), та аналогічний йому – «*Muy noble, muy leal, y decidida por la libertad*» (дивіз іспанського міста Алмерія), який в перекладі з іспанської означає: «Дуже шляхетний, дуже лояльний та прагне свободи». *Архетип волі* також віддзеркалився не лише у гаслах, а й у народній творчості. Наприклад, в Україні – у козацьких піснях, що «загострюють почуття громадянського обов'язку, виховують священну ненависть до ворогів, до зрадників» (Березовський, Родіна, Хоменко, 1961). В Іспанії подібні войовничі настрої віддзеркалені у жанрі *copla* (Montesinos, 2013). Його мотиви підтримували повстанців Громадянської війни (1936–1939 р.).

Провідне значення у формуванні національної свідомості відіграє трансцендентний вимір буття. Світоглядний рівень світосприйняття як українців, так і іспанців відрізняється постійним відчуттям апокаліптичності, що трансформується у жагу чуда. Безперечно, ця мрія втілюється у палкій Вірі, прагненні до Божественного прихистку. Обидві країни є колискою християнської культури. Шанобливе ставлення до Божественного Покровителя, не лише як до надприродної сили, але і як до Батька або Друга, перш за все, кристалізувалося у тонке, але непоборне відчуття честі, що також знайшло віддзеркалення у народній творчості обох країн. Часто можна зустріти звернення по допомогу, заклик звернути увагу на несправедливість, тощо. Уся усна народна творчість України пронизана зверненнями до Отця.

У свою чергу, в Іспанії, зокрема, у культурі фламенко, існує навіть окремий жанр – *saeta* (Montesinos, 2013). Це фактично є романська молитва, яку характеризують яскраво виражений мавританський колорит мелодичної лінії та християнська символіка тексту. Палка відданість своїй вірі, інтелектуалізм та освіченість – ці риси стали визначальними для таких *архетипів*, як «*Єзуїт*» (в Україні) та «*Дон Кіхот*» (в Іспанії). Обидва – пристрасні в молитві, окрім того, знавці багатьох сучасних та стародавніх мов, наділені гострим розумом, державним мисленням, рішуче стають до бою за віру та справедливість. У цьому контексті варто звернути увагу на відкриття «донкіхотської тенденції» в українській музиці. Вірко Балей (1938), україно-американський диригент, піаніст, музичний діяч, у своїй статті про українську музику для музичної енциклопедії «*Grove Dictionary of Music and Musicians*», звертає увагу на «...гіперболічну атмосферу, в якій фантастичні події чомусь здаються цілком реальними» (Baley, 2001). Він пояснює цю тенденцію «крайньою формою самоаналізу».

Побожність обох народів також створила особливий культ Божої Матері. Її Образ уособлює всеосяжну любов, милосердя та прихисток душі. Значущість Діви Марії підтверджена багатьма доказами: насамперед, безліччю календарних свят, образів та зображень. Її ім'ям називають численні храми та монастирі. Можливо, таку всеосяжну прихильність до образу Божої Матері можна пояснити підсвідомою жагою до саме жіночого покровительства. Марія Гімбутас (2006) слушно зазначає: «Численні категорії, функції та символи, до яких зверталася доісторична людина, прагнучи висловити Величне Таїнство Буття, є тільки різноманітними проявами єдиної неподільної Богині, а зрештою – самої Природи» (2006: 244). У контексті цього ґрунтовного дослідження, давньоєвропейська Велика Богиня виступає своєрідним архетипом, що підкреслює значущість саме жіночої постаті у ієрархії певних спільнот. В Україні цей культ уособлено у *архаїчному образі Берегині*. Він також містить уявлення про теплі стосунки в родинному колі.

Чільна роль жінки в Україні та Іспанії є доволі природною. Зокрема, у дослідженнях Володимира Охримовича (1891) ми можемо знайти опис весільного обряду, який, на його думку, демонстрував безсумнівно матріархальні взаємовідносини. По-перше, під час сватання дівчина

мала право відмовити парубку; по-друге, сім'я через день влаштувала «оглядини» майбутньому нареченому; по-третє, «викуп молодії» – усі ці звичаї мали підкреслити неабияку значимість жінки. В Іспанії також існує своєрідний викуп нареченої. Але там він називається *«las arras»* («залог»): тринадцять монет благословляє священник та передає нареченій з обіцянкою чоловіка турбуватися про неї (Shubert, 1991).

Завдяки особливому ставленню до жінки у світовій літературі з'явилися узагальнені образи, що згодом трансформувалися у стійкі жіночі *архетипи*: в Україні – *Солоха* (відтворений Миколою Гоголем узагальнений образ української молодиці), в Іспанії – *Кармен* (влучно окреслений Проспером Меріме примхливий характер іспанської красуні). Незважаючи на усю контрастність цих двох образів (один – гротескно принижений, а інший – романтично звеличений), вони обидва вирізняються зваблівістю, норовливістю, спонтанністю вибору та сміливістю. Сміємо стверджувати, що ці архетипи можна вважати скоріше правилом, ніж виключенням. Українська дослідниця з гендерних питань Оксана Кісь (2019) у своєму інтерв'ю для радіостанції «Українське радіо “Культура”» зазначає, що «...у традиційній культурі діє, зокрема, принцип комплементарності (або ж взаємодоповнюваності), за яким соціальні ролі, поділені на чоловічі та жіночі, мають працювати у певному партнерстві». У будь-якому випадку, місце жінки в ієрархії українського суспільства рівне за значенням чоловікові, а можливо, і вище. Свого часу Маріус Петіпа також підкреслив значущість *жіночого архетипу* для іспанців. У своїх мемуарах він зазначає: «Іспанія – країна кохання та поклоніння жінці, в одному з тірольських характерних па, які я виконував з пані Стефан, танцівник просить у своєї партнерки поцілунок, але зустрічає відмову. Він вдруге, вже палкіше, благає про те ж – знову відмова. Третя спроба дещо пом'якшує серце дами, вона дає згоду. Я, увійшовши в роль та використавши отриману згоду, так реально відтворив “пропоновану дію”, що навіть прихильники школи Станіславського могли бути задоволені. Не встиг я опинитися за лаштунками, як переді мною постав очільник мадридської поліції, який поспішив на сцену для суворої розмови: він заявив, що абсолютно заборонено цілувати даму на сцені» (Нехендзи, Слонимский, 1971). У такому контексті дуже неоднозначно сприймається назва балету М. Петіпа

«Права сеньйора», яку можна перекласти українською з обох позицій: з чоловічої, як «Права сеньйора», з жіночої – «Сеньйора має рацію».

Можливо, саме завдячуючи впевненому, або навіть головуючому, місці у суспільстві, жіноча постать в обох культурах набула надприродних здібностей. Український історик Курочкін О. (2004) у своїй монографії зазначає: «Так, згідно з українськими легендами апокрифічного характеру, відьма сильніша не тільки за чорта, а й за Бога: коли останній намагався перетворити відьму в камінь, щоб покарати за гріхи, вона не дозволила це з собою зробити, а потім не дозволила Богові повернутися на небеса». Невипадково М. Гоголь у містичній повісті «Вій» (1835) застерігає: «Адже в нас у Києві всі баби, що сидять на базарі, усі – відьми» (Гоголь, Харченко, 2009).

Український фольклор рясніє згадками прямими або непрямыми про саму постать відьми або її чудернацькі обряди. Зокрема, купальські пісні найбільш відображують цю тематику. Натомість в Іспанії за часів Інквізиції жорстка цензура винищила будь-які згадки щодо відьмацтва. *Jose Manuel Pedrosa* (1999) у своєму дослідженні *Dos canciones de brujas en el Cancionero musical de Palacio* (Дванадцять відьмацьких пісень у *Cancionero musical de Palacio*) «реставрує» втрачений зміст певних пісень. При редагуванні за часів Інквізиції багато слів було навмисно пошкоджено, замінено на більш відповідаючи тогочасним моральним принципам. *El cancionero de palacio* – збірка поліфонічної музики кінця XV – початку XVI століть. Автор статті наводить приклади текстів пісень та пропонує варіанти для відтворення первинного їх змісту. Зрозуміло, що жіночий архетип не вичерпується образом чаклунки. Але, безумовно, з галереї жіночих образів він є найбільш яскравим.

Щодо економічної спільності: в обох країнах переважає аграрний сектор. Історичні подробиці свідчать як про «злети», так і про «падіння», але, безсумнівно, слово «земля» для обох народів завжди було ширшим, ніж визначення території: це слово було родючим, життєдайним. З цієї тези можна вивести новий архетип поля. Він уособлює в собі символ існування, буття, джерела сущого. Для прикладу наведемо вірші двох поетів – «співців свободи» – Тараса Шевченка і Федеріко Лорки:

Заповіт Т. Г. Шевченко	Ay! Poema de la Solea F. G. Lorca	Ай! Поема Солеа Ф. Г. Лорка
Як умру, то поховайте Мене на могилі Серед степу широкого На Вкраїні милій...	...El Horizonte sin luz Este mordido de hogueras (Ya os he dicho que me dejeis En este campo llorando)	...Потьмянілий небосхил Язика багаття лижуть (Ой прошу ж вас: лишіть мене в чистім полію, Хай поплачу вволю.) (пер. Ф. Воротнюк)

В обох поемах *архетип поля* набуває відтінку життєдайності, що надає розради, сил або спокою. Сакральний, ритуальний зміст цього архетипу у національних культурах віддзеркалився в українських топотівках та в Іспанському *zapateado* (Castro Buendía, 2014). Обидва елементи танцю виконувались завдяки ударам ніг об землю, що утворювали ритмічні малюнки. Напевно можна назвати цей танцювальний прийом продуктом обрядової семантики. Ритмічність вводила учасників у певний транс та давала відчуття спільності ритуалу, а відчуття опори, землі наповнювало їх життєдайною силою.

**Висновки.** Отже, навіть побіжного огляду достатньо, щоб зафіксувати певну типологічну спільність між українською та іспанською культурами. Безперечно, наведені приклади не «приватизовані» ними, їх реалізацію можна знайти і в інших світових культурах, але чільне місце та основоположну роль вони виконують саме у вище розглянутих менталітетах. Відновлення уявлення про український національний характер, його цілісний образ ще потребує часу, досліджень та кристалізації. Такі риси, як феміноцентричність, апокаліптичність та містичний флер світосприйняття, релігійність, відчайдушність та воїновничість, на нашу думку, можна вважати стрижньовими у системі української ментальності.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Березовський, І., Родіна, М., Хоменко, В. (1961). *Історичні пісні*. Київ: Видавництво Академії наук України.
- Боголюбова, Н. М., & Николаева, Ю. В. (2009). *Межкультурная коммуникация и международный культурный обмен*. С.-Петербург: Санкт-Петербургское культурологическое общество.

- Гимбутас, М. (2006). *Цивілізація великої Богини*. Москва: Російська політична енциклопедія.
- Гоголь, М., Харченко, А. (2009). *Вій*. Retrieved from <https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Viy/> (2020, листопад, 17).
- Кісь, О. (2019). *Жінка у традиційній українській культурі: міфи і правда*. Retrieved from <http://www.nas.gov.ua/UA/Messages/Pages/View.aspx?MessageID=5359> (2020, листопад, 17).
- Колчанова, Е. (2006). *Архетип как категория философии культуры*. (Автореф. дис. ... канд. филос. наук). Тюменский государственный университет. Тюмень.
- Корнилова, Т. (2004). *Експеримент и квазиэксперимент в психологии: учебное пособие*. Санкт-Петербург: Питер.
- Курочкін, О. (2004). *Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята*. Київ: Бібліотека українця.
- Лорка, Ф., Воротнюк, Ф. (2004). *Ай!* Retrieved from [http://www.ae-lib.org.ua/texts/garcia\\_lorca\\_poetry\\_ua.htm#2-02](http://www.ae-lib.org.ua/texts/garcia_lorca_poetry_ua.htm#2-02) (2020, листопад, 17).
- Львов, Д. (2018). Понятие «архетип» в русскоязычных научных публикациях за 2015–16 годы. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-arhetip-v-russkojazychnyh-nauchnyh-publikatsiyah-za-2015-16-gody/viewer> (2020, листопад, 17).
- Нехендзи, А., Слонимский, Ю. (1971). *Мариус Петина: материалы, воспоминания, статьи*. Санкт-Петербург: Искусство.
- Охримович, В. (1891). Значение малороссийских свадебных обрядов и песен в истории эволюции семьи. *Этнографическое обозрение*, 4, 44–105.
- Ревуцький, Д. (1919). *Українські думи та пісні історичні*. Київ.
- Хайд, М., Макгиннесс, М. (2017). *Юнг в комиксах: біографія, ідеї, трудови*. Москва: И. «Э».
- Халимоненко, Г. (2014). Тюркізми арабського походження в українській мові. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Східні мови та література*, 1, 34–38.
- Шевченко, Т. (1859). Заповіт. Retrieved from <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev146.htm> (2020, листопад, 17).
- Юнг, К. (1989). Очерки по психологи бессознательного. Retrieved from <https://libking.ru/books/psy-aclassic/553283-karl-yung-ocherki-po-psihologii-bessoznatelnogo-sbornik.html> (2020, листопад, 17).

- Яковенко, Н. (2002). *Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–XVII ст.* Київ: Критика.
- Baley, V. (2001). Ukrainian Music. *Grove Dictionary of Music and Musicians*. V. 2. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040470?rskey=ofNdL0&result=2>
- Castro Buendía, G. (2014). Música e historia del Zapateado. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 7 (8), 22–37.
- Lorca, F. G. (1921). Ay! Poema de la Solea (Cante Jondo). Retrieved from [http://users.telenet.be/gaston.d.haese/poema\\_de\\_la\\_solea.html](http://users.telenet.be/gaston.d.haese/poema_de_la_solea.html) (2020, листопад, 17).
- Montesinos, A. B. (2013). Origin y Evolucion del Flamenco. Retrieved from [https://books.google.com.ua/books?id=4eWeBAAAQBAJ&pg=PA164&dq=los+palos+flamencos+saeta+copla&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwi\\_zmW8M\\_tAhUq14sKHZa1BxYQ6AEwAXoECAAQAg#v=onepage&q=los%20palos%20flamencos%20saeta%20copla&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=4eWeBAAAQBAJ&pg=PA164&dq=los+palos+flamencos+saeta+copla&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwi_zmW8M_tAhUq14sKHZa1BxYQ6AEwAXoECAAQAg#v=onepage&q=los%20palos%20flamencos%20saeta%20copla&f=false) (2020, листопад, 17).
- Moreno Izquierdo, R. (2017). *Los niños de Rusia: La verdadera historia de una operación de retorno*. Barcelona: Grupo Planeta.
- Pedrosa, J. M. (1999). Dos Canciones de Brujas en el Cancionero Musical de Palacio. *Voz y Letra*. 1, 71–82.
- Porras Alvarez, S. (2002). Que (no) sabemos de romance anonimo? Retrieved from <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/romanceanonimo.php> (2020, листопад, 17).
- Shubert, A. (1991). *Historia social de España (1800–1990)*. Madrid: NEREA.
- Rios Saloma, M. (2011). La Reconquista. *Una construccion historiografica*.
- Verskin, A. (2015). Islamic Law and the Crisis of the Reconquista: The Debate on the Status of Muslim communities in Christendom. Retrieved from [https://books.google.com.ua/books?id=ptUuBgAAQBAJ&pg=PA1&dq=reconquista&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiFxpM22c\\_tAhUDkMMKHV0-AYIQ6AEwAHoECAMQAQAg#v=onepage&q=reconquista&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=ptUuBgAAQBAJ&pg=PA1&dq=reconquista&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiFxpM22c_tAhUDkMMKHV0-AYIQ6AEwAHoECAMQAQAg#v=onepage&q=reconquista&f=false) (2020, листопад, 17).
- Wilson, P. (2010). The Thirty Years War: A Sourcebook. Retrieved from [https://books.google.com.ua/books?id=7wodBQAAQBAJ&pg=PA209&dq=france+spain+war+1635&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj4nN\\_L3c\\_tAhV\\_k\\_SoKHTtVChgQ6AEwBHoECAYQAQAg#v=onepage&q=france%20spain%20war%201635&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=7wodBQAAQBAJ&pg=PA209&dq=france+spain+war+1635&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj4nN_L3c_tAhV_k_SoKHTtVChgQ6AEwBHoECAYQAQAg#v=onepage&q=france%20spain%20war%201635&f=false) (2020, листопад, 17).

**Viktoriiia Melnyk**

A Postgraduate Student, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Accompanist at the Department of Solo Singing and Opera Training,  
Solist and Art Director of the project «Gloria Flamenca»;  
e-mail: viki.melnik333@gmail.com  
ORCID 0000-0001-9730-1149

**UKRAINE – SPAIN: THE ARCHETYPES OF NATIONAL  
CHARACTERS IN THE CROSS-CULTURAL CONTEXT**

**The aim of the article.** *The aim of the research consists in determination of the points of cross-cultural intersection between Ukraine and Spain, in a search of Ukrainian identity in the light of Spanish national character.*

**The research methodology.** *The absence of the special works, concerned with Ukrainian-Spanish relationships from the point of a cross-cultural dialogue, led to the topic of the research. Certain scholar explorations (such as an essay *Que (no) sabemos del romance anonimo* of Spanish scholar Santiago Porras Alvarez: 2002) have no significant effect on situation. Comparative analysis is performed by means of several terms, such as “national character” (work of N. Boholiubova and Yu. Nikolaieva, 2009), “archetype” (psychoanalysis of K.G. Jung), “cultural archetype” (article of D. Lvov, 2018), “cross-cultural analysis” (monograph of T. Korniylova, 2014).*

**The results.** *A certain typological commonness was found through cross-cultural comparison of the cultures of Ukraine and Spain. The presented parallels between the archetypal images and their main place in the mindsets of both peoples have opened up new horizons for further research. Restoration of the concept of the Ukrainian national character; its integral image still requires time, research interest and crystallization. However, we were able to find the core features in the system of mindset formation, such as feminocentricity, apocalection and mystical shade of a worldview, religious commitment, valiance and militancy.*

**Novelty.** *In the article, for the first time not only on the territory of the Ukrainian music studies, but also in the world, it is proposed to draw an analogy between the representation of the national character in the culture of Ukraine and Spain on the basis of typological commonness of “cultural archetypes”, which are at the bottom of the manifestation of the national identity of two European countries.*

**The practical significance.** *Comparison of cultural achievements of Ukraine and Spain (music, literature, folklore) to a certain extent cleared the understanding of the Ukrainian national character from “Little Russian depositions”, using the Spanish phenomenon as a symbolic “Other”.*

■ **Key words:** *“cultural archetype”, national character, cross-cultural dialogue, folk music of Ukraine, folk music of Spain*

## REFERENCES

- Berezovskyi, I., Rodina, M., Khomenko, V. (1961). *Istorychni pisni [Historical songs]*. Kyiv: Vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainy [in Ukrainian].
- Bogolyubova, N. M., & Nikolaeva, Yu. V. (2009). *Mezhkulturnaya kommunikatsiya i mezhdunarodnyy kulturnyy obmen [Intercultural communication and international cultural exchange]*. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe kulturologicheskoe obschestvo [in Russian].
- Gimbutas, M. (2006). *Tsivilizatsiya velikoy Bogini [Civilization of the great Goddess]*. Moscow: Rosiyskaya politicheskaya entsiklopediya [in Russian].
- Hohol, M., Kharchenko, A. (2009). Vii. Retrieved from <https://chtyvo.org.ua/authors/Hohol/Viy/> (2020, November 17) [in Ukrainian].
- Kis, O. (2019). Zhinka u tradytsiinii ukrainskii kulturi: mify i pravda [Zhinka in tradytsiinii ukrainskii kultury: myths and justice]. Retrieved from <http://www.nas.gov.ua/UA/Messages/Pages/View.aspx?MessageID=5359> [in Ukrainian].
- Kolchanova, E. (2006). *Arhetip kak kategoriya filosofii kulturyi [Archetype as a category of philosophy of culture]*. (Extended abstract of PhD's diss. in Philosophy). Tyumen State University. Tyumen [in Russian].
- Kornilova, T. (2004). *Ekspyrimnt i kvaziekspyrimnt v psikhologii [Experiment and quasi-experiment in psychology]*. (Tutorial). Saint Petersburg: Piter [in Russian].
- Kurochkin, O. (2004). *Ukraintsi v simi yevropeiskii: zvychai, obriady, sviata [Ukrainians in the European family: customs, rituals, holidays]*. Kyiv: Biblioteka ukrainsia [in Ukrainian].
- Lorka, F., Vorotnyuk, F. (2004). Ay! Retrieved from [http://www.ae-lib.org.ua/texts/garcia\\_lorca\\_poetry\\_ua.htm#2-02](http://www.ae-lib.org.ua/texts/garcia_lorca_poetry_ua.htm#2-02) (2020, November 17) [in Ukrainian].
- Lvov, D. (2018). Ponyatie «arhetip» v russkoyazychnykh nauchnykh publikatsiyakh za 2015–16 godyi [The concept of “archetype” in Russian-language scientific publications for 2015–16]. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/>

- ponyatie-arhetip-v-russkoyazychnyh-nauchnyh-publikatsiyah-za-2015-16-gody/viewer> (2020, November 17) [in Russian].
- Nehendzi, A., Slonimskiy, Yu. (1971). *Marius Petipa: materialy, vospominaniya, stati* [*Marius Petipa: materials, memoirs, articles*]. Saint Petersburg: Iskustvo [in Russian].
- Ohrimovich, V. (1891). Znachenie malorossiyskikh svadebnyih obryadov i pesen v istorii evolyutsii semi [The value of Little Russian wedding ceremonies and songs in the history of family evolution]. *Etnograficheskoe obozrenie* [*Ethnographic review*], 4, 44–105 [in Russian].
- Revutskiy, D. (1919). *Ukrainski dumy ta pisni istorychni* [*Ukrainian thoughts and songs are historical*]. Kyiv [in Ukrainian].
- Hayd, M., Makginness, M. (2017). *Yung v komiksah: biografiya, idei, trudy* [*Jung in comics: biography, ideas, works*]. Moscow: I. «E» [in Russian].
- Khalymonenko, H. (2014). Tiurkizmy arabskoho pokhodzhennia v ukrainskii movi [Turkisms of Arab origin in the Ukrainian language]. *Visnyk Kyievskoho natsionalnoho universytetu im. T. H. Shevchenka* [*Bulletin of Kyiv National University named after T. G. Shevchenko*]. *East languages and literature*, 1, 34–38 [in Ukrainian].
- Shevchenko, T. (1859). Zapovit. Retrieved from <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev146.htm> (2020, November 17) [in Ukrainian].
- Jung, K. (1989). *Ocherki po psihologii bezsoznatelnogo* [*Essays on Psychologists of the Unconscious*]. Retrieved from <https://libking.ru/books/psy-aclassic/553283-karl-yung-ocherki-po-psihologii-bessoznatelnogo-sbornik.html> (2020, November 17) [in Russian].
- Yakovenko, N. (2002). *Paralelnyi svit. Doslidzhennia z istorii uavlennia ta idei v Ukraini XVI–XVII st.* [*Parallel light*]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Baley, V. (2001). Ukrainian Music. Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 2. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040470?rskey=ofNdL0&result=2> [in English].
- Castro Buendía, G. (2014). Música e historia del Zapateado [Music and history of Zapateado]. *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa* [*Center Magazine Flemish Telethusa Research*], 7 (8), 22–37 [in Spanish].
- Lorca, F. G. (1921). Ay! Poema de la Solea (Cante Jondo). Retrieved from [http://users.telenet.be/gaston.d.haese/poema\\_de\\_la\\_solea.html](http://users.telenet.be/gaston.d.haese/poema_de_la_solea.html) (2020, November 17) [in Spanish].

- Montesinos, A. B. (2013). Origin y Evolucion del Flamenco. Retrieved from [https://books.google.com.ua/books?id=4eWeBAAAQBAJ&pg=PA164&dq=los+palos+flamencos+saeta+copla&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwi\\_zmW8M\\_tAhUq14sKHZA1BxYQ6AEwAXoECAAQAg#v=onepage&q=los%20palos%20flamencos%20saeta%20copla&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=4eWeBAAAQBAJ&pg=PA164&dq=los+palos+flamencos+saeta+copla&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwi_zmW8M_tAhUq14sKHZA1BxYQ6AEwAXoECAAQAg#v=onepage&q=los%20palos%20flamencos%20saeta%20copla&f=false) (2020, November 17) [in Spanish].
- Moreno Izquierdo, R. (2017). *Los niños de Rusia: La verdadera historia de una operación de retorno [Children of Russia: The True Story of a return operation]*. Barcelona: Grupo Planeta [in Spanish].
- Pedrosa, J. M. (1999). Dos Canciones de Brujas en el Cancionero Musical de Palacio [Two Songs of Witches in the Musical Songbook of Palace]. *Voz y Letra [Voice and Lyrics]*, 1, 71–82 [in Spanish].
- Porras Alvarez, S. (2002). Que (no) sabemos de romance anonimo? [We (don't) know about anonymous romance?]. Retrieved from <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/romanceanonimo.php> (2020, November 17) [in Spanish].
- Shubert, A. (1991). *Historia social de España (1800–1990). [Social History of Spain (1800–1990)]*. Madrid: NEREA [in Spanish].
- Ríos Saloma, M. F. (2011). *La reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XVI–XIX) [The reconquest. A historiographic construction (16th–19th centuries)]*. México/Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 352 [in Spanish].
- Verskin, A. (2015). Islamic Law and the Crisis of the Reconquista: The Debate on the Status of Muslim communities in Christendom. [Islamic Law and the Crisis of the Reconquista: The Debate on the Status of Muslim communities in Christendom]. Retrieved from [https://books.google.com.ua/books?id=ptUuBgAAQBAJ&pg=PA1&dq=reconquista&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiFxPm22c\\_tAhUDkMMKHV0-AYIQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=reconquista&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=ptUuBgAAQBAJ&pg=PA1&dq=reconquista&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiFxPm22c_tAhUDkMMKHV0-AYIQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=reconquista&f=false) (2020, November 17) [in Spanish].
- Wilson, P. (2010). The Thirty Years War: A Sourcebook. Retrieved from [https://books.google.com.ua/books?id=7wodBQAAQBAJ&pg=PA209&dq=france+spain+war+1635&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj4nN\\_L3c\\_tAhVk\\_SoKHTtVChgQ6AEwBH0ECAYQAg#v=onepage&q=france%20spain%20war%201635&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=7wodBQAAQBAJ&pg=PA209&dq=france+spain+war+1635&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwj4nN_L3c_tAhVk_SoKHTtVChgQ6AEwBH0ECAYQAg#v=onepage&q=france%20spain%20war%201635&f=false) (2020, november, 17) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 15 лютого 2021 року.*

УДК 821.161.2.09(092):792.97'06

DOI 10.34064/khnum1-5903

***Дорошенко Валентина Олексіївна***

заслужена артистка України, професорка кафедри сценічної мови

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

e-mail: doroshenkov.a@ukr.net

ORCID 0000-0001-7384-3453

***Уманець Ольга Віталіївна***

кандидат мистецтвознавства, доцент; кафедра культурології

Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, Харків;

e-mail: oumanets5.10@ukr.net

ORCID 0000-0002-2762-9293

**ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ЕСТЕТИЧНИХ ПАРАМЕТРАХ  
СУЧАСНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ**

*Актуальність обраної теми.* Логічними підставами розвідки є потреба наукового осягнення специфіки творчості Лесі Українки в національному театрі анімації та відсутність розвідок із означеного питання.

*Мета і методологія дослідження.* На основі компаративного, діахронно-синхронного, історичного, еволюційного методів та принципів аналітичного та культурологічного підходів реалізовано **мету статті** – створення панорами інтерпретацій творів Лесі Українки в українському театрі анімації межі ХХ–ХХІ ст. **Інноваційним елементом статті** є виявлення їх особливостей: пріоритетність драми-фесрії «Лісова пісня» в репертуарі та введення в нього раніше не опанованих творів; новаційність, плюралізм та філософічність режисерських інтерпретацій; тяжіння до відбиття ментально детермінованих конструктів національного світобачення; синтетичність художнього простору; насичення національною атрибутикою та фольклорною обрядовістю; різноманіття технік.

**Висновки.** Творчість Лесі Українки – відкрита та невичерпана тематична лінія для сучасного національного анімаційного театру не тільки

в силу відсутності усталеної традиції її втілення, яка сприяє інтерпретаційній свободі. Філософічність, символічність, зверненість до основ національного світобачення, непорушний зв'язок зі світовою художньою культурою – атрибутивні риси творчого світу мисткині, які зумовлюють його позачасову актуальність для сучасних творців.

■ **Ключові слова:** театр анімації, інтерпретація, новації, концептуальне модифікування, художній простір.

**Постановка проблеми.** Актуалізація культурної пам'яті – маркер сучасної культури України, котра зі здобуттям незалежності постала перед проблемою формування алгоритмів осягнення-творчого опанування світового досвіду та водночас відродження-інтеріоризації власної культурної спадщини. Складні та різноспрямовані художні процеси необхідно пов'язані зі зверненням митців до одвічно значущого мистецького доробку тих представників художньої культури України, в творчості яких світовий та національний вектори художнього світобачення злилися в нерозривну єдність.

У контексті глобалізаційних та глокалізаційних процесів творчість Лесі Українки, репрезентуючи поліфонічність української культури та виняткову специфічність ментальних обривів українства, набула знакового статусу та значущості сучасного масштабного концептуального, образного, тематичного та виразового поля, в якому розгортаються творчі пошуки сучасних митців. Новаційність інтерпретування творів видатної письменниці детермінована не тільки суб'єктивністю режисерських прочитань та концептуально-змістовних нюансів останніх, а й активізацією їх функціонування в естетичних, виразових параметрах тих видів мистецтва, в яких раніше вони не поставали в такій множинності режисерських трактувань.

Інтенсифікація функціонування творчості Лесі Українки в художньому просторі сучасного національного анімаційного театру переконливо засвідчує потужність та впливовість тенденції збереження-модифікування національної творчої спадщини та, водночас, **актуалізує необхідність вирішення** таких важливих теоретичних та практичних завдань, як осмислення на рівні наукової рефлексії сучас-

*них тенденцій інтерпретування національного художнього доробку, зокрема, в виразових параметрах театру анімації.*

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** уможлиблює фіксацію формування в останні десятиліття самостійного – *анімаційного* – напрямку в сучасному театрознавчому дискурсі. Зростання зацікавленості дослідників широким колом питань, пов'язаних із висвітленням специфіки та векторів еволюції національного анімаційного театру підтверджує поява праць з його феноменології та онтології, які належать таким науковцям, як О. Бучма (2013; 2015), С. Васильєв (2019), Я. Грушецький (2013а; 2013b), О. Інютчкін (2011; 2012), Ю. Москвічова (2016), Р. Неупокоев (2018), Л. Пушак (2017), О. Рубинський (2010) тощо.

Проте, поза увагою дослідників на сьогодні залишається, зокрема, питання особливостей еволюції сценічного втілення творчості окремих митців. Не є винятком творча спадщина Лесі Українки. Певна периферійність її творів у репертуарних обрядах анімаційного театру України, результатом чого є відсутність спеціальних розвідок, та, водночас, тенденція активізації інтерпретування спадщини великої письменниці, зокрема, у зв'язку з її прийдешнім ювілеєм, детермінує **актуальність даної статті**.

**Мета і завдання статті** – створення панорами втілень творів Лесі Українки в сучасному національному театрі анімації та виявлення провідних тенденцій їх інтерпретації.

**Методологія дослідження** спирається на засади компаративного, діахронно-синхронного, історичного та еволюційного методів, які дозволяють скласти уявлення про еволюцію буття творчості Лесі Українки в сучасному національному анімаційному театрі, а також на аналітичний та культурологічний підходи, у параметрах яких висвітлюються концептуальні та виразові особливості інтерпретацій творів мисткині.

**Виклад основного матеріалу.** Від середини ХХ ст. шляхи розвитку національного анімаційного театру спрямовувалися, зокрема, у сферу формування нового художнього простору, який характеризувався синтетичним сполученням систем засобів виразності, притаманних іншим видам мистецтва, та, водночас, різних технік, іма-

нентних саме театру анімації. Масштабний, різноспрямований синтез, який детермінував появу «третього жанру» (Jurkowski, 2002: 152) в контексті сучасного анімаційного театру, був суголосним плюралізму творчих пошуків представників останнього, спрямованому як на повернення до національних джерел художнього світобачення на новому витку історичного буття української нації, так і на новаційне модифікування мови театру.

Значущість творчої спадщини Лесі Українки, що постала на перетині означених тенденцій, засвідчує започаткування 1991 р. Першого Всеукраїнського фестивалю за творами поетеси та письменниці. Показово, що новаційність мистецького «прочитання» творчості мисткині відбилася в низці її репрезентацій саме «мовою» анімаційного театру. Об'єднані певною стильовою та концептуальною єдністю, вони «вклалися» в загальне русло розвитку театру анімації, в якому «простір вистави українського театру ляльок – це простір образів, символів, знаків, міцно пов'язаних з усім народнокультурним шаром у мистецтві, духовною глибиною фольклорної традиції. Створені в естетиці різних засобів виразності, такі спектаклі свій образний ряд чітко співвідносили з семантикою міфу, конструктивно спиралися на неї» (Грушецький, 2013b: 42).

2011 р. відбувся Другий Всеукраїнський фестиваль, який засвідчив тенденцію безумовного розширення масштабів опанування творчості Лесі Українки в контексті театру анімації. Драматургічною основою вистав стали «Камінний господар» (Волинський театр ляльок), листування мисткині (Хмельницький театр ляльок «Дивень»), «Лілея» (Чернівецький театр ляльок).

Звернення до творчості Лесі Українки наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. презентує концептуальну образно-виразальну лінію, показову для сучасного анімаційного театру, в силу насиченості мовними та виразовими новаціями, та позначену низкою доволі специфічних рис. Показово, що певна нетрадиційність образного світу письменниці з точки зору, зокрема, анімаційного театру дозволяє науковцям констатувати, що «недостатня розробленість сучасного методологічного інструментарію й синтетичного підходу в дослідженні літературної спадщини Лесі Українки не може не позначатися також, як

вважаємо, і на інтерпретаційно-постановочному рівні драматичних творів письменниці, до яких удаються українські режисери й актори» (Пушак, 2017: 137).

Передусім, як одну з характерних рис репрезентації творчості Лесі Українки в національному театрі анімації, слід виокремити певну репертуарну доміную – пріоритетність «Лісової пісні». Постановки драми-феєрії було здійснено у Волинському (реж. А. Поляк), Закарпатському (реж. О. Жюжда), Полтавському та Рівненському (реж. О. Іноземцев), Запорізькому (реж. О. Кузьмін) академічних обласних театрах ляльок.

Характерні тенденції сучасного інтерпретування творчого світу Лесі Українки – активне опанування доробку, який раніше не входив до репертуару національного анімаційного театру, зокрема, й такого, що виходить за межі традиційної драматургії. Один із перших прецедентів такого репертуарного розширення – вистава «Лесіні листи», створена С. Брижанем (Хмельницький академічний театр ляльок) за текстами дитячих листів Лесі Українки.

Продовженням цієї тенденції та, водночас, відбиттям тенденції поступової відмови від осмислення текстів як непорушної художньої цілісності («художнього тексту») та переходу до їх інтертекстуальної модифікації є вистава «Давня казка» реж. С. Мисечка (Житомирський академічний обласний театр ляльок), підготовлена до прийдешнього ювілею видатної поетки на основі її твору 1893 р. У першій анімаційній інтерпретації «Давня казка» постає не як самостійний, завершений художній текст, а як імпульс-поштовх до асоціативного, винятково індивідуалізованого, осмислення вічних проблем людського буття.

Засобами такого «перцептуального» передбачення слугує комплекс специфічних рис вистави. Передусім, на рівні концепції вистави, режисером передбачена повна свобода змістовного особистісного сприйняття, зумовлена передпосиланням «За мотивами», що є певним мистецьким резонансом постмодерністської тенденції цитування. На жанровому рівні, чинником зверненості саме до особистості є монологічність як ознака моновистави. На рівні засобів виразності, сутнісним чинником специфічності вистави та інтерпретації першооснови стає площинний-силуетний тип ляльки, застосування якого

не є поширеним явищем у сучасному анімаційному театрі, попри його давню історію (Бучма, 2013: 195). У зв'язку зі специфікою площинної-силуетної ляльки дослідники зазначають, що, «справляючи враження малюнків, які щойно зійшли з аркушів паперу, площинні ляльки можуть використовуватися у виставах, творчою концепцією яких є створення ілюзії імпровізаційного розігрування сюжету або застосування театральних ляльок як помічників для пояснення колізії розповіді» (Бучма, 2013: 195). Саме в такому концептуальному вимірі постають площинні ляльки у «Давній казці», створюючи атмосферу особливої умовності та асоціативності, що асоціюється із ігровим характером картини світу постмодернізму, надаючи філософської глибини та неоднозначності і персонажам, і подієвому ряду, і логіці розгортання «життя героїв», і драматургії.

Тенденцію інтертекстуальності закарбовує й вистава «Леся Українка. Жіноча доля» (реж. Н. Тимошук, Полтавський академічний обласний театр ляльок). Свобода митців у самостійному формуванні вербального тексту, його фрагментарність та вільне komponування знайшли відбиття передусім на рівні новаційного жанрового оформлення вистави. Позбавлене традиційних жанрових настанов, літературно-театралізоване дійство стало тією сферою художньої рефлексії, в якій життя та творчість поетки постали як самодостатній цілісний текст, повноцінними компонентами якого слугують як фрагменти творів, так і факти із життя.

Як й інші види мистецтва, національний анімаційний театр спрямований на експериментальну апробацію засобів виразності. Новаційність пошуків, у даному випадку, має основою не тільки загальний аксіологічний злам межі століть, який спонукає митців відповідного цим культурним реаліям часу до радикального оновлення «мови» мистецтва та інтенсивного «вбудування» анімаційного театру в експериментально-інтерпретаційний вектор репрезентації мистецької спадщини. *Своєрідність* концептуального фундаменту творчості Лесі Українки – *драма ідей*, – та її драматургія, в якій сценічність і власне подієвість мають вторинне значення, є тими чинниками, які пояснюють звертання сучасних митців до оперування ідейними концептами та оновлення палітри засобів виразності.

Проте, новаційність мистецького прочитання творчості Лесі Українки, на наш погляд, також має чинником і доволі специфічну тривалу відсутність її постійного й активного опанування у вимірах анімаційного театру, що зумовлює первинну творчу свободу інтерпретування її творів.

Так, вистави «Камінний господар» Волинського театру ляльок (реж. В. Рудзицький) та «Лісова пісня» Київського академічного театру ляльок (реж. Л. Попов) побудовані на специфічному діалозі лялькового та живого планів, що створює двовимірність розгортання дії, двоїстість драматургічного прочитання. Зазначимо, що інтерпретації творчості Лесі Українки в такому двоїстому виразовому ракурсі суголосне визначення С. Васильєвим однієї з провідних тенденцій розвитку театру, згідно з якою, «з деякого часу в ляльковому театрі практично ліквідовано ширму, замість ляльки – основного компонента цього виду мистецтва – почав панувати так званий “живий план”. Причини цієї тенденції – прагнення збагатити засоби виразності, посилити драматичні засади, подолати певну “сусальність” лялькового театру» (Васильєв, 2019: 35).

У виставі «Лесіні листи» (реж. С. Брижань) візуальним резонансом «епістолярності» літературної першооснови є багатозначне оперування папером – як «проявленою» видимою основою вербалізованого виконавцями тексту письменниці – у читанні листів, рухах ляльок та елементах сценографії.

«Нон-традиційна» відкритість творчості Лесі Українки до експериментального оновлення в естетичних параметрах національного анімаційного театру знаходить вираження і в тенденції її синтетичної репрезентації. Так, С. Брижань у виставі «Лесіні листи» формує універсальну естетику, в якій в художню цілісність єднуються світло, колір, елементи театру тіней та театру читця, живий план, робота з ляльками різних конструкцій тощо.

Опозицією синтетичності в репрезентації творчості Лесі Українки стає й свідомо орієнтація митців на обмеження палітри засобів виразності. Так, у виставі «Лісова пісня» О. Жюгжда (Закарпатський академічний обласний театр ляльок «Бавка») це обмеження закарбовано в стисканні художнього простору (дія відбувається на кришці

роялю) та монохромності (домінує білий колір); за цих умов кожне слово набуває особливої «відчутності», а кожен рух акторів та ляльок – концептуального значення.

Творчість Лесі Українки як концентроване закарбування ментально детермінованих конструктів національного світобачення, відповідно до тенденції відродження його первинних основ у контексті сучасного анімаційного театру, постає і у світлі фольклорно-обрядової трансформації. Це відбувається у згаданих виставах «Лісова пісня» Запорізького обласного театру ляльок та Київського академічного театру ляльок, в яких відтворюється календарно-обрядовий цикл.

Інший модус «фольклоризуючої» тенденції пов'язаний із насиченням художнього простору вистав на основі творів Лесі Українки атрибутами національної культури. Такими ментальними знаками українського світу є лялька-мотанка у виставі «Лесіні листи» С. Брижаня, яка виконує символічну функцію носія культурної пам'яті; костюми ляльок у виставі «Лісова пісня» О. Іноземцева (Полтавський академічний обласний театр ляльок), в яких змістовного значення набувають атрибути українського національного костюму: намиста, вінки, вишиванка, національна гама кольорів тощо. Такі візуальні акценти у виставах мають змістотворче значення, унаочнюючи специфіку анімаційного театру, сценічний образ в якому, за О. Інюточкіним, «є синтезом діяльності художника або дизайнера, що створив ляльку, побутовий предмет, тканину, й актора, що оживляє його» (Інюточкін, 2011: 225).

**Висновки.** О. Бучма акцентує, що «наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. сформувалася тенденція образного, символічного, філософського театру ляльок, для реалізації якої потрібний універсальний спосіб існування ляльки на сцені» (Бучма, 2013b: 190). Універсалізм технік, філософський універсалізм інтерпретацій, універсалізм виявлення акторського потенціалу – ті основоположні детермінанти, відповідно до яких конструюється сучасне інтерпретування творчості Лесі Українки в національному анімаційному театрі. В їх активному бутті в анімаційному просторі формуються такі провідні тенденції, як:

– особлива увага до інтерпретацій драми-феєрії «Лісова пісня» як однієї з репертуарних домінант;

- плюралістичність інтерпретацій;
- тяжіння до філософічності режисерських концепцій, оперування філософськими концептами;
- тяжіння до створення синтетичного художнього простору;
- новаційність, зумовлена пошуками у сфері мови театру, апробацією різних систем ляльок та їх синтезуванням;
- репрезентація творчості мисткині як концентрованого відбиття ментально детермінованих конструктів національного світобачення та пов'язане із цим насичення художнього простору національною атрибутикою та фольклорною обрядовістю.

Творчість Лесі Українки – відкрита та невичерпана тематична лінія для сучасного національного анімаційного театру не тільки в силу відсутності усталеної традиції її втілення. Філософічність, символічність, зверненість до основ національного світобачення та непорушний зв'язок зі світовою художньою культурою – атрибутивні риси творчого світу мисткині, які зумовлюють його позачасову актуальність для сучасних творців, концептуальне й виразове різноманіття його відбиття. Висвітлення специфіки конкретних інтерпретацій творів Лесі Українки в естетичних вимірах національного театру анімації, виявлення в них ментально зумовлених рис та культурних детермінант концептуального модифікування складає **подальші перспективи дослідження.**

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бучма, О. Є. (2013). Особливості створення сценічного образу з ляльками різних систем. *Культура України*, 41, 190–198.
- Бучма, О. Є. (2015). *Новітні акторські технології сучасного театру ляльок як чинник трансформаційних процесів художньої культури.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв України. Київ, 16.
- Васильєв, С. (2019). За ширмою та перед нею. Проблеми українського театру ляльок середини 1980-х – початку 1990-х років. *Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*, 15, 34–74.
- Грушецький, Я. І. (2013). *Режисерські пошуки в театрі ляльок України останньої чверті ХХ століття* (Автореф. дис. ... канд мистецтво-

- знавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 20.
- Грушецький, Я. І. (2013). Синтез мистецтв як складова режисури сучасного театру ляльок України. *Театр та театральна педагогіка України у XX столітті: теорія, методологія, практика*: Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції 21–22 лют. Луганськ: Вид-во ЛДАКМ, 41–44.
- Інюточкін, О. О. (2011). Специфічні особливості елементів професійної техніки актора театру анімації. *Культура України*, 33, 222–230.
- Інюточкін, О. О. (2012). *Мала енциклопедія режисера театру анімації*. Харків: Колегіум, 167.
- Москвічова, Ю. (2016). Фестиваль «Подільська лялька» в культурно-мистецькому житті Вінниччини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство, 1 (34), 146–153.
- Неупокоев, Р. (2018). Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 23, 27–34.
- Пушак, Л. (2017). Твори Лесі Українки у світлі рампи сучасного театру. Retrieved from: [https://www.researchgate.net/publication/326721644\\_Tvori\\_Lesi\\_Ukrainki\\_u\\_svitli\\_rampi\\_sucasnogo\\_teatru](https://www.researchgate.net/publication/326721644_Tvori_Lesi_Ukrainki_u_svitli_rampi_sucasnogo_teatru)
- Рубинський, О. Ю. (2010). До історії формування Харківської школи лялькарів. *Культура України*, 29, 222–230.
- Jurkowski, H. (2002). *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata, 356.

**Valentina Doroshenko**

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Professor at the Stage Language Department; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: doroshenkov.a@ukr.net  
ORCID 0000-0001-7384-3453

**Olga Umanets**

PhD in Art Studies, Associate Professor; Department of Cultural Studies; Yaroslav the Wise National University of Law, Kharkiv;  
e-mail: oumanets5.10@ukr.net  
ORCID 0000-0002-2762-9293

**LESYA UKRAINKA'S CREATIVITY IN THE AESTHETIC  
PARAMETERS OF MODERN NATIONAL PUPPET THEATRE**

***Problem statement: topicality, novelty, methodology of the research.***

*The logical grounds of this article are a requirement of the scientific understanding of specific of Lesya Ukrainka's work in the national puppet theatre and absence of articles from the marked question. Based on the comparative, diachronic-synchronic, historical, evolutionary methods and principles of analytical and culturological approaches, **the aim of the article** – creation of panorama of the works by Lesya Ukrainka in the Ukrainian puppet theatre of last XX – early XXI century, with the exposure of specific of their interpretations, – is realized as **an innovative element of the research.***

***The results of the study.*** *Lesya Ukrainka's work, as a representation of the Ukrainian culture polyphony and Ukrainian nation's mental horizons specificity, purchased sign status and meaningfulness of the modern scale conceptual, vivid, thematic and expression field for the intensive creative searches of modern representatives of national puppet theatre. Meaningfulness of the creative inheritance by Lesya Ukrainka in the context of the Ukrainian puppet theatre is certified by its representation on the All-Ukrainian festivals, and also activation of it introducing to the modern repertoire of puppet theatre.*

*Research of aesthetic parameters of the specific versions of Lesya Ukrainka's works allows to establish the presence of certain repertoire dominants – such as the “Forest song”; gravitation to implementation of the earlier not typical for*

*the puppet theatre works as the “Old fairy tale”, and the creation of original presentations, such as the “Lesya Ukrainka. Woman fate”, “Lesya’s letters” (in particular, on the base of epistolary inheritance by authoress).*

*The specifics of embodiment of Lesya Ukrainka’s works in the Ukrainian puppet theatre of last XX – early XX century lays in their inter-textual modification, gravitation to creation of associative artistic space and to use the unconventional systems of dolls (plane- silhouette paper doll in presentation the “Old fairy tale”).*

*In accordance with originality of conceptual foundation of Lesya Ukrainka’s works – drama of ideas – the modern stage directors appeal to the dramaturgical type that marked by secondariness of eventfulness relatively to poetics based on updating of palette of facilities of expressiveness and ideological concepts.*

*Such innovations in “re-reading” of works by the authoress is a dialogue of doll and living acting, that creates two dimensions in development of action (“Stone Lord”, “Forest song”), the symbolic manipulations with the piece of paper (“Lesya’s letters”), creation of synthetic artistic space of the spectacle, that combine light, color, elements of shadows theatre and theatre of reader, living acting, work with the dolls of different constructions and like other, and also intention to the conscious limiting of facilities of expressiveness (monochrome and maximum narrowing space of action in interpretation of the “Forest song”).*

*An innovative touch in the puppet versions of Lesya Ukrainka’s works is the accentuation of mental markers of the national worldview, saturation with the national attributes and folk rites, which to the attraction of contemporary artists to revive the sources of national spiritual culture. In the pluralism of puppet representations, Lesya Ukrainka’s work is marked by a general tendency to philosophical and innovative affirmation of the national foundations of the worldview and the creation of a synthetic artistic space.*

**Conclusion.** *Lesya Ukrainka’s work is an open and inexhaustible thematic line for the modern national puppet theatre not only due to the lack of an established tradition of its embodiment. Philosophical, symbolic, appealed to the foundations of the national worldview the contents of her work and unbreakable connection of it with world art culture – the attributive features of the creative world of the writer, which determine its timeless relevance for contemporary artists, the conceptual and expressive diversity of its interpretations.*

■ **Key words:** *puppet theatre, interpretation, innovations, conceptual modification, artistic space.*

## REFERENCES

- Buchma, O. Ye. (2013). Osoblyvosti stvorennia stsenichnoho obrazu z lialkamy riznykh system. [Features of creating a stage image with puppets of different systems]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 41, 190–198 [in Ukrainian].
- Buchma, O. Ye. (2015). *Novitni aktorski tekhnolohii suchasnoho teatru lialok yak chynnyk transformatsiinykh protsesiv khudozhnoi kultury [The latest acting techniques of the modern puppet theatre as a factor in the transformational processes of artistic culture]*. (Extended abstract of PhD's thesis). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv, 16 [in Ukrainian].
- Hrushetskyi, Ya. I. (2013). *Rezhyserski poshuky v teatri lialok Ukrainy ostannoï chverti XX stolittia [Director's search in the puppet theatre of Ukraine of the last quarter of the XX century]*. (Extended abstract of PhD's thesis). M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine. Kyiv, 20 [in Ukrainian].
- Hrushetskyi, Ya. I. (2013). Syntez mystetstv yak skladova rezhysury suchasnoho teatru lialok Ukrainy [Synthesis of arts as a component of directing modern puppet theatre in Ukraine]. *Teatr ta teatralna pedahohika Ukrainy u XX stolitti: teoriia, metodolohiia, praktyka [Theater and theatrical pedagogy of Ukraine in the XX century: theory, methodology, practice]*. Proceeding of the IV All-Ukrainian Science and Practical Conference, Feb. 21–22 (pp. 41–44). Luhansk: Vyd-vo LDKM [in Ukrainian].
- Iniutochkin, O. O. (2012). *Mala entsyklopediia rezhysera teatru animatsii [Brief encyclopedia of animation theatre stage director]*. Kharkiv: Collegium, 167 [in Ukrainian].
- Iniutochkin, O. O. (2011). Spetsyfichni osoblyvosti elementiv profesiinoi tekhniky aktora teatru animatsii [Specific features of the elements of professional technique of the actor of the animation theatre]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 33, 222–230 [in Ukrainian].
- Jurkowski, H. (2002). *Metamorfozy teatru lalek w dwudziestym wieku [Metamorphoses of the puppet theater in the twentieth century]*. Warsaw: Oficyna Wydawnicza Errata, 356 [in Polish].
- Moskvichova, Yu. (2016). Festyval «Podilska lialka» v kulturno-mystetському zhytti Vinnychyny [Festival “Podilska lyalka” (Podolian Puppet) in the art and cultural life of Vinnytsia region]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatiuka. Serii:*

- Mystetstvoznavstvo [The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialisation: Art Studies]*, 1 (34), 146–153 [in Ukrainian].
- Neupokoiev, R. (2018). Ontolohiia mystetstva ihrovoi lialky yak kulturne vtilennia spetsyfychnykh zasobiv vyraznosti [The ontology of the art of the game doll as a cultural embodiment of specific means of expressions]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho [Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television]*, 23, 27–34 [in Ukrainian].
- Pushak, L. (2017). Tvory Lesi Ukrainky u svitli rampy suchasnoho teatru [The works by Lesya Ukrainka in the light of the ramp of modern theatre]. Retrieved from [https://www.researchgate.net/publication/326721644\\_Tvori\\_Lesi\\_Ukrainki\\_u\\_svitli\\_rampi\\_sucasnogo\\_teatru](https://www.researchgate.net/publication/326721644_Tvori_Lesi_Ukrainki_u_svitli_rampi_sucasnogo_teatru) [in Ukrainian].
- Rubynskiy, O. Yu. (2010). Do istorii formuvannia Kharkivskoi shkoly lialkariv [To the history of the formation of the Kharkiv school of puppets]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*, 29, 222–230 [in Ukrainian].
- Vasyliiev, S. (2019). Za shyrmoiu ta pered neiu. Problemy ukrainskoho teatru lialok seredyny 1980-kh – pochatku 1990-kh rokiv [Behind the screen and in front of it. Problems of Ukrainian puppet theatre in the mid-1980s – early 1990s]. *Mist: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia [Bridge: Art, history, modernity, theory]*, 15, 34–74 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 15 січня 2021 року.*

## Розділ 2.

### УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 780.647.2.087.1.071.2:78.03(477.54)

DOI 10.34064/khnum1-5904

#### *Снедков Ігор Іванович*

заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського  
e-mail: [iigorsnedkov@gmail.com](mailto:iigorsnedkov@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-2381-4221

#### *Снедкова Людмила Антонівна*

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради  
e-mail: [snedkova@gmail.com](mailto:snedkova@gmail.com)  
ORCID 000-0002-0389-2257

### ЕТАПИ РОЗВИТКУ ТА ТИПОЛОГІЧНІ ОЗНАКИ СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ХАРКІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ

*У статті йдеться про сольну виконавську творчість баяністів Слобожанщини, яка є органічною складовою педагогічної діяльності. Актуальність теми розкривається через розгляд історичних етапів становлення традицій сольної концертної діяльності провідних виконавців-баяністів мистецьких ЗВО Слобожанщини.*

*Досвід концертної форми музикування баяністів на творчій ниві митців Слобожанщини ще не був предметом спеціального дослідження та систематизації і потребує ретельного глибинного вивчення. **Наукова новизна***

дослідження обумовлена відсутністю ґрунтовних та системних робіт, присвячених висвітленню регіональної специфіки етапів становлення сольного концертно-виконавського музикування баяністів Слобожанщини. Автори розглядають події регіонального значення, які впливали на зміни у процесі музикування на баяні, та надають хронологію становлення професійної освіти в навчальних закладах різного рівня, визначають особисту роль відомих виконавців в пропагуванні гри на баяні. В дослідженні окреслені типологічні ознаки харківської баянної школи (усталені механізми спадкоємності та наступності, творчості та навчання, нормативності та новаторства) та їх уособлення у педагогічному та виконавському досвіді.

■ **Ключові слова:** Слобожанщина, харківська баянна школа, історико-виконавський досвід, сольне баянне виконавство, концертна діяльність, регіональні типологічні ознаки, етапи розвитку.

**Постановка проблеми.** Потреба у історико-соціокультурній реконструкції процесу становлення і розвитку сольного баянного виконавства на системній основі і з урахуванням специфіки регіону обумовила *затребуваність* теми дослідження.

Якщо простежити динаміку Слобожанського народного інструментального музикування у зв'язку з загальноукраїнським контекстом музично-виконавської культури, можна визначити роль історико-виконавського досвіду та самотності Харківської баянної школи.

Концертно-виконавської творчість, яка суттєво впливає на якість педагогічної роботи викладачів мистецьких ЗВО, потребує деталізованого вивчення для обґрунтування результативності всебічної діяльності сучасного «майстра-артиста, викладача».

У зв'язку з цим виникла необхідність дослідження концертно-виконавської діяльності заслужених артистів та заслужених діячів мистецтв України, викладачів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського як зразка для сучасних виконавців-баяністів та з метою привертання уваги до цього різновиду діяльності.

Педагогічна та просвітницька діяльність харківських закладів музичної освіти (Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського, Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського), що функціонують більше ста років, дає підстави для констатації факту утвердження харківської баянної школи зі своїми творчими особливостями, видатними виконавцями, лауреатами національних та міжнародних конкурсів, науковцями та спеціального наголошення на гостро затребуваній **актуальності** проблематики пропонованого дослідження.

**Аналіз публікацій за темою.** Концертно-виконавська творчість викладачів кафедри народних інструментів представлена у дослідженнях науковців М. Давидова (2005), Т. Большакової (1992), В. Зеленюка (2010), М. Імханицького (2001), Ю. Лошкова (2008), Л. Понікарової (2004), А. Семешка (2009), Л. Снедкової (2013), В. Плужнікова (2016), А. Светова (2009) та ін.

Однак згадані автори не звертались до питання значущості досвіду концертно-виконавської діяльності викладачів ЗВО для педагогічної роботи та як важливої складової їх творчого самовираження.

Віддаючи належне науково-практичній значущості праць, присвячених вивченню баянного мистецтва Слобожанщини, можна констатувати, що дослідницькі інтереси науковців були зосереджені на окремих історичних площинах та особистостях. Проте досвід концертної форми музикування баяністів на творчій ниві митців Слобожанщини ще не був предметом *спеціального дослідження* і потребує ретельного глибинного вивчення. Таким чином, проблеми, пов'язані з процесом формування традицій концертно-виконавської діяльності викладачів, її генези та наступної еволюції протягом ХХ–ХХІ століть, є недостатньо вивченими та систематизованими. Досягнення митців Слобожанщини в галузі сольного музикування на баяні ще не були предметом окремого дослідження. Немає й класифікації етапів розвитку сольного баянного музикування даного регіону.

**Мета і завдання дослідження** – визначити етапи становлення сольного концертно-виконавського музикування баяністів Слобожанщині та виявити їх регіональні особливості (на прикладі досвіду викладачів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського). **Наукова новизна** дослідження обумовлена відсутністю ґрунтовних та системних робіт, присвячених висвітленню регіональної специфіки етапів

становлення сольного концертно-виконавського музикування баяністів Слобожанщині.

**Об'єкт дослідження** – концертно-виконавська діяльність викладачів та здобувачів-баяністів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Предметом** дослідження є концертно-виконавський досвід сольного виконавства на баяні та його регіональні особливості.

Згідно з визначеною метою слід вирішити таке **завдання**: розглянувши історичну генезу концертно-виконавської діяльності викладачів та здобувачів-баяністів, виокремити та позначити *етапи розвитку сольного музикування* баяністів Слобожанщини.

**Методологія дослідження** базується на сукупності історичного, жанрово-стильового та системного підходів.

**Виклад основного матеріалу.** Виконавська творчість на народних інструментах є важливою складовою музичного мистецтва України та привертає увагу як інтерпретаторів, так і науковців.

Закладання основ і становлення народного академічного виконавського мистецтва засобами концертної діяльності в Україні пов'язане з іменами українських діячів мистецтва, таких як І. Алексєєв, В. Бєсфамільнов, В. Воеводін, В. Власов, Л. Горенко, М. Давидов, О. Євдокімов, М. Горенко, М. Обєрюхтін, А. Онуфрієнко, В. Подгорний, М. Різоль, І. Яшкевич та інші.

Якщо простежити динаміку розвитку Слобожанського народного інструментального музикування та пов'язати розвиток даної галузі з українською музичною культурою взагалі, можна визначити роль історико-виконавського досвіду Харківської баянної школи та її представників – викладачів мистецьких ЗВО – в аспекті самобутньої специфіки концертного музикування.

Як виявив огляд науково-методичних джерел, ця тема досі не розкрита в повній мірі у сучасному музикознавстві.

Концертно-виконавська діяльність баяністів на теренах Слобожанщини розвивається у зростаючому темпі в ХХ–ХХІ століттях. Діяльність фундаторів цього напрямку виконавства безпосередньо представлена на тлі загальних процесів творчого розвитку музич-

ної культури регіонів України концертно-педагогічною творчістю відомих харківських баяністів **першої та другої генерації**: Л. Горенка, В. Подгорного, П. Потапова, М. Чекмарєва, А. Гайденка, О. Назаренка. Це сприяло поширенню музичної освіти у Харкові, створенню і впровадженню в життя програми професійної підготовки баяністів, розвитку методики викладання, формуванню оригінального репертуару та аранжованих творів з кращих зразків світової музики XIX–XX ст.

Розвиток народної інструментальної культури тісно пов'язаний з формуванням і розквітом самобутніх регіональних осередків музикування в Україні. Генеза сольного музикування на баяні та акордеоні в Слобожанщині має певні специфічні особливості свого розвитку, що визначаються як **етапи** регіональної історії цього виконавського явища.

**Перший етап (1920–1946)** становлення аматорського музикування на баяні в Слобожанщині позначений відкриттям у 1920 році класу гармоніки.

Гармоніки були введені до складу професійного Харківського оркестру народних інструментів В. Комаренка у 1928 році. Це дозволяє констатувати, що саме тоді виник перший професійний змішаний ансамбль за участю баяну і саме у той час баяністи почали концертні виступи як солісти.

Ознаками **першого етапу (1920–1946 роки)** є:

- розповсюдження виконавства на гармоніці в робітничо-селянському середовищі та самодіяльному русі;

- започаткування таких організаційних форм, як самодіяльні огляди та конкурси, що сприяло моралізації репертуару баяністів, переорієнтації виконавців з розважального на серйозний репертуар та прагненні до професійного самовдосконалення, взірцем якого було академічне виконавство. Крім сфер сольного та ансамблевого самодіяльного виконавства, різновиди гармоніки (гармоні, оркестрові гармоніки, концертино, баяни) складають ансамблі та оркестри гармоністів, входять до основного інструментального складу оркестрів народних інструментів (домрово-балалаєчних);

- поширеність та популярність гармоніки, баяна сприяє започаткуванню професійної освіти спочатку у самодіяльній сфері (муз-

профшколи, робітничі консерваторії), а з 1920-х років – в академічній (Харківська консерваторія та музичне училище).

Музичні класи та музичні курси в місті (області) виховували та навчали **першу генерацію** музично-освічених баяністів, які викладали у харківській консерваторії та музичному училищі.

Згодом в аматорських колективах Слобожанщини почалася концертна і педагогічна діяльності знаних харківських народників **першої генерації**: В. Комаренка, Г. Хоткевича, К. Дорошенка, Н. Лисенка, Л. Горенка, В. Подгорного, Ф. Коровая, В. Міхеліса, В. Гризодуба, П. Потапова, М. Ткачева, М. Чекмарєва, В. Ніколаєва, О. Назаренка, Б. Міхєєва, В. Савіних, А. Гайденка, М. Шпак. Їх творчі здобутки репрезентують багатющий досвід виконавства на народних інструментах, що безпосередньо сприяє створенню і впровадженню в життя програми професійної підготовки виконавців цієї спеціалізації, підвищенню майстерності виконання, формуванню оригінального репертуару.

Активізація процесу створення навчальних народно-інструментальних осередків в означений період відбувається у новостворених музичних закладах.

Баян в середині ХХ ст. активно утверджувався в спеціальних музичних навчальних закладах України: музичних школах, училищах та консерваторіях.

У цей час розпочинається **другий етап (1946–1969 роки)**, позначений стрімким розвитком академічного народного мистецтва України, в царині якого поступово виокремлюється спосіб сольного музикування.

У **1946 році** в Харківському музичному училищі (після повернення з евакуації) був сформований відділ народних інструментів. Ця подія, за версією дослідників, і **розпочинає другий етап** становлення професійного музикування на баяні в Слобожанщині.

У **1951 році** на народному відділі Харківської консерваторії було відкрито клас баяну.

У **1957 році** у Харківському педагогічному училищі було відкрито музично-педагогічне відділення та клас баяну, а в Харківському педагогічному інституті імені Г. С. Сковороди організовано кафедру

хорового співу та музики, де навчали гри на народних інструментах: баяні, домрі, балалайці.

У 1960 році у Харківському державному бібліотечному інституті (нині – Харківська державна академія культури) було створено кафедру народних інструментів та відкрито клас баяну.

Завершився процес поширення народно-інструментальних освітніх осередків створенням відділу народних інструментів у Харківському (1967) та Лозівському училищах культури (1991).

Основними характерними ознаками другого етапу (1946–1969 роки) є:

- подальше поширення баяну у рамках самодіяльного і професійно-академічного та студентського ансамблево-оркестрового музикування;

- остаточне формування на Слобожанщині професійної освітньої системи в галузі народно-інструментального мистецтва, у якій одну з провідних ролей відігравало виховання баяніста, що, в свою чергу, поширювало зацікавленість у сольному виконавстві на баяні;

- закріплення у професійній сфері академічних ансамблів народних інструментів, де баяни виконують відповідальні функції (мелодійну, фонову-орнаментальну), а у випадках виконання перекладень симфонічного репертуару функціонально адекватно відтворюють партії груп дерев'яних та мідних духових інструментів.

Підкреслимо, що саме на другому етапі поява нових навчальних закладів та відкриття класу баяна у вже існуючих сприяли популяризації музикування на інструменті та призвели до появи талановитих високопрофесійних виконавців-баяністів, які, поряд з концертно-виконавською роботою у Харківській філармонії, працювали викладачами в мистецьких закладах освіти Слобожанщини: Ю. Авраменко, О. Бережний, Є. Ващенко, Л. Горенко, Л. Гура, С. Дядечко, П. Зуєв, Є. Іванов, М. Імханицький, В. Курисько, І. Крицин, І. Ліпницький, Є. Малихін, О. Назаренко, В. Овод, П. Потапов, В. Протопопов, О. Співак, В. Сухінін, О. Чиняков та інші (Снедкова, 2013).

Визначна подія відбулася у 60-ті роки ХХ ст., коли провідний конструктор Московської експериментальної фабрики музичних інструментів В. Колчин створює баян, що став найбільш поширеним інстру-

ментом серед концертуючих баяністів. Він отримав назву «готово-виборний», у ньому поєднуються в лівому корпусі традиційна клавіатура басово-акордового акомпанементу з виборною. Дана конструкція баяну виявилася особливо перспективною для передачі поліфонічної музики, а язички (духовий принцип звукоутворення) створювали подібність органному звучанню. Вже наприкінці 1960-х років баян нової конструкції розповсюджується і в Слобожанщині (Семешко, 2009). Відомий виконавець Ю. Авраменко (згодом викладач консерваторії) першим здобув третю премію та Диплом лауреата міжнародного конкурсу баяністів «Фогтланські дні музики» у м. Клінгенталі (Німеччина) саме на «готово-виборному» інструменті. Після його перемоги більшість студентів Харківської консерваторії, усвідомлюючи перспективи цього інструмента, почали інтенсивно готуватись до конкурсів, фестивалів вже на готово-виборних баянах. З 1970 року сольне та камерне виконавство на баяні виходить на якісно новий рівень: професійні баяністи починають займатися сольною концертною діяльністю на новоствореному готово-виборному інструменті.

Перша перемога харків'янина Ю. Авраменко на міжнародному конкурсі в 1969 році знаменує початок **третього етапу** народного ансамблево-інструментального музикування Слобожанщини (**1970–1990 роки**) (Костенко, Назаренко, 2010). Третій етап формувався під впливом творчої діяльності талановитих музикантів **другої генерації**. Він позначений знаменними подіями та формуванням нових тенденцій, що стали результатом творчої діяльності талановитих музикантів **третьої генерації**. В ці роки на сценічних майданчиках Слобожанщини сольно концертують Ю. Амес, В. Губанов, Л. Гура, О. Міщенко, І. Липницький Ю. Лошков, С. Сердюк, І. Снедков, В. Робота, М. Сукачев, Ю. Яковенко.

Студентами та викладачами кафедри народних інструментів харківської консерваторії цього періоду були Т. Большакова, А. Бухтіяров, О. Гончаров, В. Губанов, Л. Гура, С. Гурін, І. Липницький, П. Зуєв, Є. Іванов, І. Звягінцев, О. Жуков, В. Мельніков, Г. Метьолкін, М. Репка, С. Лісневський, О. Міщенко, С. Нелюбов, І. Снедков, О. Співак, В. Суходолов, О. Тищик, В. Чекмарьов, Ю. Яковенко та інші. Педагогічна діяльність викладачів музичних факультетів та мистець-

ких вузів Слобожанщини сприяла розповсюдженню нового інструменту та підвищенню якості *навчального процесу*, а разом з тим, самоутвердженню регіональної виконавської сольної школи у музичному просторі України (Снедков, Снедкова, 2012).

Характерною ознакою даного процесу було те, що професійним центром академічного сольного баянного виконавства **стала кафедра народних інструментів харківської консерваторії**, де виконавці або займались викладацькою діяльністю, або навчалися.

Отже, **третій етап** розвитку сольного виконавства на баяні ознаменований академізацією, підвищенням професійного рівня та появою інструменту нового типу – готово-виборного баяну. Усе зазначене дозволило баяністам опановувати та створювати власні різножанрові твори для виступів, вирізняючись своєю професійною концертно-виконавською майстерністю.

Однак на початку 90-х років у зв'язку з реформуванням державної політики в галузі мистецтва *сталося скорочення* кадрів Харківської обласної філармонії, на базі якої багато років концертували баяністи – викладачі мистецьких навчальних закладів.

Виконавці-баяністи продовжили музикування на аматорській (безкоштовній) основі, оновлюючи жанри, види, стилі музикування, відкриваючи новий етап, пов'язаний із популяризацією *музикування в складі інструментальних ансамблів*.

**Четвертий етап (1991–2021 роки)** позначений взаємодією баянного виконавства з усталеними типами ансамблів. Особливою віхою на шляху до професіоналізації ансамблевого музикування стало включення у 1991 році до програми мистецьких навчальних закладів дисципліни «Ансамбль народних інструментів», що послугувало поштовхом до розвитку ансамблевого виконавства в різноманітних формах і жанрах у студентському середовищі.

**Четвертий етап** характеризується такими ознаками:

- сформованістю академічного баянно-акордеонного мистецтва Слобожанщини як сфери сольного та ансамблево-оркестрового виконавства;
- визнанням на міжнародному рівні досягнень харківських **солістів-баяністів** (1991–2021 роки) і, зокрема, здобутків **студентів**:

- класу професора, заслуженого діяча мистецтв України **О. Назаренка**: В. Кириченка, Т. Липчанської, Б. Нестеренка, І. Турпака, В. Волкова, А. Безрук;
- класу професора, заслуженого артиста України **О. Міщенко**: В. Луньова, Ю. Мараховського, В. Зеленюка, Д. Шаршоня, М. Шейка, М. Величка, В. Столбунова, Д. Жарікова;
- класу професора, заслуженого діяча мистецтв України **І. Снедкова**: А. Гетьмана, А. Стрільця, І. Чурілова, А. Светова, А. Акулова, А. Агаєва, О. Тулінова, Р. Кудрі, О. Харченко, П. Архипенка, М. Мельниченка, П. Верещако, про що свідчать стабільні перемоги музикантів на престижних мистецьких конкурсах, форумах.

Викладене вище дає підставу вважати цих талановитих виконавців представниками **четвертої генерації** харківської баянної школи.

Серед чинників, що сприяли оптимізації процесу виховання та навчання баяністів Слобожанщини: *композиторська творчість* В. Подгорного, Б. Міхеєва, А. Гайденка, О. Назаренка, М. Стецюна, Ю. Алжнева; *концерно-виконавська та наукова діяльність професорів* Т. Большакової, Ю. Лошкова, О. Назаренка, А. Сташевського, *доцентів* Н. Башмакової, Ю. Дяченка, С. Пташенка, Н. Костенко, Л. Мандзюк, Л. Снедкової, Л. Шемет, В. Цицарева; *розквіт виконавської діяльності нової, четвертої, генерації виконавців-баяністів та викладачів ЗВО мистецьких напрямів (90-і роки ХХ – 20-і роки ХХІ століття)* А. Акулова, П. Архипенка, Ю. Дяченка, В. Гейка, А. Гетьмана, Д. Жарікова, Р. Желіби, М. Мельниченка, Т. Пасечінської, А. Стрільця, О. Мовчана, О. Харченка, Д. Шаршоня, М. Шейка та інших.

**Висновки.** Резюмуючи, зазначимо: дослідивши становлення Слобожанського народного інструментального музикування у зв'язку із загальноукраїнським контекстом музично-виконавської культури, можна відмітити *визначну роль* виконавського досвіду та самобутності харківської баянної школи та охарактеризувати типологічні ознаки харківської баянної школи (усталені механізми спадкоємності та наступності, творчості та навчання, нормативності та новаторства) та їх уособлення у конкретному педагогічному та виконавському досвіді.

Відмінності харківської баянної школи полягають у таких чинниках, як:

- технічна вправність, наявність віртуозності як атрибутивної ознаки професійної гри на баяні, що поєднується з *надзвичайною емоційною виразністю*;
- специфічна система артикуляційних прийомів баянної гри: *аплікатурна свобода*, відповідність (незалежність) правої та лівої руки, технологічне ведення міху; акордова техніка, якій притаманні *м'які переходи* при співвідношенні вертикального та горизонтального пластів;
- усталена взаємодія між виконавцями і композиторами, які володіють народними інструментами (зокрема, баяном і акордеоном) та активно створюють для них *оригінальні композиції*;
- культура ансамблевого слуху та музичний інтелект, що увиразнюють специфіку народно-інструментального музикування.

Сучасне народно-інструментальне музикування Слобожанщини характеризується загальним прагненням музикантів відповідати об'єктивно існуючим вимогам сучасної виконавської культури.

Перспективами дослідження є розгляд репертуарно-стильових пріоритетів сучасних виконавців згідно з означеними у статті етапами розвитку сольного виконавства баяністів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Большакова, Т. В. (1992). Баян в українській музичній культурі. *Культура України: історія і сучасність*: тези доп. респ. наук.-теорет. конф. 26–28 жовт. 1992 р. Харківський державний інститут культури. Харків, 181–182.
- Давидов, М. А. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах*: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського. (Українська академічна школа).
- Зеленюк, В. (2010). Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства. *Давидов, М. Історія виконавства на народних інструментах* (с. 112–132). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Имханицкий, М. И. (Ред.) (2001). *Портреты баянистов*: [сб. ст.]. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных.

- Калашник, П. П., Очеретовська, Н. Л. (Упоряд.) (1992). *Музична Харківщина*: зб. наук. пр. (с. 191–206). Харків.
- Костенко, О. О., Назаренко Л. П. (2010). *Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського*. Харків: Федорко.
- Лошков, Ю. (2008). Еволюція професійного музичного мистецтва. *Культура України*: зб. наук. пр. Харківська державна академія культури. Харків, 25, 166–177.
- Понікарова, Л. М. (2004). *Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства: з досвіду діяльності кафедри народних інструментів ХДАК (1959–2004 рр.)*: навчальний посібник. Харків: ХДАК.
- Плужніков, В. (2016). *К. Л. Дорошенко – диригент, педагог, просвітник*: монографія. Харків: Колегіум.
- Светов, А. (2009). *Харьковская баянная школа и её выдающиеся представители*: магістерська робота. Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков.
- Семешко, А. А. (2009). *Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть*: довідник. Тернопіль: Богдан.
- Снедков, І. І., Снедкова Л. А. (2012). Професійне народно-інструментальне виконавство: сучасний аспект. *Зоряний час: нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І. П. Котляревського* (с. 94–127). Харків: С. А. М.
- Снедков, І. І. (2010). Фундатори харківської баянної школи. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії*, сс. 42–51. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Снедкова, Л. А. (2013). *Історико-виконавський досвід ансамблевого музичування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ–ХХІ століть*. (Дис ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сумарокова, В. (2004). Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 10, 180–190.

**Igor Snedkov**

Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine; Kharkiv I. P. Kotlyarevskiy national University of Arts;  
e-mail: iigorsnedkov@gmail.com  
ORCID 0000-0002-2381-4221

**Lyudmila Snedkova**

PhD in Art Studies, Associate Professor of the Department of Music and Instrumental Teacher Training; Municipal Institution «Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy» of Kharkiv Regional Council;  
e-mail: snedkovala@gmail.com  
ORCID 000-0002-0389-2257

**STAGES OF DEVELOPMENT AND TYPOLOGICAL FEATURES  
OF SOLO PERFORMANCE OF THE KHARKIV BUTTON ACCORDION  
(BAYAN) SCHOOL**

**Background.** *The article tells about solo performer's creativity of accordion player of Slobozhanchina region, which is an inherited constituent of pedagogical activity. The relevance of a study is shown through regarding of historical stages of creation of tradition of solo concerto activity of the leading performers on button accordion in the artistic higher education establishments of Slobozhanchina region.*

*The experience of concert form of making music by the accordion players in the region Slobozhanchina has not yet become an object of special treatment and systematisation and therefore calls for throughout profound investigation.*

**Theoretical background.** *Performers activity of teachers of Department of folk instruments is revealed in works by such scholars as M. Davydova (2005), T. Bolshakova (1992), V. Zelenuk (2010), M. Imkhanitsky (2001), Yu. Loshkov (2008), L. Ponikarova (2004), A. Semeshko (2009), L. Snedkova (2013), V. Pluzhnikov (2016), A. Svetov (2009) etc.*

**Researchers novelty** *of this study is caused by lack of fundamental and systematical works devoted to exploration of regional specific of stages of creation of solo concert button accordion performance of Slobozhanchina region. The authors regard events of regional meaning, which caused their influence on the changes into process is of performance on button accordion and give a chronology*

*of creation of professional education in educational institutions of different levels, reveal personal role of renowned performers in propagation of the performance on the button accordion.*

***The aim and the task** of the research is to define stages of creations of solo concert musician activity of button accordion player of the Slobozhanchina region and reveal their regional peculiarities on the example of experience of professors of Department of folk instruments of Ukraine in Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.*

***Conclusions.** The research defines 4 main stages of development and outlines typological traits of Kharkiv button accordion school: 1) high level of technical skills as attribute of professional performance on button accordion which is conjoined by expense by extensive emotional expression; 2) specific system of means of play on the accordion, the freedom of fingering, independence of right and left hands, technological leading of the instruments, chord technique which is characterised by soft progressions through joining of vertical and horizontal layers; 3) tradition of interaction between the performers and composers which are capable of playing the folk instruments including button accordion and actively composing for them; 4) culture of ensemble hearing and musical intellect which are characteristic for specific of folklore instrumental music*

*Modern folklore instrumental music of Slobozhanchina region is characterised by overall inclination of the musicians too satisfy demand of objectively existing performance culture.*

■ **Key words:** *Slobozhanchina, Kharkiv button accordion school, historically-performers experience, solo button accordion music, concert activity, regional typological traits, stages of development.*

## REFERENCES

- Bolshakova, T. V. (1992). Baian v ukrainiskii muzychnii kulturi [Bayan in Ukrainian musical culture]. In *Kultura Ukrainy: istoriia i suchasnist [Culture of Ukraine: history and modernity]*. Proceeding of the Republic Scientific and Theoretical Conference, 1992, October 26–29 (p. 181). Kharkiv State Institute of Culture. Kharkiv [in Ukrainian].
- Davydov, M. A. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh [History of performance on folk instruments]*. (Tutorial). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. (Ukrainian Academic School) [in Ukrainian].

- Zeleniuk, V. (2010). Kharkivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho vykonavstva. *Davydov, M. Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh [Davydov, M. History of performance on folk instruments]* (p. 112–132). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Kalashnyk, P. P., Ocheretovska, N. L. (Comp.) (1992). *Muzychna Kharkivshchyna [Musical Kharkiv region]*. (p. 191–206). Kharkiv [in Ukrainian].
- Kostenko, O. O., Nazarenko, L. P. (2010). *Istoriia viddilu narodnykh instrumentiv Kharkivskoho muzychnoho uchylshcha im. B. M. Liatoshynskoho [History of the department of folk instruments of Kharkiv Music School named after B. M. Lyatoshynsky]*. Kharkiv: Fedorko [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. (2008). Evoliutsiia profesiinoho muzychnoho mystetstva [Evolution of professional music art]. *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 25, 166–177 [in Ukrainian].
- Ponikarova, L. M. (2004). *Kharkivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho vykonavstva: z dosvidu diialnosti kafedry narodnykh instrumentiv. Kharkivska derzhavna akademiia kultury (1959–2004 rr.) [Kharkiv Academic School of Folk Instrumental Performance: from the experience of the Department of Folk Instruments. Kharkiv State Academy of Culture (1959–2004)]*. Kharkiv [in Ukrainian].
- Imkhanitsky, M. I. (Ed.) (2001). *Portrety bayanistov [Portraits of accordionists]*. Moscow: Izd-vo RAM im. Gnesinyh [in Russian].
- Pluzhnikov, V. (2016). *K. L. Doroshenko – dyryhent, pedahoh, prosvitnyk [K. L. Doroshenko – conductor, teacher, educator]*. (Monograph. Kharkiv: Kolehium [in Ukrainian].
- Svetov, A. (2009). *Harkovskaya bayannaya shkola i eyo vyidayuschiesya predstaviteli [Kharkiv Bayan School and its outstanding representatives]*. (Magister thesis). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Russian].
- Semeshko, A. A. (2009). *Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XXI stolit [Bayan-Accordion art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries]*. (Book of reference). Ternopil: Bohdan [in Ukrainian].
- Sniedkov, I. I., Sniedkova, L. A. (2012). Profesiine narodno-instrumentalne vykonavstvo: suchasnyi aspekt. [Professional folk instrumental performance: the modern aspect]. *Zorianyi chas: narysy do 95-richchia utvorennia Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho*

- [Star time: essays to the 95th anniversary of the formation of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky University of Arts]* (pp. 94–127). Kharkiv: S. A. M. [in Ukrainian].
- Sniedkov, I. I. (2010). Fundatory kharkivskoi baiannoï shkoly [Founders of the Kharkiv Bayan School]. *Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii: do 70-richhia kafedry narodnykh instrumentiv Kyivskoi konservatorii* [Materials of the All-Ukrainian scientific-practical conference: to the 70th anniversary the Folk Instruments Department at Kyiv Conservatory], pp. 42–51. Kyiv: National P. I. Tchaikovsky Academy of Music of Ukraine [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]. (PhD's dissertation). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Sumarokova, V. (2004). Vykonavska shkola yak ob'iekt doslidzhennia: do vyznachennia poniattia [Performing school as an object of study: to definition of the concept]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the National P. I. Tchaikovsky Academy of Music of Ukraine], 10, 180–190 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 1 лютого 2021 р.*

УДК 78.071.1 (477):780.647.2

DOI 10.34064/khnum1-5905

***Пташенко Сергій Вікторович***

кандидат мистецтвознавства, завідувач навчальної лабораторії  
медіатехнологій, старший викладач кафедри народних інструментів

України Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: fasadporto@ukr.net

ORCID 0000-0002-1104-5461

**СПЕЦИФІКА ПІСЕННО-ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ЖАНРОВОСТІ  
У ТВОРАХ ДЛЯ БАЯНУ КОМПОЗИТОРІВ КАФЕДРИ НАРОДНИХ  
ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

*У статті досліджено найяскравіші зразки баянної творчості композиторів-баяністів – Леоніда Горенка, Володимира Подгорного, Анатолія Гайденка, Олександра Назаренка, Юрія Алжнева, Андрія Стрільця, які, починаючи з другої половини ХХ сторіччя, працювали та до сьогодні працюють викладачами спеціальних дисциплін на кафедрі народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського. **Актуальність** дослідження обумовлена недостатнім висвітленням заявленої теми у вітчизняному музикознавстві. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні специфіки втілення пісенно-танцювальної жанровості у творах композиторів-баяністів – викладачів ХНУМ імені І. П. Котляревського.*

*Шляхом аналізу тематизму, драматургії та засобів музичної виразності аргументується приналежність популярних творів пісенно-танцювальної жанровості для баяну до творчих методів стилізації, обробки та жанрово-стильової трансформації композиторами пісенних і танцювальних першоджерел.*

*Визначаються характерні риси фактурного малюнку творів, презентується розвиток технічних приймів гри на баяні, що сприяв набуттю цими творами поступової популярності серед широкого кола музикантів – від учнів середнього рівня підготовки до концертних виконавців. Наводяться приклади подальшого буття творів у ансамблевому та оркестровому виконанні.*

■ **Ключові слова:** баян, пісенно-танцювальна жанровість, методи опрацювання першоджерел, драматургія, засоби музичної виразності, сучасне баянне виконавство.

**Постановка проблеми.** Для досить молодого академічного баянного мистецтва, яке бере свої витoki з прикладної творчості, цілком природним є втілення саме пісенно-танцювальної жанровості, поширеної у виконавській практиці і доступної сприйманню широкого кола слухачів. Популярність вказаної сфери музичного мистецтва сприяла активному використанню композиторами-баяністами у своїй творчості автентичного пісенно-танцювального матеріалу, а згодом – створенню на його основі власних розгорнутих високохудожніх творів, у яких методи авторського опрацювання танцювальних і пісенних першоджерел обумовили відповідну систематизацію їх трансформацій: від стилізації до різноманітних обробок, а надалі – транскрипцій, фантазій, парафразів та творів на теми інших митців, що являють собою приклади жанрово-стильової трансформації.

**Метою дослідження** є визначення жанрово-стильових методів роботи композиторів із баянними творами на основі пісенно-танцювальної жанровості. Зазначена мета обумовила необхідність вирішення таких **завдань**: розкриття прийомів авторського опрацювання пісенних і танцювальних першоджерел, виявлення специфіки драматургії та засобів музичної виразності, обґрунтування популярності аналізованих творів у вітчизняному музичному виконавстві. **Актуальність дослідження** обумовлена недостатнім висвітленням заявленої теми у вітчизняному музикознавстві. **Наукова новизна** роботи полягає у дослідженні окресленого вище напрямку у творах викладачів-баяністів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

**Аналіз публікацій за темою. Методологія дослідження** ґрунтується на роботах, присвячених теоретичним аспектам жанру транскрипції (Борисенко, 2001), вивченню окремих жанрів (Иванова, Мизитова, 2014; Конен, 1994), питанням виконавства на народних інструментах (Давидов, 2005), дослідженню музичної культури, зокрема, пісенно-танцювальних жанрів різних народів (Друскін, 1967; Друз, Гесслер, 1988; Іваницький, 1990; Перич, 2005; Ямпольський,

1958), історії баянного та акордеонного мистецтва (Имханицкий, 2006).

**Матеріалом** дослідження є ноти баянних творів В. Подгорного («Гавот», «Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна та «Синий платочек» на тему Єжи Петербурського, обробка української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть», Елегійна фантазія «Повій, вітре, на Україну», «Циганська рапсодія», «Російська фантазія», «Ретро-сюїта»), Л. Горенка (обробка української народної пісні «Їхав козак за Дунай»), А. Гайденка («Ретро-танго» та «Вербунк» для баяну, «Плетениця» та «Вечір у горах» для дуету баянів), О. Назаренка («Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна, транскрипція вальсу «Пушинка» на тему Б. Тихонова, Концертна самба «*Amorado*» на тему Е. Асеведо, самба «Тіко-Тіко» на тему З. Абреу), Ю. Алжнева (концертна фантазія «Спомини» для двох баянів), А. Стрільця («Фуга на українську тему»).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Використовуючи метод стилізації, композитори передусім відроджують давні бальні танці, втілюючи специфічну стилістику у ритміці та різноманітних штрихах, нерідко притаманних, наприклад, струнним інструментам, та задіюють широку динамічну амплітуду. Як приклади, назвемо Мазурку з «Дитячого альбому» та Гавот В. Подгорного, а також сюїтний цикл з п'яти вальсів у стилі мюзет «Паризькі таємниці» для акордеону А. Гайденка.

Особливістю Гавоту В. Подгорного є поєднання ознак барокової драматургії та сучасної музичної мови, у якому знаходить прояв специфіка відтворення музичних особливостей жанру і стилю, які належать до іншої історичної епохи. Відсторонення автора від об'єкту імітування супроводжується введенням сучасних гармоній та художнім перебільшенням деяких характерних рис оригінального танцю. Подібні засоби сприяють формуванню нової семантики, яка корегує сприйняття традиційних танцювальних мелодій відповідно до сучасного художнього мислення (Додаток А, 1. [У подальшому – А]).

Стилізація народних танців сприяла появі авторського тематизму, заснованого на ладоінтонаційних атрибутах фольклору різних європейських народів. Збагачене природною гармонізацією, щедрим фактурним декором, штриховим вбранням (Давидов, 2005: 237),

ритмоінтонаційне відтворення розмаїття мелосу румун, болгар, македонців, сербів, хорватів, чорногорців узагальнило панораму народних танців балканських народів (Ямпольский, 1958: 31) у тричастинній «Плетениці» А. Гайденка для ансамблю баяністів (А, 2), яка за жанровою специфікою наближається до танцю коло (Перич, 2005: 108). Характерна риса інтонаційного складу Другої частини твору представлена у збільшеній секундній « $b^1-cis^2$ », викладеній у різних теситурах, що є ознакою самотвора інтонацій балканського фольклору. Вказані ознаки демонструють близькість даної стилізації до неофольклоризму, точніше – до «нової фольклорної хвилі», у руслі якої вона й була створена.

Актуалізація творчого методу стилізації, що розглядається у контексті ретроспективних тенденцій музичного мистецтва другої половини ХХ століття, знайшла яскравий прояв у творах, заснованих на американських, латиноамериканських, іспанських танцювальних ритмах та інтонаціях. Серед подібних опусів відзначимо «Ретро-танго» А. Гайденка, що наближається до бального та концертного варіанту танцю, якому притаманні гострий пружний ритм, відсутність імпровізації, акцентована мелодика і контрастний тематизм. У творі природно відчувається взаємодія академічного мистецтва і жанрів «третього пласти», за класифікацією В. Конен (1994).

Опрацювання значної кількості обробок українських народних пісень дозволило простежити еволюцію жанру, який зазнав суттєвих змін – від нескладних традиційних п'єс до масштабних віртуозних творів концертного спрямування.

Наприклад, створена Л. Горенком обробка пісні «Їхав козак за Дунай» *a-moll* (1952) розрахована на студентів середньої музичної освітньої ланки, які вже вільно володіють різноманітними видами баянної техніки. Музична мова твору ускладнюється використанням домінуючих септакордів, прохідних хроматизмів та гармонічних затримань. Різноманітні види техніки (мелодизовані арпеджіоподібні рухи, подвійні ноти та акорди), задіяні у викладенні контрастних варіацій, дали змогу баяністам того часу істотно розвинути власну виконавську техніку, а сучасним учням-баяністам – вдосконалити свій виконавський рівень і відчувати себе справжніми віртуозами на концертній естраді.

Специфікою «Вербунку» *c-moll* (1987) А. Гайденка, в основу якого покладено словацький народний чоловічий танець (Друскин, 1967: 167), є синтез авторського тематизму, заснованого на танцювальних інтонаціях фольклору південних слов'ян, румун, угорців, циган, та автентичної словацької пісні «Летів сивий сокіл», що є основою повільного розділу твору. Швидкий розділ твору містить риси групового танцю. Імпровізаційна розробка музичного матеріалу з активним застосуванням акцентованих терцій і секст, віртуозної орнаментики, блискучих хвилеподібних пасажів (А, 3) заохочує молодих баяністів у подальшому активніше працювати над власною технічною підготовкою, що відкриває перспективи інтерпретації більш складних творів. Легкість сприйняття «Вербунку» широкою слухачською аудиторією сприяла його популярності, що стало поштовхом до перекладення твору для баяну з оркестром народних інструментів, а також сприяло активному використанню п'єси у педагогічному репертуарі, призначеному для учнів старших класів дитячих музичних шкіл, студентів музичних училищ та вищих навчальних закладів.

На новий рівень жанр обробки підняв твір В. Подгорного на тему української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть» (1997). Створена на зламі століть п'єса, прем'єра якої відбулася на XI Міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест» 2000 року, вирізняється ясно вираженою концептуальністю. Дбайливе ставлення композитора до літературної основи сприяє органічному розвитку музичного матеріалу, у якому віддзеркалюється протистояння глибоких почуттів і неминучої суворой долі (А, 4) шляхом відтворення соціально-побутового ліричного пласту українського фольклору, який входить до складу козацьких пісень, зокрема, до третьої тематичної підгрупи – лірики кохання (Іваницький, 1990: 185). Існує перекладення цього твору для оркестру народних інструментів.

Обробки пісень воєнних років періоду Другої світової війни складають окрему групу концертних творів В. Подгорного («Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна і «Синій платочек» на тему Є. Петербурського) та О. Назаренка («Випадковий вальс» на тему М. Фрадкіна). Митці надають змогу виконавцям відчутти почуття кругового руху (Іванова, Мизитова, 2014: 14) у поєднанні з широ-

тою дихання та певною метроритмічною свободою мистецького самовираження.

Метою композиторів було всебічне розкриття характеру кожної з оригінальних пісень і свого ставлення до глибокого змісту трагічної, ліричної, елегійної та, водночас, оптимістичної образності оригіналу творів. У зазначених баянних творах не відчувається тенденція до навмисного ускладнення фактури. Втім, синтез високої духовності, таланту та професіоналізму митців став запорукою блискучого втілення пісенних першоджерел у баянних обробках, які вирізняються уважним ставленням до оригіналу. Написані щирою невимушеною мовою, обробки стали прикладом високого рівня композиторської етики, дбайливого ставлення до музичної першооснови, тонкого художнього смаку та вміння відчутти чужу емоцію як власну.

Подальшим кроком в еволюції творчої роботи над першоджерелом стали транскрипції, що розглядаються як нова художня цілісність і цінність, яка базується на іншому творі або на творі іншого автора. У неперевершених зразках баянних транскрипцій виявилась і робота танцювальної жанровості. Так, у вальсі «Пушинка» на тему Б. Тихонова у транскрипції О. Назаренка, виконання якого вимагає від баяніста неабиякої інтерпретаторської майстерності та технічних навичок, віртуозність є рівнозначним елементом усієї системи засобів художньої виразності. З огляду на незмінність тембрового фактору, цей твір можна віднести до типу транскрипцій-обробок (Борисенко, 2001: 116). У той же час, трансформації вальсу Б. Тихонова на композиційно-драматургічному рівні дозволяють віднести новий твір О. Назаренка до вільних транскрипцій.

Українські композитори-баяністи охоче залучають до своєї творчості ритмоінтонаційні ознаки американських, аргентинських, бразильських, іспанських та кубинських пісенно-танцювальних мелодій, збагачуючи українську баянну літературу незвичною національною семантикою. Помітну роль у контексті української баянної музики відіграє творчість О. Назаренка, який зробив вагомий внесок до жанру транскрипції. Серед творів даного жанру, зокрема, виділяється Концертна самба «*Amorado*» (*A-dur*), першоджерелом якої стала п'єса на тему Е. Асеведо.

Сміливість музичної мови твору, для якого характерним є викладення тематичного матеріалу паралельними квартами та тритонами, що підкреслюють енергійний характер музики, дала блискучі художні результати: втілення барвистої панорами бразильського карнавалу виявилось святковим, колоритним і оригінальним (А, 5). У транскрипції О. Назаренка змінено тембровий фактор вищезазначеного твору: партитура п'єси, призначеної для виконання естрадним бразильським оркестром, була перекладена композитором для баяну. Переінтонування оригінального твору відбулося без порушень змісту тематичних структур і композиційно-драматургічних принципів, що за термінологією, запропонованою музикознавицею М. Борисенко (2001), дозволяє ідентифікувати цей твір як транскрипцію-перекладення.

Згадаємо у цьому контексті ще один блискучий твір О. Назаренка – Самбу «Тіко-Тіко» на тему З. Абреу, що є обробкою у вільній одночастинній формі. Першоджерелом твору є гітарна редакція цієї п'єси, виконана І. Савіо, проте О. Назаренко використав лише знамениту тему, залишивши її ямбічний ритмоінтонаційний контур незмінним. Вказаний фактурний елемент можна назвати стрижнем цієї енергійної музики (А, 6). «Переінтонування» матеріалу відповідає рівню розвитку сучасного баянного письма та виконавської техніки студентів музичних закладів вищої освіти сьогодення.

Однією із головних переваг обробки українського митця є виразний темброво-регістровий план, що вдало відтворює образний зміст п'єси. Пролонгована перспектива концертного життя твору може бути реалізована у його інструментуванні для різноманітних за кількістю учасників та інструментарієм музичних колективів.

Яскраві віртуозні п'єси у жанрі самби вирізняються застосуванням новітніх засобів музичної виразності (оригінальні *glissandi*, кластери, блок-акорди, ударні прийоми звуковидобування із використанням різних частин баяна, що є імітацією автентичних ударних музичних інструментів). Адаптація екзотичної танцювальної жанровості у баянному мистецтві сприяла виявленню невичерпних можливостей багатотембрового готово-виборного інструменту.

Вищий рівень у втіленні розмаїття пісенно-танцювальної жанровості відбувся у творах із ознаками жанрово-стильової трансформації, насамперед, у жанрі баянної фантазії.

Одним із найяскравіших прикладів окресленого творчого методу є Елегійна фантазія «Повій, вітре, на Україну» В. Подгорного (1965). Симбіоз елегії і фантазії був задекларований композитором у авторському жанровому визначенні твору. Стилістика елегії знайшла своє віддзеркалення у семантиці пісенного мелосу, мінорній тональності (*c-moll*) та темпі *Lento*. Емоції туги, журби, печалю, що закарбовані у поетичному тексті («Повій, вітер, на Україну, де покинув я дівчину») є типовими для жанру елегії. Жанрова трансформація фантазії як драматичного та віртуозного жанру вбачається у наявності елегійної атрибутики та рис, властивих жанру української думи, серед яких слід виділити розгорнутий вступ («зачин») та відтворення у баянній музиці роздумів про Україну, пов'язаних із особистою долею героїв (А, 7). Окрім версії для баяну *solo* існує аранжування цього твору для оркестру народних інструментів, виконане професором ХНУМ імені І. П. Котляревського Б. Міхєєвим.

Національний аспект творчості В. Подгорного виявився у «Циганській рапсодії» (1988), яка може бути розглянута як приклад втілення властивих цьому жанру імпровізаційності, невимушеного чергування повільних та швидких частин, наскрізного драматургічного варіаційного розвитку. У творі блискуче розкрито національну самотність першоджерела, яке несподівано зазнало суттєвої драматизації. Твір заснований на найпопулярнішому циганському народному танці-пісні «Циганочка», точніше – «Циганочка з виходом», започаткованому частково асимільованими російськими циганами на основі угорських мелодій і танцювальних рухів (Друц, Гесслер, 1988: 184). Цей концертний твір, з одного боку, блискуче розкриває національну самотність циганського фольклору, а з іншого, демонструє нетрадиційне авторське ставлення до матеріалу, що вбачається у суттєвій драматизації загальновідомої мелодії<sup>1</sup> (А, 8). Звернення до форми рапсо-

---

<sup>1</sup> За версією авторитетних дослідників циганського мистецтва (Є. Друц і А. Гесслер, 1988), мелодія «Циганочки с виходом» не є народною. Її створив диригент

дії, передусім, пов'язане з епічністю автентичного матеріалу, котрий став поштовхом до специфічного розвитку драматургії.

Популярність «Циганської рапсодії» В. Подгорного була обумовлена попереднім побутуванням пісенно-танцювального першоджерела, а також блискучою композиторською роботою митця, який створив фактурно насичену, винятково складну з точки зору віртуозності п'єсу, збагачену численними засобами баянної виразності, що підкреслюють національну природу твору.

У «Російській фантазії» (1969; редакція 1983) В. Подгорного на тему народного танцю «Бариня» жанрова трансформація пов'язана із синтезом фантазії і вільно трактованого варіаційного циклу. Образні перетворення (танцювальність, лірика, народне свято) відбуваються завдяки ретельній симфонічно-мотивній розробці та використанню варіаційного методу розвитку музичного матеріалу. Цікавим є характерне сплетіння в акомпанементі мажоро-мінорних підготовлених акордів, що обумовлене ладовою змінністю національних витоків тематизму «Барині». Жанрово-стильова трансформація цього твору репрезентує синтезування танцювальних та пісенних ознак автентичних джерел, результатом якого є переінтонування, що розкриває ладову природу первісної теми (іонійський і міксолідійський лади) і надає їй рис вишуканої лірики та епічності. Багатогранність народної мелодії реалізовано у 23 варіаціях, об'єднаних у тричастинну форму, яка сприяє цілісності сприйняття великого циклу. «Російська фантазія» В. Подгорного увійшла до скарбниці професійної сучасної баянної літератури.

Одним з найпопулярніших творів В. Подгорного для баяну у жанрі, що належить «третьому пласту», є «Ретро-фантазія (Ретро-сюїта)» (2002) на теми відомих вітчизняних естрадних пісень 1930–1950-х років. У цьому циклі знайшли місце найбільш яскраві досягнення компо-

---

циганського хору Іван Васильєв, предок Миколи Васильєва, видатного радянського виконавця циганських романсів. Мелодія російської версії «Циганочки» дуже сподобалася публіці тим, що мала багато варіацій та переходів від швидких до повільних частин. На цей час вищезазначений танок користується неодмінною любов'ю та популярністю не тільки у представників романської групи, але й у багатьох народів, серед яких особливе місце посідає Україна як центр шляхів кочового народу.

зитор у жанрі естрадної баянної мініатюри (Имханицкий, 2006: 462). Особливість жанрового рішення міститься вже у самій назві твору. Форму, обрану В. Подгорним, можна віднести до так званої нової сюїти (Мазель, 1986: 444–445), для якої характерними є вільний тональний план та різноманітні жанрові витоки тематизму. У той же час вона має ознаки контрастно-складової форми, в якій драматургічне поєднання всіх восьми частин відбувається у наскрізному розгортанні (*attacca*). Композитору вдалося майстерно вибудувати драматургію твору, яка заснована на принципі тематичного контрасту мініатюр. Кожна з мініатюр «Ретро-фантазії (Ретро-сюїти)» побудована у формі фантазії. Своєрідність драматургії дозволяє баяністу-інтерпретатору скорочувати твір на власний розсуд.

«Ретро-фантазія (Ретро-сюїта)» В. Подгорного є популярною серед багатьох виконавців та слухачів завдяки вишуканим прийомам художньої виразності. Кожна з мініатюр цього розгорнутого полотна є незрівнянною у фактурному і тембро-гармонічному відношенні. У цілому сюїта є зразком чудового розуміння В. Подгорним фактури сучасного баяна. Цей високохудожній твір розвиває не тільки музичний смак виконавців, але й сприяє вдосконаленню багатьох технічних прийомів, які широко використовує автор (А, 10).

Концертна фантазія Ю. Алжнева «Спомини» для двох баянів на теми пісень про Другу світову війну («Где же вы теперь, друзья однополчане» В. Соловйова-Сєдого, «Моя любимая» М. Блантера, «Мы за ценой не постоим» Б. Окуджави, «Ехал я из Берлина» І. Дунаєвського) також є варіантом трансформації танцювальної та пісенної жанровості у баянній творчості. Симфонічний метод розробки тематичного матеріалу розкриває тонкі емоційні образні перевтілення (А, 11). За допомогою музичних засобів художньої виразності автору вдалося надзвичайно тонко відтворити образ потягу як однієї із прикмет лихоліття, що суттєво драматизує образність твору і водночас символізує неспинний рух часу (А, 12).

Концертна фантазія «Спомини» Ю. Алжнева позначена глибоким змістом, масштабністю композиції, контрастом оригінального і цитованого тематизму, поєднанням модерної ефектної музичної мови з традиційними засобами виразності. Твір суттєво збагатив баянну

ансамблю літературу. Емоційна насиченість музики, доступність її сприйняття забезпечила популярність твору у найширшому колі слухачів.

Оригінальним прикладом жанрово-стильових ознак фантазії є п'єса А. Гайдена для двох баянів «Вечір у горах» *a-moll* (1974), у якій яскраво репрезентоване народне пісенне й танцювальне музикування кавказьких народів. У фантазії в органічному поєднанні представлені образи лірики, драми й епосу. У драматургії відбувається взаємопроникнення різних музичних форм – рондо, варіацій та елементів сонатності. Основою музичного тематизму стають фольклорні першоджерела. Узагальнюються музичні образи різних етнічних регіонів у імпровізаційних ритмоінтонаціях пісенного фольклору горців зі специфічним східним колоритом, що приваблює концертних виконавців та широку аудиторію. Особливості автентичної музичної культури Кавказу відтворюються за допомогою змінного метру ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ), тріольного ритму, *rubato*, оспівувань і форшлагів. Поєднання стилістичних ознак танцювального фольклору та взаємопроникнення рис лезгинки і «танцю смерті» – тарантели – цілком обумовило жанрово-стильову трансформацію у фантазії (А, 13). Фантазія звучить у перекладеннях для баяну-соло, оркестру народних інструментів та симфонічного оркестру.

Серед молодішої генерації викладачів кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського виділяється талановитий баяніст, концертний виконавець, диригент і композитор А. Стрілець. Його перу, зокрема, належить «Фуга на українську тему», що також може бути розглянута у контексті жанрово-стильової трансформації. В основу твору покладено частково переінтовнований мотив української народної пісні «Ой на горі». Відтворення автентичного багатоголосся досягається у творі завдяки новій музичній формі та незвичному для баянного виконавства методу опрацювання пісенних фольклорних першоджерел. Крім цього, жанрово-стильову трансформацію можна вбачати не тільки у переінтонуванні та видозмінненні музичної форми, але й у викладенні тематизму сучасною музичною мовою, що надає оригіналу свіжого подиху та перспективи подальшого концертного життя.

**Висновки.** Обрана послідовність викладення матеріалу у даному науковому дослідженні обумовлена поступовим ускладненням творчих методик опрацювання першоджерел композиторами від твору до твору.

Стилізація танцювальної і пісенної жанровості є значною складовою баянного мистецтва. Використання у композиторській творчості європейських зразків жанрів (гавоту, мазурки, мюзету) сприяло набуттю баянним виконавством вишуканості звуковидобування, витонченості штрихової палітри та нюансування, що збагатило художні засоби виразності та сприяло еволюції інтерпретаційного досвіду.

Поява обробки української народної пісні «Ой, чий то кінь стоїть» В. Подгорного, а також обробок пісень, що були популярні у період Другої світової війни, виконані В. Подгорним і О. Назаренком, свідчить про переосмислення композиторами відношення до пісенного жанру, який тривалий час сприймався як виключно розважальний. В обробках та транскрипціях творів латиноамериканських танцювальних жанрів на теми інших авторів відбулося суттєве збагачення ритмічнотонаційних структур і тембрової палітри інструменту, що обумовило надзвичайну популярність серед виконавців та слухачів творів, що демонструють взаємодію академічного мистецтва і жанрів, що належать до «третього пласту».

У проаналізованих зразках транскрипцій та обробок танцювальної жанровості виявлено різноманітні композиторські методи роботи з оригіналом та окреслено роль іноземного фольклору.

Серед опусів, які створені із задіянням жанрово-стильової трансформації пісень і танців, переінтонування оригіналу демонструє високі художні результати. Використання модерних засобів баянної виразності, конструювання нових музичних форм, застосування елементів полістилістики та модифікація жанрів спрямовані на багатогранне відтворення образного змісту першоджерела, надання йому нової художньої цінності. Все це знайшло своє віддзеркалення у творчості В. Подгорного, А. Гайденка, Ю. Алжнева, А. Стрільця.

У творчості композиторів-баяністів напрямок пісенно-танцювальної жанровості постійно збагачує репертуар, тому подальші наукові розвідки у цьому напрямку видаються актуальними і перспективними.

## ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2001). Жанр транскрипції: до проблеми класифікації. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*: матеріали міжвуз. наук.-метод. конф. Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 3, 111–119.
- Давидов, М. А. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах*: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. (Українська академічна школа).
- Друскін, М. С. (1967). *Історія зарубіжної музики*. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Москва: Музыка.
- Друц, Е. А., Гесслер, А. Н. (1988). *Народные песни русских цыган*. Москва: Совет. композитор.
- Іваницький, А. І. (1990). *Українська народна музична творчість*: навч. посібник. Київ: Муз. Україна.
- Іванова, І. Л., Мизитова, А. А. (2014). *Вальс в фортепіанній музиці XIX – початку XX століть*: учеб. пособие. Харьков: ХНУИ ім. І. П. Котляревського.
- Імханицький, М. І. (2006). *Історія баянного і акордеонного мистецтва*. Москва: РАМ ім. Гнесіних.
- Конен, В. Дж. (1994). *Третій пласт: нові масові жанри в музиці XX століття*. Москва: Музыка.
- Мазель, Л. А. (1986). *Строєння музикальних призведень*. Москва: Музыка.
- Перич, С. (2005). Ритмічні особливості сербського акордеонного кола. *Метроритм-2*. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Київ, 107–108.
- Ямпольський, І. М. (1958). *Музика Югославії*. Москва: Гос. муз. изд-во.

***Serhii Ptashenko***

PhD in Art Studies, the Head of Educational Laboratory  
of Media Technology, a Senior Lecturer of the Music Theory Department,  
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;  
e-mail: fasadporto@ukr.net  
ORCID 0000-0002-1104-5461

**SONG AND DANCE GENRE SPECIFICS IN WORKS FOR BUTTON  
ACCORDION BY COMPOSERS OF THE DEPARTMENT OF FOLK  
INSTRUMENTS OF UKRAINE OF KHARKIV I. P. KOTLYAREVSKY  
NATIONAL UNIVERSITY OF ART**

*Recent years have provoked an increasing interest in button accordion arts of Ukraine therefore a great demand for button accordion performance based on song and dance genre features is to be of great importance.*

*Our research work deals with the embodiment of the song and dance genres features in academic button accordion art. The above-mentioned phenomenon has led to the appropriate systematization of their transformations in the musicological viewpoint therefore is stated to be **very novel**. This systematization is revealed from stylization to various arrangements, further transcriptions, fantasies, paraphrases, works on the theme of other artists that is to create the genre-style transformation.*

*The aim of the research is to determine the genre-style methods of composers' work for button accordion on the basis of song and dance genre. **Present scientific research scope led to the solution of the following tasks:** the disclosure of methods of author's song and dance originals processing, identifying the specifics of drama and means of musical expression, justifying the popularity of works in the domestic musical performance.*

*The following methods are used: analytical, comparative-historical and structural-functional.*

*Summing up the results, it can be concluded that stylizations of dance and song genre are stated to be a great component of button accordion art. The use of European modeling samples (gavotte, mazurka and musette) contributed to the button accordion performance leading to sound production sophistication, high refinement of the sound palette and dynamic nuance, which enriched the artistic*

*means of expressiveness, contributed to the evolution of interpretive experience. In the arrangements and transcriptions (by other authors) of Latin American dance genres there was an enrichment of rhythmic intonation structures and timbre palette of the instrument that lead to great popularity among performers and listeners by the interaction of academic art and genres belonging to the 'third layer'. Among the opuses created in the genre-style transformation of songs and dances, the re-intonation of the original musical compositions received high artistic results. The use of modern means of button accordion expression, construction of new musical forms, application of elements of musical polystylistics, modification of genres are aimed at multifaceted reproduction of the figurative content of the original source, giving it a new artistic value and concert life. In the musical works of button accordion composers, the direction of song and dance genres features continuously enriches the quantitative and qualitative musical literature, so the prospects for further scientific research are relevant and promising.*

■ **Key words:** *button accordion, song and dance genre, methods of processing primary sources, dramaturgy, means of musical expression, modern button accordion performance.*

## REFERENCES

- Borysenko, M. Yu. (2001). Zhanr transkryptsii: do problemy klasyfikatsii. [Genre of transcription: to the problem of classification]. *Aktualni problemy muzychnoho i teatralnogo mystetstva: mystetstvoznavstvo, pedahohika ta vykonavstvo* [Actual problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance]. Materials of the Interuniversity Scientific and Methodological Conference of the Kharkiv State Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, 3, 111–119. Kharkiv [in Ukrainian].
- Davydov, M. A. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh* [History of performance on folk instruments]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2005 [in Ukrainian].
- Druskin, M. S. (1967). *Istoriya zarubezhnoy muzyki* [History of foreign music]. Vol. 4. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Druts, E. A., Gessler, A. N. (1988). *Narodnyie pesni russkikh tsyigan* [Folk songs of Russian Gypsies]. Moscow: Sovet. kompozitor [in Russian].
- Ivanytskyi, A. I. (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist* [Ukrainian folk music]. (Tutorial). Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].

- Ivanova, I. L., Mizitova, A. A. (2014). *Vals v fortepiannoy muzyike XIX – nachala XX vekov [Waltz in piano music of the 19th – early 20th centuries]*. (Tutorial). Kharkov: HNUI im. I. P. Kotlyarevskogo [in Ukrainian].
- Imhanitskiy, M. I. (2006). *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva [The history of bayan and accordion art]*. Moscow: RAM im. Gnesinyih [in Russian].
- Konen, V. Dzh. (1994). *Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyike XX veka [The third layer: new mass genres in the music of the twentieth century]*. Moscow: Muzyka, 1994 [in Russian].
- Mazel, L. A. (1986). *Stroenie muzyikalnyih prizvedeniy [The structure of musical compositions]*. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Perich, S. (2005). Ritmicheskie osobennosti serbskogo akkordeonnogo kolo [Rhythmic features of the Serbian accordion colo]. *Metroritm-2 [Metrorhythm-2]*. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Yampolskiy, I. M. (1958). *Muzyika Yugoslavii [Music of Yugoslavia]*. Moscow: Gos. muzyik. izd-vo [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11 березня 2020 р.*

ДОДАТОК «А» (нотні приклади)

Приклад 1. В. Подгорний – «Гавот» (4–11 такти)

Moderato  $\text{♩} = 48$

The score consists of two systems of staves. The first system shows the piano introduction with chords marked 'p' and 'M', and a melodic line with eighth notes and slurs. The second system continues the melodic line with eighth notes and slurs, and the bass line with chords marked 'M' and '7'.

Приклад 2. А. Гайденко – «Плетениця», I частина (партія першого баяна)

Moderato

The score consists of two systems of staves. The first system shows the piano introduction with chords marked 'M' and '7', and a melodic line with triplets and a piano introduction with chords marked 'M' and '7'. The second system continues the melodic line with triplets and a piano introduction with chords marked 'M' and '7'. The score includes markings for 'mf', 'piu rubato', and 'tr'.

Приклад 3. А. Гайденко – «Вербунк» (швидкий розділ)

Приклад 4. В. Подгорний – «Ой, чий то кінь стоїть» (кульмінація)

Приклад 5. О. Назаренко – Концертна самба на тему Д. Асеведо «Amorado»

Приклад 6. О. Назаренко – самба «Тіко-Тіко» (ритмоінтонаема)

Musical score for 'Tico-Tico' by O. Nazarenko. The score is written for piano in 2/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamics are marked 'mf'. The piece is characterized by its rhythmic and melodic patterns typical of samba.

Приклад 7. В. Подгорний – «Повій вітре на Україну» (перший куплет)

Musical score for 'Blow, Wind, Blow to Ukraine' by V. Podgorny. The score is written for piano in 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is one flat (Bb). The dynamics are marked 'mf'. The piece is characterized by its melodic and harmonic structure typical of Ukrainian folk music.

Приклад 8. В. Подгорний – «Циганська рапсодія» (тема «Циганочки»)

Moderato, doloroso

*p*

M #7+M M #7

Приклад 9. В. Подгорний – «Російська фантазія» (тема «Барині»)

Allegro

*mf p*

**2**

*b*7 БМ *b*7 БМ

*b*7 БМ 7 Б

Приклад 10. В. Подгорний – Ретро-сюїта (VII ч. «Московские окна»)

Allegretto tranquillo



Приклад 11. Ю. Алжнев – «Спомини» (10–17 такти)

Moderato



Приклад 12. Ю. Алжнев – «Спомини» («прискорення потягу»)

Allegro





УДК 785:780.642.2(477.54):78.0

DOI 10.34064/khnum1-5906

***Литвиценко Олександр Володимирович***

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: sasha.litwish128@gmail.com

ORCID 0000-0002-5028-4000

**СТУДЕНТСЬКИЙ ОРКЕСТР БАЯНІСТІВ ТА АКОРДЕОНІСТІВ  
ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ  
СТАНОВЛЕННЯ ТА ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ**

*Метою статті є розгляд еволюції творчої діяльності студентського навчального колективу – оркестру баяністів та акордеоністів – та визначення ролі його фундатора, заслуженого діяча мистецтв України, професора О. І. Назаренка. Колектив під його орудою існує вже понад 28 років, він досягнув значних успіхів і набув власного творчого вигляду, його діяльність привертає пильну увагу мистецького загалу та викликає науковий інтерес, що зумовлює актуальність позначеної теми. Композиторський доробок О. Назаренка висвітлювався харківськими баяністами-науковцями Ю. Дяченком (2012), М. Плющенком (2017), С. Пташенком (2013), І. Снедковим (2016), А. Стрільцем (2018), але автори не звертались до розгляду диригентської діяльності О. Назаренка і проблем виконавської майстерності оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ, керівником якого він є.*

*Методологія дослідження базується на сукупності історичного, жанрово-стильового та інтерпретаційного підходів. Комплексний аналіз діяльності студентського оркестру та його керівника О. Назаренка дозволив визначити певні етапи та основні напрями професійного розвитку колективу. В фокусі уваги – принципи роботи О. Назаренка-диригента зі студентським оркестром, складеним з однорідних інструментів. На основі аналізу роботи митця висвітлені питання специфіки методики викладання, добору репертуару, особливості аранжування для баянно-акордеонного оркестру.*

*Результати й висновки дослідження. Багатогранна діяльність О. Назаренка як керівника та диригента оркестру є дуже важливою для збе-*

режесня в репертуарі та оновлення творів зарубіжних і українських, зокрема, харківських, композиторів, а виховання ним молодих музикантів-професіоналів сприяє розвитку українського народно-інструментального виконавства. Під керівництвом майстра студенти оволодівають широким спектром виконавських можливостей інструменту – яскравою палітрою штрихової техніки та прийомів звукоутворення, плавним міховедінням, розвивають уявлення щодо роботи над музичним твором та навчаються оркестровому мисленню. **Вперше** складено повний репертуарний список оркестру, що дає уявлення про масштабність і зміст його діяльності, демонструє принципи відбору творів, які відбивають художній смак та вподобання диригента-керівника.

■ **Ключові слова:** виконавська майстерність, диригентська діяльність, репертуар, студентський оркестр баяністів та акордеоністів.

**Постановка проблеми.** Досвід становлення та професійного розвитку оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського та діяльність його керівника – корифея харківської баянної школи *Олександра Івановича Назаренка* – видатного представника баянного мистецтва України другої половини ХХ – початку ХХІ ст., заслуженого діяча мистецтв України, професора – привертає останнім часом особливу увагу мистецького загалу та викликає науковий інтерес. Колектив під орудою О. Назаренка існує вже понад 28 років, досягнувши за цей час значних успіхів. Оркестр має своє «обличчя» – вишуканий репертуар, традиції якого закладені керівником та поцінуються в колах музичної спільноти Харкова. Отже, назріла потреба у вивченні діяльності і доробку колективу та різнобічного творчого і педагогічного досвіду його керівника, в тому числі – диригентського. Тим більше, що існує особлива специфіка роботи колективу – постійна текучість кадрів. Досвідчені оркестранти випускаються з вишу, колектив поповнюється новою силою студентів, які долучаються до творчого процесу оркестрового музикування. Тому вивчення досвіду виховної роботи досвідченого майстра з цим оригінальним колективом постає **вельми актуальним завданням для дослідника** сучасної музичної культури.

**Аналіз публікацій.** Різним аспектам творчості музиканта присвячено кілька праць харківських баяністів-науковців Ю. Дяченка (2012),

М. Плющенко (2017), С. Пташенка (2013), І. Снедкова (2016), А. Стрільця (2018), які допомагають висвітлити особливості багатовекторної діяльності музиканта. Проблематика композиторського доробку О. Назаренка достатньо висвітлена в цих роботах. Однак згадані автори **не звертались до розгляду диригентської діяльності О. Назаренка та проблем виконавської майстерності оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського, керівником якого митець є вже більш ніж чверть століття.**

Отже, **об'єкт цього дослідження** – студентський оркестр баяністів та акордеоністів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського; **предмет** – особливості становлення та професійного розвитку колективу.

**Мета статті** – розгляд процесу еволюції творчої діяльності студентського оркестру баяністів та акордеоністів та визначення ролі його фундатора, О. І. Назаренка.

**Методологія дослідження** базується на сукупності історичного, жанрово-стильового та інтерпретаційного підходів.

**Виклад основного матеріалу.** На початку 90 років ХХ ст. на кафедрі народних інструментів навчалось багато студентів, у тому числі, велика кількість баяністів та акордеоністів з високим рівнем підготовки (до 10 баяністів на одному курсі). Поштовхом до створення студентського оркестру баяністів та акордеоністів стала ідея надати студентам можливість реалізовувати свій творчий потенціал в такому оркестрі, де представлені однорідні інструменти. У вересні 1993 р. кафедра народних інструментів доручає О. І. Назаренку очолити новий творчий підрозділ – студентський оркестр баяністів та акордеоністів ХДУМ імені І. П. Котляревського. На ґрунті кропіткої роботи О. Назаренка колектив почав набирати професійних обертів, поступово розширюючи діапазон оригінального репертуару та підходи до інтерпретації оркестрових творів.

До того, як О. Назаренко почав працювати з оркестром баяністів та акордеоністів Харківського університету мистецтв, він, від 1968 р., працював з ансамблями баяністів ДМШ № 6 та ДК ХТЗ, згодом – з оркестром акордеоністів ДМШ №9. В роботі з цими дитячими колективами професор багато уваги приділяв творчому зростанню своїх

вихованців та практикував створення власних аранжувань музичних творів з метою набуття досвіду в цій сфері. До виконавського репертуару, з яким митець працював на ранньому етапі своєї роботи з оркестрами баяністів-акордеоністів, входили такі твори, як «Петрушка» В. Косенко (1982), «Марш», Л. Бетховена, Три п'єси із циклу «На зеленому лузі» О. Гречанінова, Куранта з музики до к/ф «Петро Перший» (1984), «Російська картина» (1985) В. Щербачова й К. Молчанова, «Слався, рідна держава!» (1988) О. Новикова й Г. Фінаровського. Вони були надруковані у видавництвах «Музика» (Москва) та «Музична Україна» (Київ).

З початку існування студентського оркестру до складу колективу входило 20–25 оркестрантів. Учасників було поділено на групи; для балансу студенти різних рівнів підготовки сиділи за одним пультом. Таке правило ввів О. Назаренко для досягнення звукового та виконавського балансу. З метою досягнення тембрально-колеристичної яскравості звучання до складу оркестру баяністів та акордеоністів керівник долучає інструменти симфонічного оркестру – флейту, гобой, тубу та арфу. Згодом, коли репертуар почав збагачуватись, до складу оркестру були введені ударні інструменти (литаври, бубон, трикутник, оркестрові дзвіночки, малий барабан) та синтезатор.

Отже, завдяки творчому натхненню керівника та високопрофесійному ставленню його до своєї справи, в стінах університету мистецтв з'являється «творча родзинка» – самостійна концертна одиниця, учасники якої готові були до самовдосконалення та нових звершень.

На етапі *творчого зростання* виникла проблема відбору репертуару для оркестру баяністів та акордеоністів. Друкованих матеріалів для колективу саме такого складу зовсім не було (або було недостатньо). О. Назаренко займався аранжуванням нових творів, які були менш популярні, але цікаві для студентів та слухачів. Він звертався до своїх колег, які вже мали багатий досвід в питаннях інструментовки та аранжування, – композиторів Ю. Алжнева та А. Гайденка, перу яких належать інструментовані твори. Репертуар оркестру раннього періоду містить такі твори: Л. Боельман, «Готична сюїта» (самий перший твір колективу); Ф. Крейслер, «Маленький Віденський марш»; Ж. Бізе, Циганська пісня з опери «Кармен»; Й. Брамс, «Угорський та-

нок» № 2; А. Гайдено, «Вечір у горах»; А. П'яццола, «Adios Nanino» та «Грасанара». В аранжуваннях завжди присутні художній смак, міра та досконалість форми.

Відмітимо творчий зв'язок та співпрацю колективу із композитором В. Чепеленко, який мав феноменальний слух та особливу чутливість до музичної фактури, що надавало йому можливість розділити усі голоси по партіям з великою точністю. За його допомоги було написано дирекції до таких яскравих творів, як «Ноктюрн» А. Індри та «Блакитний прелюд» Дж. Бішопа.

Репертуар оркестру щороку поповнювали чотири-п'ять нових творів. Більш ніж за чверть століття діяльності колективу його творча скарбничка накопичила майже 100 творів класичної, народної, естрадно-джазової та оригінальної музичної літератури для баяна. Відмінною рисою репертуару оркестру баяністів та акордеоністів є наявність крупних форм та сюїтних циклів. Перша частина в них жвава, активна; друга – кантиленна, третя – швидка та віртуозна. Чому саме крупні форми та сюїти з творів?

З перших років існування оркестр баяністів та акордеоністів бере активну участь в підготовці програм для випускників до державних екзаменів з диригування. Обов'язковою вимогою до іспиту є підготовка нового інструментованого твору для оркестру, який, за традицією, залишався в репертуарній скарбниці як дарунок від диригента. Серед випускників кафедри народних інструментів є такі, які диригували оркестром баяністів та акордеоністів на державному іспиті, – В. Кириченко, Т. Липчанська (Пасичинська), О. Ніколаєнко, Ю. Дяченко, А. Безрук, С. Іларіонов, А. Іванов, О. Литвищенко, А. Білобок та інші.

Оркестр, який працює над підготовкою державної програми для диригентів-випускників, має дотримуватися певних положень щодо виконання творів. Наприклад, містити «українську тему», яку, зазвичай, представляють такі твори українських авторів, як «Слобожанський краєвид» О. Назаренка, «Пішла б на музики» Л. Колодуба, «Українське капричіо»; В. Подгорного та інші. А також твори, які дають можливість диригентові розкрити різні сторони своєї майстерності: наприклад, «Зимова сюїта», де перша п'єса – твір О. Морозова «Сходина

до різдвяного святкування», а інші два – композитора К. Молчанова, «Хоровод» та «Зимова дорога»; або цикл с трьох творів одного автора, наприклад, А. Пяццоли («Танго-сюїта» («Adios Nonino», «Frasnapara», «Violentango»), П. Чайковського («Ранкова молитва», «В церкві», «Пісня шарманщика») і т. п. Крупну форму в концертному репертуарі оркестру представляють такі твори, як Концерт Й. С. Баха для фортепіано з оркестром d-moll, «Літо» з «Пор року» А. Вівальді, Увертюра до опери «Попелюшка» Дж. Россіні, «Ballet Tango», А. Пяццоли, Концерт для ксилофона з оркестром Т. Маюдзумі та ін. Отже, підготовка до державних іспитів, виконання й створення циклічних композицій є частиною роботи студентського колективу.

З диригентською діяльністю щільно пов'язаний і композиторський доробок О. Назаренка, адже він поповнює репертуар оркестру власними творами та перекладеннями, серед яких – «Ліричний хоровод» на тему української народної пісні «Ой, у гаю, при Дунаю», «Слобожанський краєвид» та інші. На базі власних аранжувань для оркестру баяністів та акордеоністів О. Назаренко сформував збірку творів для двох фортепіано (2017), яка збагатила навчальний репертуар в класі диригування. Окремі твори з цієї збірки були чудово виконані лауреатами міжнародних конкурсів, піаністами О. Копелюком та І. Седюком.

Студентський оркестр баяністів та акордеоністів запрошує до спільного музикування солістів різних спеціалізацій викладацького та студентського рівнів. Так, з оркестром співпрацювали народні артисти України, співаки О. Чубарева та В. Болдирев, заслужені артистки України Л. Величко та О. Старікова, лауреати міжнародних конкурсів Я. Боброва, Д. Костенко, Дзіо Тао, Д. Лебедева (вокал), Д. Жаріков (баян), Ю. Дяченко (баян), А. Чумаченко, О. Михайлова (фортепіано), Р. Таранов (гітара), Н. Степанова, Н. Безгодкова, О. Довгополова (скрипка), С. Греченко (ксилофон), С. Щєбликін, М. Ільєнко (труба), О. Приженков (труба), А. Шморгун (гусла, клавішні).

Знаковою для колективу подією була його участь у IX Міжнародному конкурсі-фестивалі у місті Пшемисль (Польща, 2000), де оркестранти під орудою О. Назаренка отримали звання дипломантів. Зазначимо, що до Польщі оркестр поїхав у зменшеному складі (5 ба-

яністів, 3 акордеоністи та синтезатор). Разом із студентами на сцені в якості оркестранта та концертмейстера виступав О. Назаренко, який виконував партію другого баяну (відео-запис конкурсу був оцифрований та зберігається нині в архіві оркестру).

Оркестр веде активну концертну та фестивальну діяльність в Харкові та за його межами, виступаючи на сценічних майданчиках Харківської обласної філармонії, Театру опери та балету імені М. Лисенка, Музичного фахового коледжу імені Б. Лятошинського, Вищого коледжу мистецтв, ЦПКВ імені М. Горького, театрального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського, дитячих шкіл мистецтв та музичних шкіл міста, а також запрошувався до Інституту мистецтв та культури м. Белгород, дав серію концертів в місті Пшемисль (Польща).

Колектив є учасником щорічного всеукраїнського фестивалю «День баяна та акордеона» (проводиться від 2012 р.), міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї», в якому оркестр бере активну участь. Оркестр звучав у ранкових ефірах на Обласному радіо і Харківському телебаченні, має фондові записи на радіо. Виконавці вражають тонкою музикальністю, нестримним темпераментом та віртуозністю. До речі, оркестр має достатньо широке коло шанувальників, уважних слухачів.

Оркестрова виразність звучання оркестру баяністів залежить від якості та характеру диференціації партій, яка відбувається під час написання аранжувань та інструментовок, а потім реалізується в звучанні в процесі репетицій, де уточнюються інтонаційні, штрихові, тембро-динамічні його характеристики. Під час репетицій О. Назаренко сам демонструє точність штрихових відтінків та виразну гру, ілюструє, як правильно треба зіграти той чи інший фрагмент. Влучну характеристику діяльності митця в роботі з оркестром баяністів та акордеоністів надав М. Плющенко (2017: 146): «...Оркестрові групи він мислить по аналогії з симфонічним оркестром. Для симфонізації складу Олександр Іванович часто долучає інструменти симфонічного оркестру – скрипку (Ф. Крейслер, «Прелюдія та алегро у стилі Пуньяні»), трубу (Е. Рознер, «Блакитний прелюд»), литаври (Д. Шостакович, Увертюра до к/ф «Овод») та ін. Гобой та флейта присутні в оркестрі постійно. Серед вимог музиканта до учасників оркестру – виразність

виконання, увага до всіх динамічних нюансів, злагоджена комунікація в ансамблі (підхоплення перегуків, «слухання» партнера)».

Оркестранти під час репетицій за рекомендаціями керівника навчаються наслідувати інструментам симфонічного оркестру (грати тягучі органні звуки, імітувати скрипкові штрихи та прийоми). Баян та акордеон володіють досить широким спектром виражальних засобів та тембрових імітацій. Виходячи з особистого досвіду роботи в оркестрі, зазначимо, що така ретельна робота над музичною тканиною та сферою образного мислення загалом чинить особливий вплив на оркестрантів, сприяючи активному формуванню їхньої професійної майстерності. О. Назаренко не залишає без уваги жодного студента-оркестранта, наче на індивідуальному занятті в класі за спеціальністю.

За період музикування в оркестрі студенти навчаються правильно мислити та набувають широкий спектр навичок професійного володіння інструментом, в них формується вміння дослухатися до інших партій. Швидко розвивається відчуття ансамблю, збагачується штрихова техніка, поповнюється палітра прийомів звукоутворення, формуються навички оркестрового мислення. Разом з тим, гра на однорідних інструментах дає оркестранту можливість оволодіти вмінням виокремити, зіграти яскраво своє соло, зокрема, виразно провести кантилену.

Існує думка, що оркестр баяністів та акордеоністів – це «велика гармошка». Таке визначення ніяк не можна застосовувати до цього яскравого колективу, тому що той рівень майстерності – точність деталей звукоутворення, багатство артикуляційних можливостей, ансамблевий баланс, темброве розмаїття разом з чітким розумінням художнього змісту музики – який впроваджує та вимагає від студентів О. Назаренко, дозволяє звести колектив до рангу високопрофесійних та успішних.

**Висновки.** Діяльність О. Назаренка як керівника та диригента дуже багатогранна. Його внесок у збереження та оновлення творів європейських, радянських, українських та, зокрема, харківських композиторів є вельми значним. Виховання молодих музикантів-професіоналів сприяє справі розвитку українського народно-інструментального виконавства. Під керівництвом майстра студенти оволодівають

широким спектром виконавських можливостей інструменту – яскравою палітрою штрихової техніки та прийомів звукоутворення, плавним міховедінням, розвивають свої уявлення щодо роботи над музичним твором та навчаються оркестровому мисленню.

Отже, основним завданням студентського оркестру баяністів та акордеоністів ХНУМ імені І. П. Котляревського є якісне відтворення, розширення та оновлення репертуару, оволодіння техніками аранжування та майстерністю філігранної гри в ансамблі, розвиток власної творчої індивідуальності інструменталіста-віртуоза.

Ретельна робота по вивченню творчої діяльності студентського оркестру баяністів та акордеоністів надала можливість скласти повний репертуарний список колективу, що містить майже 100 творів (див. **Додаток, Таблиці 1 і 2**).

Таким чином, оркестр баяністів та акордеоністів можна назвати своєрідною творчою лабораторією, в якій керівник та оркестранти перевіряють створені аранжування на практиці під час репетицій; шукаючи необхідні штрихи та прийоми звукового інтонування на шляху до високохудожнього виконавства.

## ДОДАТОК

**Таблиця 1.**

### ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ

Аляб'єв А. «Вечірній дзвін»	Рамо Ж.-Годовський Л. «Менует»
Бах Й. С. «Fughetta-super»	Piazzolla A. «Adios Nanino»
Боельман Л. «Готична сюїта»	Брамс Й. «Угорський танок» № 2
Бородін О. «В монастирі»	Золотухін В. «Сільські награвання старого Техасу»
Гайденко А. «Вечір в горах»	Рахманінов С. «Прелюдія» d –moll
Глотов В. «Звичайний шлягер»	Piazzolla A. «Violentango»
Гріг Е. «Танок ельфів»	Рамо Ж. «Курка»
Дербенко Є. «Бугі-Вугі»	Россіні Дж. Увертюра до опери «Попелюшка»
Золотарьов Вл. «Скоморохи при дворі»	Малатс Х. «Іспанська серенада»
Зубицький В. «Свято в горах»	Стравінський І. «Танго»
Каччині Д. «Ave Maria»	Індра А. «Ноктюрн»

Колодуб Л. «Пішла б на музики»	Молчанов К. «Руська картина»
Масне Ж. «Арієта»	Ваген Н. «Потяг на Чата нугу»
Масне Ж. «Севільяна» з опери «Дон Сезар де Базан»	Ліст Ф. «Ракоці-марш»
Мошковський М. «Іспанський танок»	Римський-Корсаков М. «Політ джмеля» із опери «Казка про царя Салтана»
Мусоргський М. «Балет невилуплених пташенят»	Рамо Ж. «Тамбурин»
Назаренко О. «Ліричний хоровод»	Прокоф'єв С. «Романс»
Назаренко О. «Слобожанський краєвид»	Галинін Г. Сюїта, І-ч.
Назаренко О. Концертна самба «Amorado»	Косенко В. «Петрушка»
Подгорний В. «Дорогою довгою»	Бах Й. С. Прелюдія та fuga f-moll
Подгорний В. «Українське капричіо»	Россіні Дж. Увертюра до опери «Сорока-воровка»
Подгорний В. «Циганська рапсодія»	Piazzolla A. «Ballet tango»
Скулте А. «Арієта»	Кореллі А. «Сюїта»
Харісов В. «Пісня старого горця»	Рахманінов С. «Скерцо» d-moll
Чайковський П. «В церкві»	Паулс Р. «Маєстро»
Чайковський П. «Ранкова молитва»	Дунаєвський І. «Танго та блюз»
Чайковський П. «Маленька увертюра»	Венявський Г. «Полонез» D-dur
Чайковський П. «Пісня шарманщика»	Дашкевич В. Увертюра до к/ф «Шерлок Холмс»
Чайковський П. «Скерцо»	Крейслер Ф. «Маленький Віденський марш»
Чайковський П. «Танець півнів»	Рахманінов С. «Етюд-картина»
Чайковський П. «Трепак»	Морозов І. «Сходи до різдвяного святкування»
Чайковський П. Симфонія № 2. Фінал	Тізол Х. «Караван»
Чаплін Ч. вальс «Вогні нічного міста»	Piazzolla A. «Fracanara»
Шостакович Д. Увертюра до к/ф «Овод»	Прокоф'єв С. Галоп з балету «Попелюшка»
Штраус Й. «Полька-піцикато»	Прокоф'єв С. Вальс з балету «Попелюшка»

Шуберт Ф.-Лист Ф. «В дорогу»	Бізе Ж. Циганська пісня з опери «Кармен»
Якушенко І. «Увертюра-Буф»	

**Таблиця 2.**

### АКОМПАНеМЕНТИ

Бах Й. С. Концерт для ф-но з оркестром <i>d-moll</i>	Українська народна пісня «Ой я знаю, що гріх маю»
Бішоп Дж. «Блакитний прелюд»	Українська народна пісня «Чорнії брови, карії очі»
Богуславський М. «Темна ніч»	Крейслер Ф. «Прелюдія та АLEGRO в стилі Пуньяні»
Вівальді А. Концерт «Літо» <i>g-moll</i>	Лисенко М. «Безмежнеє поле»
Капуа Е. «O, Sole Mio»	Українська народна пісня «На вулиці скрипка грає»
Куртіс Е. «Повернись в Соренто»	Маюдзумі Т. Маленький концерт для ксилофону та оркестру
Кос-Анатольський А. «Два потоки з Чорногори»	Лисенко М. Пісня Наталки з опери «Наталка-Полтавка»
Кос-Анатольський А. «Коли заснули сині гори»	Андрієвська Н. «Якби я вміла вишивати»
Кос-Анатольський А. «Про тебе мрію»	Назаренко О. «Гра хвиль»
Кос-Анатольський А. «Солов'їний романс»	Новачек О. «Perpetuum mobile»
Харісов В. «Регтайм»	Фальво Р. «Скажіть ви їй»

### ЛІТЕРАТУРА

- Давидов, М. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 419.
- Плужніков, В. (2016). *К. Л. Дорошенко – диригент, педагог, просвітник*: (Монографія). Харків: Колегіум, 338.
- Плющенко, М. (2017). Вектори творчості Олександра Назаренка: від виконавства до композиторської діяльності. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 47, 138–150.
- Снедков, І. (2016). *Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена*. Харків: ФОП Шейніна О. В, 98.

Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

***Oleksandr Lytvyshchenko***

Postgraduate Student at the Department of Interpretology and Music Analysis,

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University;

e-mail: sasha.litwish128@gmail.com

ORCID 0000-0002-5028-4000

**THE STUDENT BAYAN AND ACCORDION ORCHESTRA AT KHARKIV  
I. P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS: SPECIFICS  
OF FORMATION AND PROFESSIONAL DEVELOPMENT**

***Statement of the problem.*** *The purpose of this article is to consider the evolution of the creative activity of the student training collective – the Orchestra of Bayans and Accordions – and to determine the role of its founder, Honored Artist of Ukraine, Professor **Oleksandr Ivanovych Nazarenko**, a conductor, an outstanding representative of the Ukrainian bayan art (second half of the 20th – early 21st centuries).*

***Relevance and scientific novelty of the study.*** *The team under his leadership has existed for over 28 years, it has achieved significant success and acquired its own creative form, and its activities attract the attention of the artistic community and arouse scientific interest, which determines **the relevance of this topic**. O. Nazarenko's composer creativity were covered by Kharkiv bayan players and scientists Yu. Dyachenko (2012), M. Plushenko (2017), S. Ptashenko (2013), I. Snedkov (2016), A. Strilets (2018), but **the authors did not address** to consideration of O. Nazarenko's activity as an orchestral conductor and the problems of performing skills of the orchestra of bayans and accordions at Kharkiv National University of Arts, the head of which he is.*

***The research methodology*** *is based on a set of historical, genre-style and interpretive approaches. A comprehensive analysis of the activities of the student orchestra and its leader O. Nazarenko allowed to identify certain stages of professional evolution and the main directions of team development. Particular attention is paid to the consideration of O. Nazarenko's conducting activity and*

*the principles of his work with a student orchestra composed of homogeneous instruments. Based on the analysis of the artist's work, the issues of specifics of teaching methods, selection of quality repertoire, peculiarities of arrangement for orchestra of bayans and accordions are investigated.*

**Results and conclusions of the study.** *O. Nazarenko's multifaceted activity as the director and conductor of the Student Bayan-Accordion Orchestra is very important for preserving in the repertoire and updating works of foreign and Ukrainian, in particular, Kharkiv, composers, and his education of young professional musicians contributes to the development of the Ukrainian folk instrumental performing. Under the guidance of the master, students master a wide range of instrumental capabilities – a bright palette of stroke techniques and techniques of sound production, smooth bellows movement, develop their ideas about working on a piece of music and learn orchestral thinking. Thus, the main task of the Student Bayan and Accordion Orchestra at Kharkiv National University of Arts is to present a qualitative repertoire, master various orchestra arrangement techniques and peculiarities of filigree ensemble performance. For the first time, a complete repertoire list of the orchestra was compiled, which gives an idea of the scale and content of its activities, demonstrates the principles of selection of works that reflect the artistic taste and preferences of the conductor.*

■ **Key words:** *performance skills, conducting activity, repertoire, student bayan and accordion orchestra.*

## REFERENCES

- Davydov, M. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh [The history of the performing on the Ukrainian folk instruments]*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 419 [in Ukrainian].
- Plushchenko, M. (2017). *Vektory tvorchosti Oleksandra Nazarenka: vid vykonavstva do kompozytorskoï diialnosti [Vectors of the works by Alexander Nazarenko: from artistic performing to composer's activity]*. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 47, 138–150 [in Ukrainian].
- Pluzhnikov, V. (2016). *K. L. Doroshenko – dyryhent, pedahoh, prosvitnyk [K. L. Doroshenko – a conductor, a pedagogue, an educator]*. (Monograph). Kharkiv: Kolehium, 338 [in Ukrainian].

- Sniedkov, I. (2016). *Kharkivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: heneza stanovlennia ta krashchi imena [Kharkov school of bayan-accordion art: the genesis of formation and the best names]*. Kharkiv: FOP Sheinina O. V, 98 [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2018). Kharkivska rehionalna shkola hry na baiani (akordeoni): istoriia, vykonavski pryorytety, personalii [Kharkiv regional school of bayan and accordion playing: the history, the performing priorities and the personalities]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 49, 141–156 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2021 року.*

УДК 780.614.13.071.2

DOI 10.34064/khnum1-5907

***Мокрогуз Інна Миколаївна***

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музики  
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича,  
Член ВНМС та спілки кобзарів України;  
e-mail: [innamokroguz1307@gmail.com](mailto:innamokroguz1307@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-5333-1458

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ СТАНОВЛЕННЯ АПЛІКАТУРИ  
БАНДУРИСТА ХХ СТ. ЯК ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ  
ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ**

*Питання технічного розвитку бандуриста-інструменталіста нерозривно пов'язане із проблемою аплікатури. Протягом ХХ ст. багатьма педагогами, дослідниками напрацьовувалось необхідне методичне підґрунтя, на основі якого зросло обдароване покоління виконавців-бандуристів. На сучасному етапі розвитку бандурне мистецтво досягло неабияких висот.*

*Мета й актуальність даної статті* полягають у висвітленні етапів становлення аплікатури бандуриста – фундаменту бандурної гри – протягом ХХ ст., періоду інтенсивного відродження бандурного мистецтва і формування його сучасних шкіл, та проведенні **порівняльного аналізу науково-методичної літератури**, на основі якої здійснювалось професійне зростання перших виконавців-бандуристів. Розглядаються фундаментальні методичні положення, які сприяли технічному розвитку та вдосконаленню професійної майстерності майбутнього бандуриста. Характеризуються основні складові елементи «Шкіл гри» минулого століття, аналізуються базові підходи авторів-професіоналів до аплікатури, аплікатурних комбінацій та аплікатурних зворотів на бандурі та відзначається актуальність їх застосування в сучасному бандурному виконавстві. Наводяться паралелі, що сприяють перенесенню важливих професійних варіантів аплікатури з минулого до сучасного виконавства.

■ **Ключові слова:** школа гри, аплікатура, техніка, звуковидобування, прийоми гри, виконавство, методика, бандурне мистецтво.

**Постановка проблеми.** Навчання гри на бандурі, яка є суто українським народним музичним інструментом, посідає нині одне із провідних місць у музичному вихованні підростаючого покоління. Бандурне мистецтво досить добре розвинене і представлене на усіх етапах професійного навчання: від дитячих музичних шкіл, студій до університетів та музичних академій. Водночас, постає широке коло питань музичного виховання та фахової освіти бандуриста-професіонала – представника кращих традицій національної культури, який має бути підготовленим до висококваліфікованої виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності на теренах української освіти, культури і мистецтва.

**Аналіз досліджень і публікацій за темою.** Процес становлення та розвитку аплікатури бандуриста час від часу знаходить своє висвітлення у працях науковців, мистецтвознавців, професійних виконавців-бандуристів. В свій час Г. Хоткевич, А. Кабачок (1958), М. Опришко (1967), З. Штокалко (1992), С. Баштан і О. Омельченко (1989), Я. Пухальський (1978), В. Кушпет (1997) видають «Школи гри на бандурі», «Підручники гри на бандурі», які були вагомим підґрунтям для бандуриста-почат-

ківця. Також відмітимо, що особливе значення ці науковці надавали аплікатурі бандуриста, проблемам, що з нею пов'язані. Ми можемо спостерігати неабияку увагу професіоналів до пальцівки на бандурах харківського і київського типів, як правої, так і лівої рук, що надає можливість нинішньому поколінню бандуристів опиратися на їх досягнення, засвоюючи основні складові гри на бандурі.

Сучасні дослідники бандурного мистецтва, професор Н. Брояк (2026), доктор мистецтвознавства, професор В. Дутчак (2000), кандидат мистецтвознавства, доцент Л. Мандзюк (2002) та інші, є достойними продовжувачами справи своїх наставників, які постійно та наполегливо працюють у напрямку розвитку бандурного виконавства, підтверджуючи це своїми науковими працями й підручниками. Проте, як свідчить їх аналіз, питання методичних підходів до виконавських технічних проблем бандуриста залишаються мало висвітленими на даному етапі та потребують подальшого дослідження.

**Метою даної статті** є розгляд методичних питань, пов'язаних зі становленням аплікатури бандуриста в ХХ ст., висвітлення основних методичних положень існуючих шкіл гри на бандурі, порівняльний аналіз даних шкіл у питаннях аплікатури, яка традиційно вважається одним з найбільш складних компонентів у професійній підготовці бандуриста.

**Виклад основного матеріалу.** На початку ХХ ст. назріває потреба у необхідності професійного навчання на бандурі та появі підручників, що сприяли б самостійному оволодінню інструментом. Відгукуючись на прохання М. В. Лисенка, відомий харківський бандурист та фундатор новітнього кобзарства – Гнат Хоткевич, у 1909 р. видає перший «Підручник гри на бандурі» (Львів), у якому пропагує десятипальцеву систему звуковидобування, харківський спосіб гри, пропонує значну кількість вправ, технічний репертуар, звертаючи особливу увагу на різноманітні аплікатурні комбінації та положення пальців відносно струни (Мандзюк, 2002). Значні методичні напрацювання Хоткевича знаходять своє відображення у його наступних підручниках 1929 р., 1930 р. У статті «Бандура та її можливості» Гнат Мартинович першим порушує важливе питання хроматизації інструменту, створює декілька варіантів хроматизованих бандур.

Основною перевагою харківської школи гри є, звичайно, вільне використання лівої руки, коли в перекинутому положенні усі п'ять пальців доповнювали звучання інструменту, застосовуючи увесь діапазон бандури. Першим та другим пальцями як найбільш сильними і такими, що розташовані у вигіднішому положенні, можна видобувати досить чистий і глибокий звук. Третій палець – відносно сильний – використовується у комбінації 1–3, для виконання різних інтервалів, четвертий – що дає ніжніше звучання – знаходив своє застосування у трьохзвучних та чотирьохзвучних акордах і арпеджіато. П'ятий палець має саме невигідне положення відносно струн, він найслабший, дає менш яскравий звук, самостійно застосовується рідко, найчастіше в пасажах, акордах і ходах десят'юма пальцями. Проте, Хоткевич постійно звертає на нього увагу в різноманітних вправах (так, трьохзвучний акорд він пропонує зіграти в різних аплікатурних варіантах з п'яти пальців).

Також у перекинутому положенні (П), ліва рука дістає середини приструнків, що є найвигіднішим при звуковидобування, адже звук тут більш глибокий, виразний, не гнусавий. Для обох рук, як у звичайному (З), так і перекинутому (П) положеннях, існує ще одне, спільне, положення, нігтьове, яке позначається великою літерою (Н), – коли палець грає в бік нігтя, тобто від себе. У Хоткевича даний спосіб застосовується досить широко: висхідне легато усіма пальцями правої руки, тремоло, стакато; низхідне легато – усіма пальцями лівої руки, стакато, тремоло.

Досить вдало створює автор різноманітні комбінації пальців для виконання одинарних та подвійних нот двома руками. Хоткевич вводить у бандурну педагогіку такі штрихи, як легато і стакато. Варто зазначити, що легато, за Г. Хоткевичем – ведення того чи іншого пальця вгору (Н) чи вниз (З), не відриваючись від струн, за роки розвитку бандурного мистецтва у другій половині ХХ ст. не набуло достатнього поширення, а застосовувалося лише як прийом «удару», та при низхідному і висхідному глісандо. Ліва ж рука у перекинутому положенні (П) зберегла введене Хоткевичем легато.

Основним же способом звуковидобування на бандурі, за сучасними школами, є щипок (у Хоткевича це вже стакато – коли палець за кож-

ним разом відривається від струни), а добитись легатного звучання за рахунок щипка досить важко, і потрібно володіти неабиякою м'якістю та плавністю звуковидобувних рухів. Тому легато Хоткевича є досить актуальним у наш час, його широко почала використовувати у своїх музичних творах та у навчально-педагогічній і виконавській практиці сучасна композиторка Оксана Герасименко, називаючи цей прийом «ковзанням», «стягуванням». Ці факти наводять на думку, що деякі елементи із «Першої школи гри» знайшли своє продовження у теперішньому виконавстві, інші ж зазнали змін. Отже, ми переконуємося, що Г. М. Хоткевич приділяв значну увагу як звуковидобуванню: місце, в якому береться струна, положення пальця, сила, з якою видобувається звук – важливі складові, що обумовлюють характер звучання.

У справі професіоналізації кобзарського мистецтва на Україні значну роль відіграла діяльність М. В. Опришка. Свій педагогічний досвід він узагальнив у «Школі гри на бандурі» 1941 р. У зв'язку із подіями Великої Вітчизняної війни та передчасною смертю автора, праця у свій час не була надрукована і зберігалась у рукописному варіанті. Тільки у 1967 р. відомий бандурист А. Омельченко доповнив і відредагував авторський текст підручника, а вправи подав відповідно до удосконаленої майстром І. М. Склярком київської бандури. Поряд з використанням репертуару для бандури зі спадщини М. Опришка виникла необхідність у доповненні його новими, спеціально написаними для цього інструменту, творами.

Частина друга даного підручника (Опришко, 1967) розкриває основи техніки гри на бандурі. Вже на перших сторінках цього розділу маємо можливість проаналізувати вправи для усіх п'яти пальців правої руки у різноманітних ритмічних фігураціях. Тут застосовано принцип послідовного підставлення, де при закінченні звукоряду у висхідному і низхідному рухах використано п'ятий палець. Також мізинний палець правої руки бере активну участь у грі арпеджіо в межах октави та виконанні септакордових ходів.

Щодо лівої руки, то потрібно відмітити особливість постановки (скрипково-гітарна) та, відповідно до неї, застосування четвертого пальця на басі «ре» великої октави, що створює незручності виконання, п'ятий палець лівої – не використовується автором.

Відзначимо, що відредаговане видання «Школи гри» Миколи Опришка є гідним вшануванням пам'яті видатного бандуриста та цінним придбанням для шанувальників бандурного мистецтва.

«Школа гри на бандурі» В. Кабачка та Є. Юцевича 1958 р. є підручником для початкового навчання, автори керувалися бажанням допомогти бандуристам-початківцям, які прагнуть опанувати інструмент шляхом самонавчання (Кабачок & Юцевич, 1958).

Підручник досить вагомий за об'ємом, містить п'ять частин. Перша – «Теоретичний мінімум» – включає два розділи: з основ музичної грамоти та будови і настроювання бандури. В частині другій – «Початкове навчання» – автори надають попередні зауваження щодо способів гри (чернігівський, полтавський та зінківський), постановці корпусу, рук та пальців, видобуванню звуку. Простежується звичайне і напіввідвернуте положення правої руки; останнє, в свою чергу, застосовується під час гри арпеджіо у низхідному русі, аплікатура лівої руки, за київським способом, обмежується вказівним та середнім пальцями.

Харківський або зінківський спосіб гри (застосування десяти пальців рук), аналогічний викладеному Г. Хоткевичем, унаочнюється фотоілюстраціями, що доповнюють викладене у підручнику. Вправи для розвитку бігкості усіх п'яти пальців обох рук пропонуються у по черговій послідовності із використанням мізинного пальця для закінчення звукоряду або окремих музичних фраз. Значна увага авторів приділяється характеру звучання, що залежить від конкретного положення пальця.

Частина третя, «Бандурист-співак» – знайомить із основами співочого мистецтва, виховання голосу та роботою над художнім образом виконуваних творів співаком-бандуристом. Автори роблять акцент на специфіці дихання та звукоутворення у сидячому положенні бандуриста, розсіювання уваги на інструментальний супровід вокальних творів, що не повинні впливати на результативність виконання.

Удосконалити техніку бандуриста – основне завдання четвертої частини підручника. Різноманітні вправи, направлені на відпрацювання того чи іншого виду техніки, знаходять відображення в інструментальних п'єсах та супроводі до вокальних творів. Коли музичні

твори складаються з повторень подібних ритмічних фігур, застосовується спосіб гри «вперебій», і музичний матеріал розподіляється між обома руками. На такому прикладі наглядно спостерігається «взаємобмін» між лівою та правою руками, перевага харківського способу гри над київським.

Частина п'ята пропонує як вокальну, так і інструментальну музику, що складає репертуар бандуриста (класичні твори, народні танцювальні мелодії, пісні). Завершують видання два додатки: короткий словник музичних термінів та інформація про удосконалені хроматизовані бандури із системою перемикачів майстрів-винахідників В. П. Тузіченка, І. М. Скліяра.

Отже, дане видання є ґрунтовним посібником-самовчителем гри на бандурі, який у свій час прислужився багатьом виконавцям-бандуристам у процесі їх мистецького розвитку.

Знаний бандурист свого часу Зіновій Штокалко (1920–1968), виконавська діяльність якого пов'язана з Північною Америкою, із метою професійного підходу до виконавства на бандурі, працює над створенням «Кобзарського підручника» (1992), у якому подає достатню кількість навчального матеріалу, пропагуючи харківський спосіб гри. Оскільки існував тільки рукопис даної книги, то його редагуванням та підготовкою до друку у 1992 році займався професор, доктор філології Канадського інституту українських студій при Альбертському університеті, п. Андрій Горняткевич (Дутчак, 2000).

Підручник Штокалка містить дві частини – теоретичну, «Вступ» (9 розділів), та практичну, «Вправи» (46 розділів). Перша частина охоплює питання походження інструменту, надає порівняльну характеристику його та інших споріднених музичних інструментів, містить дослідження етимології назв для позначення бандури, детальний опис її будови та окремих частин.

Неабияку цінність являє методичний опис, пояснення способів гри на бандурі (харківського, полтавського і київського), та узагальнення досліджень кобзарських строїв. Також З. Штокалко рекомендує для гри власний інструмент (конструкції С. Ластовича-Чулівського), що являє собою удосконалену бандуру харківського типу (14 басів та 23 приструнки) з системою індивідуальних перемикачів – на кожній струні.

У практичній частині автор розробляє різноманітні вправи, аналізуючи при цьому закономірності побудови аплікатури-«пальцівки» (Штокалко, 1992). За аналогією підручника Г. Хоткевича, дослідник групує вправи для правої і лівої руки, поєднання обох рук і для конкретного пальця, що бере участь у грі. Важливо, що кожна вправа, для якої характерні зміни положення пальців і кисті, підкріплена фотоілюстраціями.

Інша частина вправ – це художньо-ілюстративний матеріал на основі народних пісень, який доповнюється аналізом мелодики та гармонії, типів супроводу. Окрема увага приділяється специфічним прийомам гри на бандурі, зокрема, арпеджіато, гліссандо, шумовим акордам, орнаментальним фігурам.

Штокалко також формулює певні засади функціонування й майбутнього розвитку бандури як інструменту, заперечує позитивність введення хроматики, яка обертається втратою «специфічних можливостей», нещадно ставиться до спроб транскрипцій для бандури. Особливу увагу він надає необхідності розуміння виконавцем стилю і форми, знанню гармонії та основ композиції, вмінню імпровізувати. Згодом автор створює репертуарну збірку «Кобза», основою якої стають українські народні пісні й думи, найкращим інтерпретатором та виконавцем яких Зіновій Штокалко вважається досі.

Аналізуючи «Школу гри на бандурі», 2 клас, А. Омельченка (1977), відзначимо методичний підхід автора до вивчення необхідних гам, етюдів із використанням різних прийомів гри (гліссандо, арпеджіато), виховання початкових вокальних навичок. Змістовні методичні рекомендації доповнюють теми по вивченню інструментальних творів, читанню з листа та ансамблевому виконанню. У даному виданні пропонується скрипково-гітарне положення лівої руки з відповідною йому аплікатурою. Автор висловлює своє незадоволення щодо функції п'ятого пальця лівої руки і припускає думку про його застосування у виконанні арпеджіо та в октавній техніці.

У доборі навчального матеріалу спостерігається прагнення забезпечити органічний зв'язок розвитку музичного слуху, вироблення нових виконавських прийомів та ознайомлення учнів з музичною грамотою. Особливого значення тут набуває прагнення до під-

вищення художньої якості виконуваних творів, виховання в учнів артистичності.

«Школа гри» С. Баштана і А. Омельченка (1989) вирізняється досить високим професійним рівнем викладення навчального матеріалу та змістовними методичними рекомендаціями до усіх розділів підручника. Кожен навчальний блок для відпрацювання того чи іншого виду техніки насичений конкретними вправами та відповідним виконавським репертуаром. Увесь курс навчання гри на бандурі викладено доступно, від найпростішого до складного.

Також потрібно зазначити, що, на відміну від «Шкіл гри» А. Омельченка 1973 і 1977 рр., у даному підручнику введено використання п'ятого, мізинного, пальця лівої руки на басі «до» малої октави, як у гамоподібних ходах, так і окремо, автори наголошують необхідність технічного розвитку п'ятого пальця, звертають увагу педагога на тенденційні наміри учнів замінювати його четвертим, як більш сильнішим. Аналізуючи аплікатуру лівої руки під час виконання гам, відстежуємо чергування другого і третього пальців та постійне застосування третього на басі «ре» великої октави як найдовшого і більш зручного.

Але звертаємо увагу на той факт, що подібна аплікатура, пристосована лише для бандур чернігівського типу і для львівських бандур, що мають бас «ре» малої октави у лівій руці, не зовсім зручна і потребує деяких змін. Потрібно також відзначити, що застосування четвертого пальця для басу «сі» дещо вийшло із ужитку та не знаходить свого продовження у сучасному виконавстві у зв'язку із незручністю положення.

Позитивною рисою цього видання є вміщення розділу для початкових навичок ансамблевого виконання як вокальних, так і інструментальних творів, методичних рекомендацій до них. Пропонується також ознайомлення в старших класах дитячих музичних шкіл із харківським способом гри на київській бандурі. Учень мусить навчитися видобувати окремі звуки 1-м, 2-м та 3-м пальцями лівої руки, терції – 1-м і 2-м, інколи 2-м і 3-м пальцями та застосовувати ці вміння на практиці.

Основна мета даного учбово-методичного посібника – сприяти всебічному музично-естетичному розвитку учня, формуванню його

художнього смаку та виконавських навичок, збагаченню свідомості початківця знанням кращих зразків музичної творчості.

У 1997 р. палкий прихильник традиційного кобзарського репертуару – Володимир Кушпет пише підручник, що має назву «Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах». Дане видання надає можливість опанувати гру на автентичних інструментах українського народу: кобзі О. Вересая, бандурі зінківської школи та торбані (панській бандурі) Відортів – інструменті світських співців. Потрібно відзначити, що автор подає важливу інформацію про суттєві відмінності між такими, на перший погляд, подібними інструментами, описує притаманні їм способи звуковидобування та аплікатурні моменти, котрі надають можливість самостійного вивчення гри на запропонованих інструментах (Кушпет, 1997).

Так, у частині першій, розглядаючи кобзу Остапа Вересая, автор переконливо демонструє значну різницю між народною діатонічною бандурою (п'ять басів та вісімнадцять приструнків, які виконували основну роль) і самою кобзою (шість басів та шість приструнків, що несли побічну функцію). Під час виконання інструмент знаходиться у скісному положенні, як при грі на гітарі. Ліва рука охоплює гриф, притискаючи струни, а права грає як на басах, так і на приструнках.

Як показав аналіз творів, майже всі звуки беруться на грифі кобзи (2, 3, 4 пальці), лише інколи використовується перша чи друга струна приструнків соль, ля (2-м, 3 м пальцями), і тільки один музичний твір можливо повністю зіграти на приструнках, не притискаючи жодної струни на грифі, тобто по-бандурному. Басова мелодична лінія виконується 1-м пальцем правої руки.

На народній бандурі грають обома руками, як на приструнках, так і на басах. Це і є так звана «зінківська наука». Використовують 2, 3, 4, 5 пальці лівої руки (для акомпанементу) та 1, 2, 3 – для ведення мелодії.

Торбан був досить популярним музичним інструментом в Україні серед міського населення та панської старшини; виконавець повинен був співати, досить віртуозно акомпанувати на торбані, та ще й обов'язково танцювати. Репертуар складався із пісень, романсів, п'єс танцювального характеру.

Разом з тим, помічається деяка аплікатурна обмеженість застосування трьох-чотирьох пальців лівої та трьох правої руки, що визначається автором як пережиток минувшини та збереження традиційності тогочасного виконавства. Головною ідеєю розглянутого видання є донесення національних цінностей культури минулого – давніх традицій кобзарів, їх запального слова – до сучасного покоління.

**Висновки.** З вищесказаного стає зрозумілим і очевидним, що саме ХХ ст. було епохою професійного підходу до виконавства на бандурі, періодом пошуків та методичних напрацювань у навчанні гри на інструменті, які знаходили своє втілення у навчальних виданнях минулого століття.

Починаючи від «Підручника гри на бандурі» 1909, 1929, 1930 рр. Гната Хоткевича, видатні бандуристи свого часу – Володимир Кабачок та Євген Юцевич, Микола Опришко, Андрій Омельченко та Сергій Баштан, Зіновій Штокалка, Володимир Кушпет – працюють над створенням наступних «Шкіл гри», у яких знаходять своє продовження технічні елементи та аплікатурні комбінації Хоткевича, напрацьовується необхідний навчальний та концертний репертуар.

У деяких із вищезгаданих підручників, а саме, В. Кабачка – Є. Юцевича (1958) та З. Штокалка (1992) пропагується харківський спосіб гри, відзначаються його переваги над київським. «Школи гри» 1967 та 1977 рр. опираються у своїй методиці на застосування бандур київського типу, зі збереженням у правій руці п'ятипальцевої аплікатури. В свою чергу, в навчальному посібнику 1989 р. запропонована зміна аплікатури лівої руки із використанням п'ятого, мизинного, пальця та лише чотирипальцевої аплікатури у правій.

Потрібно зазначити, що, у зв'язку із відходом від бандур харківського і переходом до бандур київського типу, значно збіднили як технічні, так і художньо-виразні можливості інструменту. Зміна будови самої бандури, введення хроматики не дозволяло вільного використання десятипальцевої системи звуковидобування, а значить, ставило крапку на прогресивному розвитку бандури як музичного інструменту. Гнат Хоткевич з цього приводу зазначав, що це робить гру на бандурі примітивною, ні про які штрихи, що на них так багата бандура,

ні про які відтінки звуку, навіть про подальший розвиток техніки, тут уже бути мови не може (Мандзюк, 2002).

Підтримуючи новаторські ідеї Г. Хоткевича та глибоко розуміючи ширші можливості харківських бандур, сучасний майстер, професор Львівської музичної академії В. Я. Герасименко, ще у 1956 р. розробляє бандуру «Львів'янка», на якій застосований принципово новий механізм перемикання тональностей, зручніший для використання, а також нова конструкція клеїної деки. Р. Гриньків – народний артист України, викладач Київської музичної академії – постійно працює над створенням більш досконалого інструменту, який відповідав би умовам сучасності та значно розширював виражальні можливості бандури.

Отже, питання технічного розвитку бандуриста-інструменталіста нерозривно пов'язане із проблемою аплікатури. Протягом ХХ ст. багатьма педагогами, дослідниками напрацьовувалось необхідне методичне підґрунтя, на основі якого зростало обдароване покоління виконавців-бандуристів. На сучасному етапі розвитку бандурне мистецтво досягло неабияких висот. Проведення щорічних науково-практичних конференцій, різноманітних конкурсів та фестивалів бандурного виконавства, видання навчальних та репертуарних посібників, тематичні радіо та телепередачі – все це сприяє більшій згуртованості як виконавців, так і викладачів-бандуристів, професійному спілкуванню та обміну фаховою інформацією. Що в подальшому виливається у наукові та методичні розробки, які висвітлюють нагальні проблеми процесу навчання та виконавства на бандурі взагалі. У цьому контексті питання аплікатури вимагає аналізу та ґрунтовного перегляду існуючих напрацювань, пошуку нових підходів та їх практичної реалізації.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Баштан, С. & Омельченко, А. (1989). *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 136.
- Брояко, Н. (2016). Методичні новації Я. Пухальського у бандурному теоретико-методичному доробку сучасності. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 23, 424–433.
- Дутчак, В. (2000). Кобзарський підручник З. Штокалка. Теоретичні і практичні узагальнення. *Бандура*, 71/72, 21–23.

- Кабачок, В. & Юцевич, Є. (1958). *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 245.
- Кушпет, В. (1997). *Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта*. Київ: LitSoft, 148.
- Мандзюк, Л. (2002). Актуальність і практичність методологічних основ, поданих Г. М. Хоткевичем в його «Підручнику гри на бандурі». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 8, 60–65.
- Омельченко, А. (1977). *Школа гри на бандурі*. 2 клас. Київ: Музична Україна, 100.
- Опришко, М. (1967). *Школа гри на бандурі*. Київ: Музична Україна, 150 с.
- Пухальский, Я. (1978). *Методика обучения игре на бандуре*. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 98.
- Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник*. Едмонтон–Київ: Вид-во Канадського інституту українських студій, 346.

### ***Inna Mokroguz***

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music;  
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Member of the National  
All-Ukrainian Music Union and the National All-Ukrainian Kobzars Union;  
e-mail: innamokroguz1307@gmail.com  
ORCID 0000-0002-5333-1458

## **SOME ASPECTS OF THE ORIGIN OF BANDURA FINGERING IN THE TWENTIETH CENTURY AS A FUNDAMENTAL BASIS OF PERFORMANCE TECHNIQUES**

***Background.*** This article studies the stages of formation of bandura fingering in the twentieth century, analyzes the scientific and methodological literature, that has been the basis for the professional growth of the first bandura performers. ***The paper highlights fundamental methodological principles*** that contributed to the technical development and professional skills improvement of the future bandura performer.

*The article defines the main components of the “bandura school” of the past century, analyzes the basic approaches of professional authors to fingering,*

*fingering combinations and fingering inversions on the bandura and highlights the relevance of their application in modern bandura performance. The study defines the significant professional fingering variants from the past and their importance in the present performance.*

**Methods.** *In the early twentieth century, there has been a need of professional bandura training and educational textbooks that would promote self-learning of the instrument. As a response to the request of M. V. Lysenko, the famous bandura player from Kharkiv Hnat Khotkevych published the first “Bandura textbook” (Lviv), which promotes the ten-finger performing system, the Kharkiv-type of playing and offers a large number of exercises and technical repertoire, paying special attention to various fingering combinations and position of fingers on the string.*

*The activity of M. Opryshko played a significant role in Ukrainian kobzar art. The “Bandura School” by V. Kabachko and E. Yutsevich is a textbook for primary education. Zinovy Shtokalko, a well-known bandura player of his time, created the “Kobzar textbook”, in which he promotes the Kharkiv-way of playing and professional bandura performance. Notably, due to the transition from the Kharkiv-type to the Kyiv-type banduras, both the technical and artistic expressive capabilities of the instrument have significantly deteriorated.*

*While selecting the educational material, there should be an organic link between the development of students’ musical hearing, new performance techniques and familiarity with musical literacy. Of particular importance, here is the work on improving the artistic quality of performances, the development of students’ artistry.*

**Conclusions.** *The issue of technical development of the bandura instrumental performer is linked to the problem of fingering. During the twentieth century, many teachers and researchers developed the necessary methodological basis, which became the foundation for the gifted generation of bandura performers. That is why, bandura fingering issue requires deep analysis and thorough review of existing developments, the search for new approaches and their practical implementation.*

■ **Key words:** *bandura school, fingering, technique, sound extraction, performing techniques, performance, methodology, bandura art.*

## REFERENCES

- Bashtan, S. & Omelchenko, A. (1989). *Shkola hry na banduri [Bandura school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 136 [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2016). Metodychni novatsii Ya. Pukhalskoho u bandurnomu teoretyko-metodychnomu dorobku suchasnosti [Methodical innovations of J. Puhalsky in the bandura theoretical and methodological work of modernity]. *Muzychnе mystetstvo i kultura [Musical art and culture]*, 23, 424–433 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2000). Kobzarskyi pidruchnyk Z. Shtokalka. Teoretychni i praktychni uzahalnennia [Kobzar’s textbook by Z. Shtokalko. Theoretical and practical generalizations]. *Bandura*, 71/72, 21–23 [in Ukrainian].
- Kabachok, V. & Yutsevych, Ye. (1958). *Shkola hry na banduri [Bandura school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 245 [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (1997). *Samovchytel hry na starosvitskykh muzychnykh instrumentakh. Kobza O. Veresaya, bandura H. Tkachenka, torban F. Vidorta. [Self-taught player on old-fashioned musical instruments. Kobza by O. Veresay, bandura by G. Tkachenko, torban by F. Vidort]*. Kyiv: LitSoft, 148 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2002). Aktualnist i praktychnist metodolohichnykh osnov podanykh H. M. Khotkevychem v yoho «Pidruchnyku hry na banduri» [The relevance and practicality of the methodological foundations presented by G. M. Hotkevich in his “Textbook of bandura playing”]. *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 8, 60–65 [in Ukrainian].
- Omelchenko, A. (1977). *Shkola hry na banduri. 2 clas [Bandura school. 2nd grade]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 100 [in Ukrainian].
- Opryshko, M. (1967). *Shkola hry na banduri [Bandura school]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 150 [in Ukrainian].
- Pukhalskyi, Ya. (1978). *Metodyka obuchenya yhre na bandure [Methodology of learning to play the bandura]*. Kyev: KGK im. P. I. Chaikovskoho, 98 [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk [Kobzar textbook]*. Edmonton–Kyiv: Vyd-vo Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii, 346 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 17 січня 2021 року.*

### Розділ 3.

## МУЗИЧНА КОМПОЗИЦІЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

УДК 781.6.02 + 721.24

DOI 10.34064/khnum1-5908

### *Малий Дмитро Миколайович*

кандидат мистецтвознавства, композитор, старший викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;  
e-mail: refala@ukr.net  
ORCID 0000-0003-3751-5019

### ТЕХНІКА ПИСЬМА ЯК СКЛАДОВА КОМПОЗИЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ

(на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть)

*В музиці другої половини ХХ–ХХІ століть питання техніки письма є одним з ключових питань композиторської практики, яка демонструє різновекторність технологічних пошуків. Це обумовлює актуальність заявленої теми, адже сучасна композиторська практика потребує аналітичного осмислення. Метою статті є спроба дослідити взаємозв'язок композиційного процесу / композиторського мислення й технік композиторського письма другої половини ХХ–ХХІ століть (пуантилізм, алеаторно-сонористична композиція, алгоритмічна композиція), а також поліфонічного та гомофонно-гармонічного письма як усталених методів творення музики у професійній композиторській практиці. Новизна дослідження полягає у введенні до наукового обігу поняття «композиторська техніка письма», розгляді його у дихотомічній взаємодії з композиторським мисленням, і у систематизації технік письма, які застосовуються композиторами в музиці другої половини ХХ–ХХІ ст.*

■ **Ключові слова:** алгоритмічна композиція, алеаторно-сонористична композиція, композиторське мислення, композиційний процес, пуантилізм, техніка письма.

**Постановка проблеми.** Шлях від епохи премодерн (Бог, віра) через модерн (людина, наука) до постмодерну (віртуальний простір, гра смислами, формами-структурами) йшов поступово, скеровуючи вектор розвитку музичного мистецтва як соціокультурного явища. Еволюцію музичного мислення / письма можна визначити як рух від чистого консонансу до емансипованого дисонансу, від монодійного, поліфонічного, гомофонно-гармонічного складів до формування у музичному мисленні / мові детермінованого звуку та оперування його параметрами (висота, тривалість, динаміка, артикуляція, тембр). Соціокультурна парадигма ХХ ст. породила нові типи композиторського мислення. Гра смислами стає своєрідною фабулою композиційного процесу, яка реалізується у техніках та синтетичних музичних формах ХХ ст.: полістилістиці, мінімалізмі, перформансі, конкретній (електронній) та інструментальній конкретній музиці. Складається тип наукового композиторського мислення, який передбачає застосування точних знань при створенні музичної композиції (електронна, шумова, стохастична, спектральна музика тощо).

Під поняттям «*композиторська техніка письма*» (у широкому тлумаченні) розуміємо *сукупність прийомів і методів роботи з музичним матеріалом як результат діяльності мислення / свідомості*. У зв'язку з цим розглянемо дихотомію «*мислення-письмо*», що дозволить дослідити взаємозв'язок принципів музичного мислення і композиторської техніки в їх діалектичній єдності. Письмо передбачає оперування композитором відносно стабільними (ладова система, тип фактури, тонально-гармонічні параметри) і мобільними (мелодичний рисунок) компонентами музичної мови (Бонфельд, 2006). Перелічені компоненти музичної мови є також і «параметрами» музичного звуку (Медушевський, 1984) у вигляді мелодії, гармонії, ритму, метра, ладу, тембру, регістру, артикуляції, динаміки. Залежно від принципу їхньої роботи, їхнього функціонування в межах певної музичної системи змінюється тип композиторського письма.

Техніки письма в музиці ХХ–ХХІ століть є важливими при дослідженні специфіки сучасного композиційного процесу: часто саме техніка стає метою творення музики. З огляду на різновекторність композиторських пошуків ХХ–ХХІ ст. *актуалізується* питання їх наукового осмислення в аспекті дихотомічного зв'язку композиторського мислення і письма.

**Метою статті** є спроба дослідити взаємозв'язок композиційного процесу / композиторського мислення й технік композиторського письма другої половини ХХ–ХХІ століть (пуантилізм, алеаторно-сонористична композиція, алгоритмічна композиція), а також поліфонічного та гомофонно-гармонічного письма як усталених методів творення музики у професійній композиторській практиці. **Новизна** дослідження полягає у введенні до наукового обігу поняття «композиторська техніка письма», розгляді його у дихотомічній взаємодії з композиторським мисленням, і у систематизації технік письма, які застосовуються композиторами в музиці другої половини ХХ–ХХІ ст.

**Аналіз публікацій за темою. Методологія** дослідження передбачає звернення до праць В. Медушевського (1984) та М. Бонфельда (2006), у яких досліджується феномен музичного мислення та композиційного процесу; статті І. Кузнецова (2011), присвяченої виявленню специфіки поліфонічного типу письма на зламі ХХ–ХХІ століть; статей П. Булеза (1971) та К. Штокхаузена (1963) щодо пуантилізму у музиці; праць К. Майденберг-Тодорової (2013), М. Висоцької та Г. Григор'євої (2014) при вивченні принципів алеаторно-сонористичної композиції; лекції І. Бекмана (2010), у якій запропонована теорія фрактальної (алгоритмічної) композиції в музиці.

**Виклад основного матеріалу.** Окрім новостворених технік, серед яких назвемо пуантилізм, алеаторику, сонористику, алгоритмічну (фрактальну, стохастичну, спектральну) композицію, в музиці другої половини ХХ–ХХІ ст. не втрачають актуальності поліфонічне та гомофонно-гармонічне письмо, зазнаючи певних змін. Розглянемо названі техніки письма.

**Поліфонічне письмо.** Не існує жодного сучасного композитора, який би не застосовував прийоми поліфонічного письма або поліфонічний тип розгортання музичного матеріалу. Принаймні, тип підго-

лоскової або імітаційної поліфонії – досить поширений. Додекафонія, пуантилізм, серіалізм, мікрополіфонія ґрунтуються на поліфонічному типі письма.

Проблемі поліфонії в ХХ–ХХІ ст. присвячена стаття І. Кузнецова «Поліфонія на зламі ХХ і ХХІ століть: системи, стильові напрями, тенденції розвитку» (2011). Як зазначає автор, сучасна категоріальна система музикознавства дозволяє розглядати поняття «поліфонія» як: склад фактури в багатоголосній музиці; тип композиторської техніки письма (згідно з історично сформованою традицією поліфонію розділяють на строге і вільне письмо (стиль)); принцип роботи з багатоголосною фактурою, відповідно до цього поліфонія поділяється на підголоскову, імітаційну, контрастно-тематичну та приховану. Поліфонічну техніку письма можна розглядати: в контексті певної епохи, наприклад, поліфонія епохи Бароко, романтизму, поліфонія ХХ ст.; як показник письма певного композитора, який виробив свої правила та методи використання поліфонічних прийомів (технік) у своїй творчості, наприклад, «поліфонія І. Стравінського», «поліфонія В. Бібіка», «мікрополіфонія Д. Лігеті» тощо.

Поліфонічна техніка як спосіб організації музичної багатоголосної тканини має свої специфічні особливості, які виявляються в лінійності, особливостях голосоведення, розподілу функцій, наявності самостійних або тих, які прагнуть до самостійності, голосів у фактурній єдності виявлення музичних елементів цілого. У широкому розумінні поліфонія як принцип взаємодії різних часових утворень є поліструктурною системою організації просторово-часового континууму.

Поліфонічне мислення безпосередньо пов'язане з самою природою музичної мови як складної системи, в якій кожен елемент несе глибину і певний ступінь самостійності для створення художнього цілого. Взаємодія цих елементів визначає основну функцію поліфонії як головного організатора просторово-часових відносин між голосами в еволюції музичного мистецтва. Відзначимо також, що поліфонічна фактура ґрунтується на взаємодії залежних один від одного рухомих голосів, що виявляється на рівні комплементарності елементів музичної мови.

Прикладів використання поліфонічної техніки в музиці другої половини ХХ–ХХІ ст. досить багато. Серед них відзначимо ті, які безпосередньо пов'язані з бароковими поліфонічними жанрами: 24 прелюдії і фуги для фортепіано (1950–1951) Д. Шостаковича; № 11 (*Omaggio a Girolamo Frescobaldi*) з «*Musica ricercata*» (1951–1953) Д. Лігеті; 24 прелюдії і фуги (1964–1970) і Поліфонічний зошит для фортепіано (25 прелюдій) (1972) Р. Щедріна; «24 інвенції» (1972, 2017) В. Птушкіна, «34 прелюдії і фуги» для фортепіано (1973–1978) В. Бібіка.

Поліфонічна техніка застосовується і в «небарокових» жанрах: Д. Лігеті<sup>1</sup> (Віолончельний концерт, 1966; *Lontano*, 1967), В. Сильвестров (Соната для фортепіано №1, 1972), О. Щетинський (Літургійний концерт для фортепіано з оркестром, 2017), В. Мужчиль (хорова притча «Щедрик», 2008; перформанс *Perpetuum mobile*, 2012) та багато інших.

Звернемось до *гомофонно-гармонічного типу письма*. У сучасному тлумаченні гомофонія – це склад багатоголосся, спосіб викладу музичного матеріалу, за яким один із голосів (або декілька голосів) відіграє чільну роль (мелодії), а інші – підпорядковану (у вигляді гармонічного супроводу). Цей тип письма за способом організації є протилежним поліфонічному, в якому кожен голос має самостійне значення.

Гомофонія є найпоширенішою технікою у музиці, але з позиції авангарду (як вважає більшість композиторів) вона себе вичерпала, про що свідчить тотальне використання інших технік – додекафонії, сонористики, спектралізму, алеаторики, алгоритмічної композиції. В них відсутнє поняття «мелодія» в своєму первісному значенні та функціонуванні, на її зміну приходять такі поняття, як серія, сонор, спектр. Однак наведемо приклад творчості А. Пярта, Дж. Тавенера, Л. Сумери, в творах яких знаходимо зразки гомофонно-гармонічного письма. Більш того, переважну кількість опусів для хору *a capella*

---

<sup>1</sup> Розробив техніку мікрополіфонії, суть і новаторство якої полягає в тому, що певна кількість голосів перебувають на надзвичайно стислому по висоті розташуванні один від одного.

Дж. Тавенера, включаючи «*The Lamb*» (1982), «*As one who has slept*» (1996), «*A Hymn to the Mother of God*», «*Village wedding*» (1991), написано в техніці старовинної гомофонії (*contrapunctus simple*). Назвемо і Дві сонатини для фортепіано (1958–1959), перший, третій та четвертий номери із «Партити» (1959) А. Пярта. Серед творів Д. Лігеті можна знайти аналогічний зразок – «*Musica ricercata*» для фортепіано. Зауважимо, що перераховані твори є показниками стилю і концептуального мислення композиторів, а розглянутий тип письма «в руках» названих авторів є новаторські осмисленим методом організації музичної тканини.

Далі розглянемо техніки письма, які склались у ХХ ст., а саме пуантилістичну, алеаторно-сонористичну та алгоритмічну. **Пуантилізм** набув поширення в композиторській практиці, починаючи з другої половини ХХ ст. Звук починає мислитися як детермінована, ізольована структура, що не підпорядковується функціональним характеристикам з позиції ладової (тональної) системи, принципу інтонування на основі тяжіння (устій / неустій).

Як тип фактури пуантилізм характеризується розподілом окремих звуків або невеликих мотивів у просторово-часовому континуумі, прикладом чого можуть бути твори А. Веберна (наприклад, II частина «Варіацій для фортепіано», ор. 27; «Варіації для оркестру», ор. 30), Е. Денисова «*DSCH*» для кларнета, тромбона, віолончелі та фортепіано (1969) або середньовічний гокет як свого роду «передбачення» пуантилізму в композиторській практиці ХХ ст., в якому мелодія розподіляється на фрагменти, виконувані по черзі різними співаками.

П. Булез у статті «Сучасні дослідження» (1971) визначав точкову музику (пуантилізм) як «перетин різних функціональних можливостей у певній точці» (Булез, 1971: 60). Отже, «функціональні можливості» звука детермінуються в оперуванні різними його параметрами: висотою, тривалістю, гучністю (динамікою), тембром, а також регістром і артикуляцією.

К. Штокхаузен у статті «Основи ремесла» (1963) розглядав пуантилізм як техніку серіальної композиції з позиції філософського осмислення феномена: «впорядковуючий дух зосереджується на окремому звуці <...> [Цей звук] у суцільно впорядкованій музиці <...>

в одиничному вияві вже містить (причому несуперечливо) всі ті критерії порядку, які притаманні твору в цілому. [Ці] виміри, які спільним зусиллям виробляють звук. Звідси “впорядкувати звуки” означає вивести принципи, що впорядковують ті чи інші виміри [з якоїсь загальної ідеї твору], причому кожен одиничний принцип пов’язаний (на підставі вищого принципу, що охоплює всі чотири) з трьома іншими <...> звуки виникають як результат сукупної дії принципів, що упорядковують тривалість, висоту, гучність і тембр» (Штокхаузен, 1963: 18–20).

Наприкінці 50-х – початку 60-х років ХХ ст. багато композиторів створили власні методи організації музичного матеріалу, не пориваючи радикально з традиціями серіалізму: нові темброво-акустичні форми та «фактури» – «звукові поля» у Л. Ноно, «групи» і «тимчасові спектри» у К. Штокхаузена, «звукові типи» або «матеріальні агрегатні стани» у Д. Лігеті, «текстури» у Я. Ксенакіса, «інструментальна конкретна музика» Г. Лахенмана.

Отже, *пуантилістичне мислення в системі техніки серіальної композиції може бути охарактеризоване як оперування детермінованим, ізольованим звуком, що виразняється різними його параметрами (висота, тривалість, динаміка, тембр, артикуляція).*

**Алеаторно-сонористична композиція**<sup>2</sup>. Сонорика безпосередньо пов’язана з оперуванням тембровозвучностями згідно з їхніми специфічними іманентними закономірностями. Цю техніку дослідники диференціюють на: *колористику* (тонова музика з елементами сонорності – колористична гармонія в творах Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова); *соноріку* (сонорна музика з опорою на тоновість – Б. Барток, О. Скрибін, К. Дебюссі, І. Стравінський, Д. Лігеті, С. Губайдуліна та ін.); *сонористику* (сонорна музика поза тоновістю – Е. Варез, К. Пендеревський, Д. Лігеті, А. Шнітке та інші композитори другої половини ХХ ст.) (Висоцька, Григор’єва, 2014: 177).

---

<sup>2</sup> Сонористична композиція невіддільна від алеаторичних принципів відтворення музичного тексту, у зв’язку з чим К. Майденберг-Тодорова (2013) запропонувала термін «алеаторно-сонористична композиція».

Сонористична техніка прямо протилежна ладо-гармонічним принципам побудови музичного тексту, тому що в її основу покладено оперування сонорним комплексом, що є чинником тембрального (колористичного) мислення, а не акордом у системі ладо-гармонічних зв'язків. Сонористика характеризується злиттям звукової маси в кластери, або поліпластові її розшарування, що «розчленовують» простір на багатозвучні самостійні лінії.

Алеаторика (метод випадковості) не пов'язана з функціональним сполученням тонів і передбачає оперування випадковими звуковими формами / структурами на основі заздалегідь створеного принципу їх відтворення. Приклади можна знайти в творчості Дж. Кейджа, П. Булеза, К. Пендерецького, С. Слоніньського, В. Мужчиля та ін.

Родоначальником сонорно-сонористичного руху в музиці другої половини ХХ ст. є Е. Варез, який створив його передумови ще в 20–30-х рр. ХХ ст. в своїх творах для акустичних ансамблів. М. Висоцька та Г. Григор'єва у зв'язку з цим зауважують: «Саме звук – комплексна інтегральна категорія – для Вареза первинний, саме його (а не гармонію або мелодію) він розглядав як об'єкт, розробка якого вибудовує цілісну форму, завжди являє перед подачею не заздалегідь заготовлену схему, але результат певного процесу» (Висоцька, Григор'єва, 2014: 179).

Сонористичний тип композиції виробився в композиторській практиці 50-х – 60-х років ХХ ст. у творчості Я. Ксенакіса («Metastasis» для оркестру, 1954), В. Лютославського («Три вірші Анрі Мішо» для хору з оркестром, 1961–1963), Книга для оркестру, 1968), К. Пендерецького («Плач за жертвами Хіросіми» для 52 струнних інструментів, 1960), Polimorphie (1961), De natura sonoris (№ 1 – 1966, № 2 – 1971), Д. Лігеті («Атмосфери», 1961), «Lontano» для оркестру (1967).

К. Пендерецькому для створення алеаторно-сонористичних композицій для струнних знадобилося використання нестандартних прийомів звуковидобування: гра за підставкою, стук по корпусу інструментів декою смичка, різноманітні глісандо, гра олівцем по струнах. Той чи інший прийом породжує відповідну звукову форму, таким чином, створюються рухомі звукові комплекси (кластери) різні за своєю структурою, тембром, артикуляцією.

Поza контекстом виробленої наприкінці 50-х – 60-х рр. ХХ ст. естетики сонористичної композиції (сонорика) тембровукова одиниця може бути присутньою і в тональній музиці, в композиціях, що ґрунтуються на ладо-гармонічних принципах організації звукового матеріалу, наприклад, у творчості французьких імпресіоністів, у сакральних композиціях А. Пярта, Дж. Тавенера, В. Мартинова, Г. Уствольської.

**Алгоритмічна композиція (як показник математичного мислення композитора).** З давніх часів музика і математика розвивались пліч-о-пліч. Відомим є факт, що в ранньому Середньовіччі, згідно зі списком Ісидора Севільського, систематизованим Марципаном Капеллою, музика (разом із арифметикою, геометрією та астрономією) входила до Квадривіуму як системи точних наук, а граматики, діалектики (логіка) і риторика – до Тривіуму, який разом із Квадривіумом утворював Сім вільних мистецтв. І це не дивно, тому що висота і тривалість визначаються кількістю коливань і тривалістю звучання, які можуть бути виражені за допомогою конкретного числа. В основі піфагорійської системи лежить концепт числа, за допомогою якого можливо було пояснити будь-яке явище світу. Об'єднання математики, гармонії та музики в єдину сутність виявлялося в теорії «музично-числового космосу» (Гармонія сфер).

Науково-математичний підхід стає основою різних композиторських технік, які ґрунтуються на принципі алгоритму: у фрактальній композиції<sup>3</sup>, стохастичній композиції; спектральній, конкретній й електроакустичній музиці.

Математичний розрахунок у процесі створення серіальної композиції застосовується для структурування висоти і тривалості в Етюді «Лад тривалостей та інтенсивностей» О. Мессіана, у тотально-серіальній композиції в «*Structures*» для двох фортепіано, «Молотку без майстра» для голосу та інструментального ансамблю П. Булеза, у *Klavierstucke* №№ 1–4 К. Штокхаузена.

---

<sup>3</sup> Метод фрактальної композиції склався в творчості таких композиторів, як Ч. Додж, Г. Лі Нельсон, М. Мак Набб, Б. Еванс, Л. Остін, Ч. Вуорінен, Д. Лігеті, Д. Кл. Літл, Т. Джонсон (Бекман, 2010).

Із феноменом стохастики в музичному мистецтві пов'язане ім'я Я. Ксенакіса, який виробив оригінальну систему створення музичної композиції як способу «застиглої архітектури» в результаті математичного підрахунку пропорцій. Поряд із математичними принципами композитор уперше вводить до техніки музичної композиції методи точних наук, у тому числі, теорію ймовірності. Сюди входить спектральна школа композиції, основними представниками якої є французькі композитори Ж. Грізе і Т. Мюрай. Концептуальну основу спектральної школи заклали К. Дебюссі, О. Скрябін, Е. Варез, Дж. Шелсі, Я. Ксенакіс, Д. Лігеті, К. Штокхаузен. Однак як окрема течія спектральна музика зародилася в 1970-ті роки у Франції (Ж. Грізе, Т. Мюрай), Німеччині (П. Етвеш) і Румунії (Я. Диметреску). Спектральна школа композиції, виробивши свій унікальний метод роботи зі звуком, стала своєрідною реакцією на серіалізм і постсеріалізм, що були актуальними в той час.

Згідно з підсумком стамбульської конференції, присвяченої спектральній музиці, термін «спектральний» охоплює будь-яку музику, структура якої або мова ґрунтуються в першу чергу на тембрі. В основі принципу створення спектральної композиції знаходиться маніпуляція різними параметрами звука шляхом його комп'ютерного аналізу з використанням так званого дискретного перетворення Фур'є і спектрограми, а також техніки інструментального синтезу, мікро- і макросинтезу. В окремих випадках принцип алгоритму може бути використаний для створення певної техніки в рамках діатонічної музики, наприклад, у А. Пярта (техніка *tintinnabuli*).

**Висновки.** Розглянуті техніки письма є об'єктивізацією звукових форм, методом творення композиції; фактом свідомої діяльності композитора, складовою його світогляду, наслідком історико-культурної еволюції музичної мови.

Композиційний процес у другій половині ХХ–ХХІ ст. у багатьох випадках є результатом інтелектуалізації творчості. Але чи повинно стати це для композиторів метою? Техніка – це ремесло, яке, на нашу думку, має бути підпорядковано ідеї-концепції. Тільки створення нових смислів та ідей може стати провідним шляхом до новаторської та професійної музики.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бекман, И. Н. (2010). *Фракталы, курс лекций. Лекция № 2. Красота фракталов*. Москва: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
- Бонфельд, М. Ш. (2006). *Музыка: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Высоцкая, М. С., Григорьева, Г. В. (2014). *Музыка XX века: от авангарда к постмодерну*. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Кузнецов, И. К. (2011). Полифония на рубеже XX и XXI веков: системы, стилевые направления, тенденции развития. *История освещает путь современности. К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова: Материалы международной конференции, 14–16 октября 2008 года*. Москва, 130–143.
- Майденберг-Тодорова, К. И. (2013). Композиторские и исполнительские интерпретативные свойства алеаторно-сонористической композиции. *Искусство и образование: научный журнал*, 5 (83), 32–41.
- Медушевский, В. В. (1984). К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник*. Москва, 5, 5–18.
- Boulez, P. (1971). *Boulez on Music Today*, translated by Susan Bradshaw and Richard Rodney Bennett. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Stockhausen, K. (1963). Situation des Handwerks. Kriterien der «punktuellen Musik». *Texte zur Musik*, 5, 17–23.

**Dmytro Malyi**

PhD in Art Studies, composer, a Senior Lecturer of the Music Theory  
Department, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;

e-mail: refala@ukr.net

ORCID 0000-0003-3751-5019

**THE WRITING TECHNIQUE AS A COMPONENT  
OF THE COMPOSITIONAL PROCESS  
(on the examples of creative practice of the second half  
of the 20th – 21st centuries)**

**Background, objectives and methodology of the research.** *The social and cultural paradigm of the 20th century has given rise to a type of composing thinking that did not exist before – a scientific one. Thus, the evolution of the composer's writing can be defined as a path from thinking by perfect consonance, emancipated dissonance to thinking by deterministic sound and its parameters (height, duration, dynamics, timbre, and articulation). The term of the «composer's writing technique» means a set of techniques and methods of working with the musical material as a result of the activity of thinking/awareness. Therefore, **the aim of this article** is an attempt to explore the relationship between the compositional process and writing techniques of the 20th – 21st centuries (pointillism, aleatory-sonorous, algorithmic composition), as well as the specifics of polyphonic, homophonic writing in a new context. **The methodology of the study** includes references to the scientific works by P. Boulez (1971), K. Stockhausen (1963), V. Medushevsky (1984), M. Bonfeld (2006), I. Beckman (2010), I. Kuznetsov (2011), K. Maidenberg-Todorova (2013), M. Vysotska and G. Grigoryeva (2014).*

**Presentation of research results.** *The phenomenon of writing techniques is very important in the study of the specifics of the compositional process, as it is the technique, for the most part, becomes the goal of creation for many composers of the 20th century. In addition to new techniques, polyphonic and homophonic writing have undergone some changes. **The polyphonic** one has specific features that are manifested in linearity, part-writing, etc. Examples can be found in the works by D. Ligeti (micro-polyphony), R. Shchedrin, V. Bibik, V. Ptushkin, V. Sylvestrov, and O. Shchetynsky. Regarding the **homophonic writing**, we shall note that, first of all, it is an indicator of style and conceptual thinking of a composer (works by*

A. Pyart, J. Tavener, and L. Sumerá).

In **pointillism**, the sound is thought of as a deterministic, isolated structure, which is expressed by its various parameters. Here are the examples from the creative work by A. Webern («The Variations for the Piano»; «The Variations for the Orchestra»), by E. Denysov «DSCH». The **aleatory-sonorous technique** is associated with the operation of timbre sonorities, according to their specific patterns, and developed in the 50–60s of the 20th century in the works by I. Xenakis, V. Lyutoslavsky, Ksh. Penderetsky, and D. Ligeti. The **algorithmic composition** is an indicator of scientific and mathematical thinking, and is divided into: fractal, stochastic, spectral, concrete and electroacoustic music. The first was formed within the framework of the works by C. Dodge, G. li Nelson, D. Ligeti, and others (I. Beckman, 2010). Stochastic music is associated with the name of I. Xenakis, and the ancestors of the spectral school are the French composers G. Grisey and T. Murray.

**Conclusions.** The article considers the writing techniques of the 20th–21st centuries as components of the compositional process. It can be concluded that the studied techniques are fundamentally interconnected, revealing the nature of the composer's thinking/consciousness from different positions. The presented techniques are: the objectification of sound forms, the method of creation; the fact of the composer's consciousness; the consequence of the historical and cultural evolution of the musical language and communication.

■ **Key words:** algorithmic composition, aleatoric and sonorous composition, composer's thinking, compositional process, pointillism, writing technique.

## REFERENCES

- Bekman, I. N. (2010). *Fraktaly, kurs lektsiy. Lektsiya № 2. Krasota fraktalov [Fractals, the course of lectures. Lecture number 2. The beauty of fractals]*. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M. V. Lomonosova. [in Russian].
- Bonfel'd, M. Sh. (2006). *Muzyka: yazyk, rech, myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva [Music: language, speech, thinking. The experience of a systematic study of musical art]*. Saint Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Vysotskaya, M. S., Grigoreva, G. V. (2014). *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu [Twentieth Century Music: From Avantgarde to Postmodernity]*.

- (Uchebnoe posobie [A Study Guide]). Moscow: Nauchno-izdatelskiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya» [in Russian].
- Kuznetsov, I. K. (2011). Polifoniya na rubezhe XX i XXI vekov: sistemy, stilevye napravleniya, tendentsii razvitiya [Polyphony at the turn of the XX and XXI centuries: systems, stylistic directions, development tendencies]. *Istoriya osveshchaet put sovremennosti. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya V. V. Protopopova: Materialy mezhdunarodnoy konferentsii* [History illuminates the path of modernity. To the 100th anniversary of the birth of V. V. Protopopov: Proceedings of the international conference], October 14–16. Moscow, 2008, 130–143 [in Russian].
- Maydenberg-Todorova, K. I. (2013). Kompozitorskie i ispolnitelskie interpretativnye svoystva aleatorno-sonoristicheskoy kompozitsii [A composer and performing interpretative properties of the aleatory-sonoristic composition]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and education]. Scientific journal, 5 (83), 32–41 [in Russian].
- Medushevskiy, V. V. (1984). K probleme sushchnosti, evolyutsii i tipologii muzykalnykh stiley [On the problem of the essence, evolution and typology of musical styles]. *Muzykalnyy sovremennik* [Musical contemporary]. 5, 5–18 [in Russian].
- Boulez, P. (1971). *Boulez on Music Today*, translated by Susan Bradshaw and Richard Rodney Bennett. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 144 [in English].
- Stockhausen, K. (1963). Situation des Handwerks. Kriterien der «punktuellen Musik» [Situation of the craft. Criteria of the “punctual Music”]. *Texte zur Musik* [Texts for Music], 5, 17–23 [in German].

*Стаття надійшла до редакції 15 січня 2021 року.*

УДК 78.071.1:781.68]:78.072(477)

DOI 10.34064/khnum1-5909

### **Каширцев Руслан Геннадійович**

композитор, викладач кафедри теорії музики, аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;  
e-mail: ruslan.kashyrtsev@gmail.com  
ORCID 0000-0001-9335-4446

## **«ГРА» ЯК ЧАСТИНА ПРОЦЕСУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

*Проблема ігрової складової в композиторській творчості є актуальною сферою сучасного українського музикознавства. Запропонований погляд, із залученням концепту «Ното Ludens» Й. Гейзинги, покликаний до **вивчення ролі ігрової складової в процесі композиторської інтерпретації**. Для досягнення цієї мети використовуються **аналітичний метод та метод абстрагування й конкретизації**. Вивчення ігрового компонента в комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач» є перспективним, у чому полягає **актуальність** цієї теоретичної розробки. Розгляд відносно рідко досліджуваного феномену композиторської інтерпретації через призму концепту «Ното Ludens» зумовлює **наукову новизну статті**. В ході дослідження було визначено, що описані Й. Гейзингою ознаки «гри» цілком притаманні композиторській творчості. Серед інших рис певне значення має «агональний» («змагальний») компонент, який «зміщується» у бік реалізації творчого «Я» композитора. Написання музики в рамках сучасної музичної системи є процесом продукування та синтезу «матеріалу», залучає художню інтерпретацію як засіб перекладу та оцінювання точності цього перекладу. Оцінювання, у свою чергу, містить у собі ігровий компонент, який є «грою» композитором ролей виконавця та слухача в перспективній проєкції при оцінюванні переконливості майбутнього «звучання» твору. Тому вилучення ігрової складової порушує засади комунікативної системи «композитор – виконавець – слухач», в якій також має значення наявність специфічної атмосфери під час проведення концертної події.*

■ **Ключові слова:** художня інтерпретація, композиція, «*Homo Ludens*», гра, Й. Гейзінга.

**Постановка проблеми.** Аналіз публікацій за темою. Філософський концепт «*Homo Ludens*» Й. Гейзінги (2011) не випадково користується увагою музикознавців і здатний доповнити сучасну теорію художньої інтерпретації в музиці. Вивчення ігрового компоненту в комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач» є перспективним, у чому полягає **актуальність** даної теоретичної розробки. **Наукова новизна** зумовлена тим, що відносно рідко досліджуваний феномен композиторської інтерпретації розглядається через призму концепту «*Homo Ludens*» Й. Гейзінги.

Серед досліджень художньої інтерпретації в музикознавчій **літературі** варто виділити праці Є. Гуренка (1982) та В. Москаленка (2012), проте в цих джерелах в центрі уваги знаходиться, перш за все, виконавська інтерпретація. Феномену композиторської інтерпретації прямо чи опосередковано присвячені роботи О. Котляревської (1996), В. Дейнеги (2001), М. Борисенко (2005), А. Хуторської (2009), І. Коновалової (2011), І. Палій (2012), але праць із таким спрямуванням існує порівняно небагато. Теоретична база таких досліджень певним чином ґрунтується на джерелах, що присвячені аспектам композиторській творчості, наприклад, роботи М. Тица (1976), А. Мухи (1979), А. Шнітке (1982), І. Драч (2002), Л. Шаповалової (2008) та інших. Згадки про ігрову складову в музичній творчості потрапляють до музикознавчого простору (Орлов, 1992), але розгляд інтерпретаційного процесу в композиторській творчості в ракурсі концепту «*Homo Ludens*», виходячи з усього, не проводився.

**Метою** статті є **вивчення ролі ігрової складової у процесі композиторської інтерпретації**. У якості **методів** залучені:

1) **аналітичний** метод, застосований для виділення та окреслення інтерпретаційного процесу та ігрової складової у композиторській творчості на основі інформації з обраних джерел;

2) **абстрагування та конкретизації**, завдяки якому стає можливим представлення основних рис означених процесів та конкретизування їхньої взаємодії.

**Виклад основного матеріалу.** Залучення надбань філософії до досліджень творчості композиторів та виконавців є продуктивним напрямком у сучасному музикознавстві. Концепт «*Homo Ludens*» («Людина граюча»), запропонований Й. Гейзингом (2011), природно користується певним попитом, адже його позиції можуть запропонувати нову перспективу розгляду проблематики композиторської інтерпретації. Повна назва дослідження Й. Гейзинга – «*Homo Ludens: досвід визначення ігрового елемента культури*» – відображає те, що йому блискуче вдалося досягти у цій праці, а саме висвітлити наявність ігрової складової у культурі в цілому. За словами філософа «культура, в її початкових фазах, *грається*», але при цьому «вона не виростає із гри, <...> вона розгортається у грі та як гра» (Гейзинга, 2011: 242, перекл. – Р. К.). Не оминаючи увагою й музику, Й. Гейзинга зазначає, що «музикування несе у собі всі формальні ознаки» гри: 1) діяльність у певному просторі; 2) повторюваність (музичні події відбуваються з певною регулярністю); 3) порядок (правила) проведення; 4) виведення слухача з «буденного світу» (Гейзинга, 2011: 76). Також, філософ зазначає й про змагальну, або «агональну» (з гр. «*αγων*» / «*agon*» – «змагання» (Online Etymology, 2021a)) складову, яка також притаманна грі й присутня у музиці також.

Звичайно, що в дослідженні Й. Гейзинга питання наявності ігрового компоненту в композиторській творчості не розглядалося окремо. Однак до розуміння цієї проблеми можуть наблизити зауваження філософа щодо образотворчого мистецтва, яке «прив'язане до матерії та обмежено у формотворчості матеріалу» і тому «не може грати також вільно, як поезія та музика». При цьому, «художник <...> працює як ремісник, серйозно й напружено» і «його натхнення, вільне й стрімке у замислі, у роботі повинно підкорятися майстерності рук, що його створюють» (Гейзинга, 2011: 232). Виходячи з того, що автор писав далі, можна констатувати, що Й. Гейзинга, попри деякі сумніви щодо проявів ігрового компоненту в образотворчому мистецтві, вважає доказами присутності «гри» наявність «змагальності» та «виклику» (у вигляді постановки складної задачі навіть самому собі – тобто, «випробування»).

Звичайно, у царині образотворчого мистецтва діють свої правила, проте висновки Й. Гейзинги здатні наштовхнути на певні думки щодо «гри» у композиторській творчості, адже: 1) композитор неминуче стикається з різноманітними обмежувальними факторами, наприклад, особливостями складу колективу музикантів та / або творчого завдання (яке складають як власні творчі наміри митця, так і побажання замовника); 2) згенерувавши нову творчу ідею, композитор має, «підкорюючи своє натхнення», втілити абстрактний образ в нотному тексті, який у виконавському прочитанні має нести в собі саме цей образ. Водночас, композиторська творчість має всі риси гри, що Й. Гейзинга наводив як такі, що присутні у музикуванні: 1) певний простір (внутрішній абстрактний інтонаційний вимір митця та зовнішній – робочий кабінет); 2) регулярність ігрової події (винаходження нових творчих ідей та потреба писати); 3) порядок, уособлений у цілому комплексі правил «гри» – *модусів*<sup>1</sup>, як теоретичних, так і власноруч винайдених; 4) виведення композитора у вимір його уяви під час роботи над твором.

Аспект змагальності також присутній в композиторській творчості, але, так би мовити, в іншій якісній площині. При наявності конкуренції у загальному розумінні, для композитора, перш за все, є важливою реалізація саме свого творчого «Я», що розглядалося у працях І. Драч (2002) та Л. Шаповалової (2008). Частиною ігрової складової в композиторському мистецтві, судячи з усього, є саме *рефлексія*, яка визначається Л. Шаповаловою як «феномен психічного ототожнення двох планів свідомості: предметного (відображення композитором об'єктивного світу, соціуму) та ментального (суб'єктивного, особистого досвіду душі), за яким стоїть цілокупна Я-свідомість автора» (Шаповалова, 2008: 15). Сам процес авторської рефлексії є досить

---

<sup>1</sup> *Modus* – буквально «спосіб, за яким щось зроблено» (від лат. «розмір, ступінь; ритм, пісня; спосіб, стиль»). Сучасне значення «*modus*» та англ. «*mode*» відповідні латинському вислову «*modus operandi*», тобто «режим роботи» (Online Etymology, 2021b). В сучасній віртуально-ігровій індустрії присутній термін «*game mode*» – буквально, «режим гри». Кожний «*game mode*» може бути своєрідним *варіантом* тієї ж гри з уведенням різноманітних змін (найчастіше, зміни стосуються саме правил гри).

складним в творчості композитора, адже готовий твір є, мовби, «перекладом з того [абстрактного – Р. К.] оригіналу, який залишається не-вловимим» (Шнітке, 1982: 105, переклад – Р. К.), і вагому роль у цьому відіграє *композиторська інтерпретація*.

Загальноприйнятий погляд на проблематику композиторської інтерпретації передбачає, передусім, звернення композитора до музичних творів, написаних іншими авторами, й продукування на основі цих «першоджерел» 1) своєї нової композиції (написання твору «на тему»), 2) нової версії існуючого твору в рамках «жанру музичної транскрипції», 3) цитування чужого матеріалу в своєму творі поміж свого тематизму. Цей «зріз» композиторської творчості знаходиться у фокусі музикознавчих досліджень І. Котляревської (1996), В. Дейнеги (2001), М. Борисенко (2005), І. Палій (2012); саме ця сфера роботи митця потрапляє у визначення композиторської інтерпретації В. Москаленка (2012)<sup>2</sup>.

Проте композиторське інтерпретування може залучати до процесу «переробки» не тільки *музичне*, але й, наприклад, *літературне* першоджерело. А. Хуторська фокусує увагу на проблематиці **«міжвидового перекладу**, як перекладу *синхронного*, адже у “продукті” синтезу <...> поезія зберігається та існує паралельно з музикою» (Хуторська, 2009: 7, виділений текст – А. Хуторська). В результаті подібний «комбінований» твір містить у собі змістовні складові як *не музичного*, так і *музичного* походження, причому останній витворюється в уяві композитора, поєднуючись з першим, і записується в нотному тексті в «інтегрованому» вигляді. У випадку, коли художня основа (наприклад, твори образотворчого мистецтва) не стає частиною музичної композиції, в уяві митця відбувається досить «радикальне» перероблення вихідного змісту – фактично переклад зі статичного виду мистецтва до динамічного музичного. Міжвидовий художній переклад з таким «характером взаємовідносин першоджерела та його

---

<sup>2</sup> «Творча переробка у новому музичному творі: а) музичного чи будь-якого іншого (наприклад, словесного) матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого історичного періоду при збереженні знакових відмінностей першоджерела» (Москаленко, 2012: 16, перекл. – Р. К.).

версії» А. Хуторська відносить до групи «дистанційованих синтетичних творів», які стають «віддзеркаленнями» художнього першоджерела у музиці (Хуторська, 2009: 9).

Власна композиторська концепція твору із пріоритетом саме музичної художньої складової залучає різноманітні образи з реального (зовнішнього) та внутрішнього, ментального простору митця. Український композитор А. Муха наголошує на важливості взаємодії 1) комплексу особистості митця (до якої входять музичні здібності, психофізіологічна складова та професіоналізм) та 2) зовнішнього середовища – «сукупності світів», до якої залучені різні аспекти буття цієї особистості, а саме соціуму, природи, мистецтва, культури (Муха, 1979: 37, перекл. – Р. К.). Творча спрямованість композитора та робота ним власних проєктів залежить від того «що здатний він бачити коло себе, яку вибирає для себе тему, як розуміє навколишню дійсність (сучасність), проти чого й за що бореться у житті й у своїй творчості» (Тіц, 1976: 268). В монографії І. Драч, що присвячена творчості В. Губаренка, серед іншого порушена проблематика існування «*Ego*» композитора – «цілісної сукупності поривань, уявлень, ідей, яка утворює центр його свідомості» і яка може бути об'єктом художнього відображення (Драч, 2002: 108).

Таким чином, процес композиторської інтерпретації виявляється у декількох напрямках роботи митця: 1) перероблення вихідного музичного твору; 2) перевтілення першоджерел з інших видів мистецтва та поєднання первинного образу з музичною частиною твору (результат залежить від природи інтегрованого першоджерела); 3) опрацювання власної абстрактної музично-образної концепції. Композитор «програє» різні варіанти втілення художнього образу інтонаційними, тембровими, фактурними засобами музичної мови<sup>3</sup>. Процес інтерпретації як один з ключових – «ігрових» – компонентів відповідає за точність та якість «перекладу» (втілення) уявного абстрактного образу у зрозумілому виконавцям тексті, який при виконанні виведе цей

---

<sup>3</sup> М. Бонфельд зазначає, що поняття «музична мова» є метафоричним і воно вживається у музикознавстві як «сукупність засобів музичної виразовості» (Бонфельд, 2006: 20).

«переклад» у тимчасову матеріальну (акустичну) форму й донесе твір слухачеві.

Проте, варто зазначити, що композиторська інтерпретація не є тожодною композиторській творчості. Інтерпретаційний компонент 1) знаходиться, мовби, «всередині» процесу композиторської роботи, під час якої відбуваються *продукування* та *синтез* музичного матеріалу; 2) уможливорює його (матеріалу) *переклад* з уяви в музичний текст і, водночас, є *методом оцінювання* його якості (точності, переконливості) у перспективі виконання та прослуховування. Останнє передбачає живання в роль уявних виконавця та слухача (композитор немов би «грає» ці ролі). Все це вкладається у процес композиторського інтерпретування, який, таким чином, має містити елементи гри, щоб написаний твір міг бути художньо переконливим.

Водночас, сам процес «виготовлення» музичного тексту-«перекладу», придатного для прочитання, є «працею» (необхідністю), у яку інвестується велика частка зусиль. Чим ближчий «випуск» музичного твору, тим менше, власне, творчо-ігрової складової залишається, оскільки вже певним чином складена композиція починає «диктувати» свої умови як об'єкт (як «матеріальне тіло»), що має свої властивості – форму, темброво-фактурний «вигляд» тощо.

Значення ігрової складової також виражене і в аспекті комунікації в музиці. Процес художнього інтерпретування залучений у формуванні «триєдиної» (або «чотириєдиної», виходячи з сучасних реалій) комунікативної системи «композитор – виконавець – звукорежисер – слухач». В музичній практиці існує феномен «мертвого» виконання, за якого «сукупність специфічних операцій <...>, спрямованих на об'єктивацію виконавського задуму» (Гуренко, 1982: 81, перекл. – Р. К.) може бути виконана вірно, проте зміст музичного твору не досягне слухача. Виходячи з філософських надбань Й. Гейзинги, можна констатувати, що правильно виконана технологія не є достатньою для переконання публіки у «правдивості гри» та «виведення з буденного світу» в простір абстрактного музичного виміру. Тому вилучення елементів гри з музичного виконавства унеможливорює інтерпретаційний процес, що призводить до «розриву» музично-комунікаційного ланцюгу.

У композиторській творчості «пригнічення» ігрової складової має дещо інший характер й також може бути зумовлене низкою різних об'єктивних та суб'єктивних факторів (особливістю ситуації та внутрішнім «кліматом» особистості), які впливають на процес написання твору. Виражається це або у формалізованому фіксуванні ідей-образів, або у виникненні формальних ідей, які не задовольняють вимогам самого композитора, замовника, виконавців, публіки тощо. Окрім того, поверхнєве прочитання виконавцями (особливо твору, насиченого вишуканими образними нюансами), може унеможливити для слухача його сприйняття.

Ще одним важливим «ігровим» комунікативним компонентом є загальний антураж та сама концепція музичної події, яка повинна «налаштувати» публіку на певний лад. Це вельми актуально, коли мова йде про виконання нової для вітчизняного слухача музики. Концерт як подія заявляє про себе ще з появи афіші, з якої починається його вплив на публіку. Місце проведення, облаштування та світло в залі до, під час, після концерту – все це повинно мати певний «порядок» («правила»). Важливу є роль ведучого концерту, який безпосередньо впливає на слухача й виступає «провідником» для встановлення комунікаційного зв'язку між публікою та музикою, особливо, якщо програма концерту є незвичною та новою. Всі ці чинники залучають слухача до «гри» – виміру музично-акустичної реальності, де панують правила звуку, інтонації, тембру тощо.

Отже, підсумовуючи вищезазначене, можна зробити наступні **висновки**:

1. Описані Й. Гейзингою особливості ігрової природи мистецтва також стосуються музики і, зокрема, композиторської творчості, в якій рисами «гри» є: 1) наявність певного простору, де «відбувається» дія (внутрішній вимір уяви композитора та місце роботи над твором); 2) регулярність написання творів; 3) «правила гри» – теоретичні та практичні (в тому числі – власні); 4) «вихід» з реального світу під час роботи над твором. При цьому, «агональний» аспект «гри» – наявність «змагання» та «виклику» («випробування») – попри своє значення, існує разом з нагальною потребою самовираження творчого «Я» композитора.

2. Композиторська інтерпретація залучена у будь якому виді композиторської роботи: 1) написанні твору на основі музичного першоджерела; 2) опрацюванні та інтеграції образу немuzичного походження в музичний мистецький вимір; 3) винайденні власної художньої концепції. Композиторська творчість передбачає процеси *продукування* та *синтезу*, в той час як інтерпретаційний процес відповідає за *переклад* уявного музичного образу в музичний текст та *оцінювання* якості та точності цього перекладу. На останньому й ґрунтується *ігровий* компонент, адже оцінка переконливості перекладу передбачає «програвання» композитором ролей виконавця та слухача у перспективній проєкції. Також вираженість ігрового компоненту зменшується зі збільшенням «праці» (необхідності) як такої, по мірі набуття твором «матеріального» вигляду в тексті.

3. Вилучення ігрової складової призводить до «пригнічення» музичної комунікації в системі «композитор – виконавець – слухач», в якій важливе значення мають «правдивість гри» (переконливість як виконання, так і концертної події в цілому) та «перенесення» публіки з їхньої реальності у інакший (музичний) вимір, що притаманне грі. У композиторській творчості вилучення «гри» зменшує потенціал інтерпретаційного творчого процесу, а відтак може призвести до формалізованого фіксування ідей або виникнення формальних образів-ідей.

4. Виведення публіки з «реального світу» у вимір концертної події, тобто створення «ігрової» атмосфери концерту зі своїми «правилами», залежить від афіші та антуражу будівлі та концертної зали в ній. Роль ведучого як «провідника» особливо важлива при «налаштуванні» слухача на прослуховування незвичної йому музики.

Таким чином, «гра» як одна зі складових творчих інтенцій митця важлива для процесу художньої інтерпретації в музиці та композиторській творчості. Збереження цілісності системи «композитор – виконавець – слухач» і переконливість самого твору та його виконавського прочитання значною мірою залежить від «ігрового артистизму» музикантів-митців, всіх інших учасників концерту – спільними зусиллями вони виводять публіку з реального світу в «концертну гру» зі своїми правилами, подіями та художньо-звуковими образами.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бонфельд, М. (2006). *Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства*. Санкт-Петербург.
- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. искусствоведения). Харьковський гос. ін-т искусств ім. И. П. Котляревського. Харьков.
- Гуренко, Е. (1982). *Проблеми художественної інтерпретації (філософський аналіз)*. Новосибірськ.
- Дейнега, В. (2001). Оркестровка як різновид інтерпретації. *Науковий вісник НМАУ*, 18, 133–142.
- Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*: монографія. Суми.
- Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*, 35, 271–280.
- Котляревська, О. І. (1996). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Москаленко, В. (2012). *Лекції по музикальній інтерпретації*: учебное пособие. Киев.
- Муха, А. (1979). *Процес композиторського творчествa (проблеми и пути исследования)*. Киев.
- Орлов, Г. (1992). *Древо музики*. Вашингтон – Санкт-Петербург.
- Палій, І. О. (2012). *Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Krimson та Pink Floyd)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Тіц, М. (1976). Наша творчість і сучасність. *Про сучасні проблеми теорії музики*: збірник статей. Київ, 264–278.
- Хейзинга, Й. (2011). *Человек играющий: опыт определения игрового элемента культуры*. Санкт-Петербург.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.

- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної особистості*. (Автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Шнитке, А. (1982). На пути к воплощению новой идеи. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва, 104–107.
- Online Etymology. (2021). Agon. Retrieved from [https://www.etymonline.com/word/agon#etymonline\\_v\\_52203](https://www.etymonline.com/word/agon#etymonline_v_52203)
- Online Etymology. (2021). Modus. Retrieved from: [https://www.etymonline.com/word/modus#etymonline\\_v\\_17383](https://www.etymonline.com/word/modus#etymonline_v_17383)

### ***Ruslan Kashyrtsev***

Composer, a Lecturer of the Music Theory Department,  
Postgraduate Student at the Music Theory Department,  
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;  
e-mail: [ruslan.kashyrtsev@gmail.com](mailto:ruslan.kashyrtsev@gmail.com)  
ORCID 0000-0001-9335-4446

## **“THE PLAY” AS A PART OF THE COMPOSER’S INTERPRETATION PROCESS**

*Involving of philosophic achievements for investigations of the art of composer and performer is a productive practice in modern musicology. The concept of “Homo Ludens” by J. Huizinga (2011) is naturally popular, because its theoretical positions could offer a new approach to the composer’s interpretation consideration.*

*This article dedicated to the problem of “playing” component in composer’s art and this is a relevant branch of modern Ukrainian musicology. The offered view, which includes the concept of “Homo Ludens”, is called for **studying of the role of the “playing” component in the process of composer’s interpretation**. To accomplish this **objective**, the **analytical method** and the **method of abstraction and concretization** were used. The research of “the playing” component in the communicative system of “composer – performer – listener” is looking promising and there is **the relevance** of this theoretical work; **the scientific newness** is there because relatively rarely studied phenomenon of composers’ interpretation appears in a new point of view through the prism of “Homo Ludens” concept by J. Huizinga.*

During the investigation the features of “the play” were **determined** as inherent for the composer’s art. They are: 1) the presence of a certain “space” for an “action” (the “inner” universe of composer’s imagination and the “real” place for the working process); 2) “the regular occurrence” of artistic pieces production; 3) “the game rules” – theoretical and practical (including ones, invented by a composer himself); 4) “the withdrawal” from the “real world” during the working process. Additionally, the “agonal” aspect of “the play” (a presence of “the challenge”), despite of its importance, exists together with an urgent necessity for the self-expression by the artistic personality.

The composer’s interpretation is a part of every sort of composer’s art: 1) writing a piece on the base of musical “primary source” (Kotliarevska, 1996; Deineha, 2001; Borisenko, 2005; Moskalenko, 2012; Paliy, 2012); 2) processing and integration an image of non-musical origin to the dimension of music art (Khutorska, 2009); 3) invention of an own artistic concept. The musical piece creation, “the composition” itself, is a process of production and synthesis of “the material” and involves the artistic interpretation as a mean of translation (transcribing) and evaluation of a preciseness of this translation. The last contains the “playing” component within – the composer “plays” roles of a performer and a listener in the perspective “projection”, while evaluating a cogency of piece’s future “sounding”. While a piece of music gains more “material” image in the text written down, the “playing” component rate decreases as the opposing, “labouring” one increases.

Exclusion of “playing” component subverts the base of “composer – performer – listener” communicative system, in which an important role belongs to such features of “the game” as “the genuineness of play” (a cogency of performance and concert event) and “the withdrawal” of an audience from their reality to different world of music. In the composer’s art an exclusion of “the playing” component reduces the potential of interpretation process, which could lead to formal fixation of an artistic idea or invention of formal ideas.

An audience “withdrawal” from the “real world” to domain of concert event (namely, the creating of a “playing” atmosphere of the concert with its own “rules”) also depends on a concert hall entourage. The role of narrator is especially important for the “attuning” of listeners to percept unfamiliar music for them. Thus, “playing” component is necessary for the system of “composer – performer – listener” integrity and is a mark of the musicians’ artistry.

■ **Key words:** artistic interpretation, composition, “Homo Ludens”, play (game), J. Huizinga.

## REFERENCES

- Bonfeld, M. (2006). *Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva [Music: The Language. The Speech. The Thinking. The experience of systemic research of musical art]*. St. Petersburg [in Russian].
- Borisenko, M. (2005). *Zhanr transkripsii v sisteme individualnogo kompozitorskogo stilya [Genre of the transcription in the system of composer's individual style]*. (Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Russian].
- Gurenko, E. (1982). *Problemyi hudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz) [Problems of the artistic interpretation (the philosophical analysis)]*. Novosibirsk, 256 [in Russian].
- Deineha, V. (2001). Orkestrivka yak riznovyd interpretatsii [The orchestration as the sort of interpretation]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Academy of Ukraine [Scientific Bulletin of NMAU]*, 18, 133–142 [in Ukrainian].
- Drach, I. (2002). *Kompozytor Vitalii Hubarenko: formula individualnosti [Composer Vitalii Hubarenko: formula of the individuality]*. (Monohrafiia [Monography]). Sumy, 306 [in Ukrainian].
- Konovalova, I. (2011). Kompozytorska interpretatsiia v rakursi kulturnoho dialohu «avtor – tradytsiia» (na materialy khorovoi tvorchosti A. Kushnirenka) [Composer's interpretation in view of the cultural dialogue «author – tradition»]. *Culture of Ukraine [Culture of Ukraine]*, 35, 271–280 [in Ukrainian].
- Kotliarevska, O. (1996). *Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvorcu: kulturolohichniy aspekt interpretuvannia [Potential of variability of the musical piece: culturological aspect of interpretation]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2012) *Leksii po muzyikalnoy interpretatsii [Lectures on the musical interpretation]*. (Uchebnoe posobie [tutorial]). Kyiv [in Russian].
- Mukha, A. (1979). *Protsess kompozitorskogo tvorchestva (problemy i puti issledovaniya) [The process of composer's art (problems and ways of investigation)]*. Kiev [in Ukrainian].

- Orlov, G. (1992). *Drevo muzyki [The Tree of Music]*. Washington – Saint-Petersburg [in Russian].
- Paliij, I. (2012). *Transduksiia yak yavyshche muzychnoi kultury (na prykladi fortepiannoho tsykladu M. Musorhskoho «Kartynky z vystavky» i tvorchosti rok-hurtiv King Krimson ta Pink Floyd) [The transduction as a phenomenon of the musical culture (on the examples of the piano cycle by M. Mussorgsky «Pictures at an Exhibition» and the art of rock groups of King Krimson and Pink Floyd)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Tits, M. (1976). *Nasha tvorchist i suchasnist [Our art and contemporaneity]. About contemporary problems of the music theory: collection of articles*. Kiev, 264–278 [in Ukrainian].
- Huizinga, J. (2011). *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. St. Petersburg [in Russian].
- Khutorska, A. (2009). *Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamerno-vokalnoi muzyky) [Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (analyzed on the material of chamber-vocal music)]*. (Extended Abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. (2008). *Muzyka yak analoh osobystosti: do problemy refleksyvnoi osobystosti [Music as an analogue of personality: to the problem of reflective persinality]*. (Extended abstract of Doctor's thesis). National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. Kiev [in Ukrainian].
- Schnittke, A. (1982). *Na puti k voploshcheniyu novoy idei. [On the way to embodiment of a new idea]. Problemyi traditsiy i novatorstva v sovremennoy muzyke [Problems of traditions and innovations in the contemporary music]*. Moscow, 104–107 [in Russian].
- Online Etymology. (2021). Agon. Retrieved March 1, 2021, from: [https://www.etymonline.com/word/agon#etymonline\\_v\\_52203](https://www.etymonline.com/word/agon#etymonline_v_52203) [in English].
- Online Etymology. (2021). Modus. Retrieved March 1, 2021, from: [https://www.etymonline.com/word/modus#etymonline\\_v\\_17383](https://www.etymonline.com/word/modus#etymonline_v_17383) [in English]

*Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2021 року*

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.082.2:[780.643.1+780.614.333]

DOI 10.34064/khnum1-5910

**Міхєєва Надія Борисівна**

старший викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: nadya\_piano@ukr.net

ORCID 0000-0002-2441-676X

**КЛАРНЕТ І АЛЬТ В СОНАТАХ Й. БРАМСА ОР. 120  
ТА ВИКОНАВСЬКА СТРАТЕГІЯ ПІАНІСТА**

*Кларнетова і альтова версії Сонат Й. Брамса ор. 120 посідають помітне місце у виконавському репертуарі, в тому числі навчальному. У статті надано порівняльний аналіз нотного тексту партій кларнета і альту при незмінній партії фортепіано; висвітлено роль вражень від гри видатного кларнетиста Р. Мюльфельда як імпульсу до створення Й. Брамсом цього опусу; надано порівняльний огляд специфіки художньої виразності кларнета і альту для визначення виконавської стратегії піаніста в ансамблі. Знайдені відмінності у партіях альту і кларнета розподілено за групами – це октавні перенесення, додавання подвійних нот та мелізматика, зміни в мелодійних лініях, штрихові правки. Здійснений аналіз покликаний розкрити **мету статті** – показати взаємодію змінних і незмінних компонентів нотного тексту як фактору, що впливає на прийняття виконавських рішень в процесі роботи над музичним твором. Дане дослідження може становити певний інтерес для виконавців на кларнеті та альті, хоча для них це порівняння має, головним чином, інформаційну цінність. Тоді як для піаністів, особливо тих, хто спеціалізується на сфері камерно-інструментального виконавства, осмислення такого роду відмінностей видається вельми **актуальним**. Оскільки кожний твір пропонує низку унікальних «викликів», виникає потреба в аналізуванні специфіки виконання в кожному з них, чим і обґрунтована **інноваційність** запропонованого практичного ракурсу розгляду Сонат Й. Брамса ор. 120. Зважаючи на різні можливості кларнета та альту й відмінності техніки виконання на них, піаніст має знайти такий варіант прочитання тексту твору, який буде відповідати характеру зву-*

чання інструмента-партнера. Результати даного порівняльно-аналітичного дослідження допоможуть виявити відмінності в динамічному балансі, які обумовлені зміною облігатного інструменту, і можуть бути підставою для обрання динамічного балансу в ансамблі в цілому.

■ **Ключові слова:** камерна музика Й. Брамса, Сонати Й. Брамса *ор. 120*, кларнет, альт, соната, фортепіано, ансамбль, динамічний баланс.

**Постановка проблеми.** Виконавська проблематика камерних творів Й. Брамса є вельми актуальним напрямком досліджень, адже багатство виразових засобів, застосованих композитором, ставить перед виконавцями-інтерпретаторами певні виклики. Особливо це стосується сонат Й. Брамса *ор. 120*, в яких партія інструменту-*solo* може виконуватися як на кларнеті, так і на альті; при цьому, виконавець партії фортепіано виступає не як акомпаніатор, а як повноправний учасник ансамблю. Зважаючи на різні можливості кларнета та альты й відмінності техніки виконання на них, піаніст має знайти такий варіант прочитання тексту твору, який буде відповідати характеру звучання інструмента-партнера. Тобто Сонати Й. Брамса *ор. 120* є творами, складними для виконавського прочитання, адже, окрім особливостей мелодики, гармонії та агогіки, вони мають «подвійний» тембровий план, обумовлений можливістю зміни соліста. Отже, **актуальність** даної статті полягає у необхідності окремого дослідження специфіки виконання при роботі над сонатами Й. Брамса *ор. 120*, оскільки виконавське творче завдання є **унікальним** при опрацюванні кожного твору з його особливими виразовими якостями. Така унікальність є підставою **інноваційності результатів дослідження** виконавської специфіки Сонат Й. Брамса *ор. 120* в обраному аспекті.

Варто зазначити, що і кларнетова, і альтова версії Сонат Й. Брамса *ор. 120* посідають помітне місце у виконавському репертуарі, в тому числі й навчальному. Тому дана стаття може становити певний **практичний інтерес** для виконавців на кларнеті та альті, хоча для них таке порівняння матиме переважно інформаційну цінність. Навпаки, для піаністів, які виконують ці сонати з кларнетом або альтом, точні знання та розуміння такого роду відмінностей представляються дуже важливими. Осмислення інструментальних відмінностей при виконанні Сонат різ-

ними солістами є особливо актуальним для тих піаністів, що спеціалізуються у сфері камерно-інструментального виконавства.

**Мета даної статті** – звернути увагу на взаємодію змінних і незмінних компонентів нотного тексту як фактору, що впливає на прийняття виконавських рішень в процесі роботи над музичним твором.

**Об’єкт** дослідження – камерні сонати Й. Брамса *op. 120*, **предмет** – аспект взаємодії учасників ансамблю – кларнету або альтя і фортепіано.

**Аналіз публікацій за темою.** Найбільш істотний вплив на формування концепції даної статті вчинили фундаментальні дослідження творчості Й. Брамса – О. Царьової (Царева, Е., 1986), М. Друскіна (1988) та К. Гейрінгера (1965), присвячені життю і творчості композитора. Зокрема, в монографії О. Царьової (1986) детально розглядаються всі великі твори Й. Брамса, виявлені особливості його стилю, широко застосована епістолярна спадщина. Книга К. Гейрінгера (1965) становить великий інтерес, завдяки детальному викладу життєвого і творчого шляху великого художника-музиканта і залученню матеріалів, які музикознавча російськомовна література раніше не використовувала. Творчість Й. Брамса незмінно привертає увагу й сучасних музикознавців, їй присвячені дослідження Е. Купріяненко (2005), Г. Дейтерса (2009), В. Метлушка (2011). У той же час, в обраному нами аспекті камерні Сонати Й. Брамса *op. 120* не розглядалися вітчизняними музикознавцями.

**Методологія дослідження.** Для досягнення поставленої мети застосована *комплексна* методологія: проведений *порівняльний аналіз* нотного тексту партій кларнета і альтя в Сонатах Й. Брамса *op. 120*, які є матеріалом даного дослідження. Аналізові передують *історичний* екскурс, що наголошує роль виконавсько-інструментального чинника як імпульсу до створення Сонат, та *порівняльний* огляд специфіки художньої виразності кожного з інструментів, що дозволяє визначити виконавську стратегію піаніста в ансамблі.

**Виклад основного матеріалу.** Обидві Сонати *op. 120, f-moll* і *Es-dur*, створені влітку 1894 р. для кларнета і фортепіано, і є останніми камерними творами Й. Брамса. По закінченні роботи над Струнним квітетом *op. 111* в 1891 р. Й. Брамс оголосив про завершення своєї

композиторської діяльності: «Останнім часом я почав багато творів, в тому числі і симфонії, але нічого не виходило; тоді я подумав, що я вже занадто старий, і твердо вирішив нічого більше не писати. Я розсудив, що я начебто все моє життя був досить старанним, досяг доволі багато чого і міг би тепер жити спокійно і не мати в старості турбот. І це рішення принесло мені стільки радості й задоволення, що я почав все спочатку» (Царева, 1986: 247).

Але все змінилося після знайомства з Ріхардом Мюльфельдом, якого диригент Фріц Штайнбах відрекомендував як відмінного кларнетиста. Почувши гру Р. Мюльфельда, Й. Брамс, який не писав музику протягом року, вирішив знову повернутися до композиторської діяльності. У своєму листі до Клари Шуман композитор пише: «Ти навіть не можеш собі уявити такого кларнетиста, як тамтешній Р. Мюльфельд. Він взагалі кращий духовик, якого я знаю» (Царева, 1986: 322). Й. Брамс був глибоко вражений грою цього музиканта та його унікальною в своєму роді виконавською манерою. М'якість звучання інструменту, музичний артистизм, ніжність тембру та вишуканість гри цього музиканта підкорили Й. Брамса, що і стало поштовхом для створення композитором чотирьох опусів для кларнета (Й. Брамс називав Р. Мюльфельда «фройляйн кларнет»). 12 грудня 1891 р. Р. Мюльфельд вперше виконав Тріо *a-moll* (партію фортепіано вів сам Й. Брамс), а також квінтет *h-moll* для кларнета і струнного квартету.

Композитор дуже тепло ставився до Р. Мюльфельда і передав йому рукописи своїх кларнетових сонат після їх опублікування. У листі до Клари Шуман в липні 1891 р. Й. Брамс називає Р. Мюльфельда «винуватцем плодів цього літа»; пізніше вони разом завітають до Франкфурту, щоб вона могла почути кларнетові Сонати особисто (Царева, 1986).

В ансамблях за участю кларнета відбувається своєрідне «вивільнення» творчої думки композитора. У Сонатах і Квінтеті Й. Брамс переходить до нової якості образів і драматургії, таким чином починаючи «підбиття підсумків» усієї своєї творчості. Так, наприклад, остання Соната *Es-dur* значно відрізняється від інших камерних сонат для струнних інструментів саме своєю відкритістю і привітністю. Весь цей твір пронизує дух «віденської гостинності» (Царева, 1986: 355), ліричність, співучість, протяжність мелодійних ліній. Не останню

роль тут зіграв тембр кларнета і манера гри Р. Мюльфельда, що так зачарувала Й. Брамса. Хоча не слід забувати, що особисто Й. Брамс передбачав альтовий варіант обох сонат (Царева, 1986: 356).

Можна сказати, що пісенно-ліричне начало відіграє головну роль в останніх творах автора, а специфіка звучання кларнета, яке нагадує людський голос, якнайкраще відповідає цьому твердженню. Тембр інструменту чудово вписується в те елегійне забарвлення, яке переважає у ліриці пізніх творів Й. Брамса (Царева, 1986: 356). У Сонатах *op. 120* автор показує чудове вміння використовувати всі виразові можливості кларнета, властивості верхнього і нижнього регістрів інструмента та, як пише К. Гейрінгер, «певну строгість і крихкість звучання, ніжний смуток, що лише інколи порушується енергійнішими і навіть радісними тонами, чудову досконалість форми всіх частин» (Гейрінгер, 1965: 260).

Говорячи про звук кларнета, слід згадати «Великий трактат про сучасне інструментування і оркестрування» Г. Берліоза, де автор, торкаючись звучання регістрів кларнету, пише: «Характер звуків середнього регістра має відбиток якоїсь гордості, що пом'якшена благородною ніжністю, і це робить їх здатними до вираження найпоетичніших почуттів і думок. Тільки легковажна веселість і навіть простодушна радість їм, мабуть, абсолютно не притаманні. Кларнет мало придатний для ідилії – це інструмент епічний, подібний до валторн, труб і тромбонів. Його голос – це голос героїчної любові» (Берліоз, 1972: 262).

Проте, з автором цих рядків можна посперечатися. Якщо правильно використовувати регістри кларнета, то він здатний передавати всі відтінки емоцій і почуттів. У доповненнях до трактату іншу точку зору висловлює Р. Штраус: «Кларнету, більше ніж будь-якому дерев'яному духовому інструменту, доступні всі динамічні відтінки, починаючи від ледве чутного, як подих, *pp* до самого гучного *ff*, тому довірена йому мелодія може донести до слухача найтонші нервові імпульси, що виникають у добре з'єднаному організмі сучасного оркестру. Лише тільки величезний діапазон, майже в чотири октави, робить його здатним до цього більше за будь-який дерев'яний інструмент» (цит. у: Берліоз, 1972: 268). Варто відзначити, що у кларнета найвиразнішими є нижній і середній регістри.

Не можна обійти увагою і «Основи оркестрування» М. Римського-Корсакова: «У кожному з дерев'яних духових інструментів я розрізняю область виразної гри, тобто таку, в якій даний інструмент виявляється найбільш здатним до всіляких поступових і раптових відтінків сили і напруження звуку (*forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando, morendo* тощо), що створює виконавцю можливість надавати грі виразність в найточнішому сенсі цього слова. Тим часом, за межами області виразної гри інструмент швидше має барвистість (колерит) звуку, ніж виразність» (Римський-Корсаков, 1946: 18). Розглядаючи звучання кларнетів строїв *in B* та *in A*, М. Римський-Корсаков розподіляє колористичні можливості регістрів інструменту таким чином: від «мі» малої октави до «до» першої – низький регістр (тембр густий і похмурий); середній – від «до» першої октави до «до» другої октави (матовий звук); високий регістр охоплює діапазон від «до» другої октави до «до» третьої (характеризується як ясний). Автор віддає кларнету першість за багатством та «гнучкістю» відтінків, зауважуючи також про здатність доводити звук до повного «завмирання» і зникнення (Римський-Корсаков, 1946).

Тембр альту не такий яскравий, як кларнетовий або скрипковий. У порівнянні зі скрипкою альт є менш рухливим у плані віртуозності, а тембр у нього більш глухий, що надає йому своєрідної виразності. Його можна було б назвати матовим і густим в нижньому регістрі, а в верхньому, скоріше, «гугнявим». Однак альтисти з цим твердженням не погодяться, адже вважається, що вправний альтист може звучати яскравіше, ніж кілька скрипалів разом. Є. Стоклицька зауважує, що різноманітність звучання у окремих струн альту виражена більше, ніж у інших струнних інструментів (Стоклицкая, 2007).

Як сольний інструмент, альт не був популярним, і альтовий репертуар не відрізнявся великою кількістю творів. Основна сфера застосування цього інструмента – симфонічні та камерні оркестри, де їм доручають середні голоси, а іноді, й сольні епізоди. Здебільшого композитори використовували інструмент для утворення повнозвучної вертикалі акордів. Проте, XIX–XXI ст. знають достатню кількість видатних виконавців-альтистів.

Без альтя не може обходитись жоден струнний квартет, також цей інструмент є незмінним учасником інших камерних ансамблів (фортепіанні тріо, квартети, квінтети). Описуючи тембр альтя, Г. Берліоз у своєму «Великому трактаті про сучасне інструментування і оркестрування» пише: «Він так само рухливий, як скрипка, звук його низьких струн має своєрідну терпкість, високі звуки вирізняються своїм сумно-пристрасним відтінком, і взагалі його тембр, сповнений глибокої меланхолії, помітно відрізняється від тембру інших смичкових інструментів» (Берліоз, 1972: 81).

Спираючись на свій виконавський і педагогічний досвід, авторка цього дослідження пропонує звернути увагу на *нечисленні, але суттєві відмінності* в нотному тексті сольних партій кларнета і альтя в Сонатах Й. Брамса *op. 120*.

При порівнянні партій кларнета і альтя вибудовується така картина. Найбільше змін в текстах партій ми бачимо в перших частинах сонатних циклів. У Сонаті *op. 120* № 1 в першій частині налічується 17 відмінностей в партіях альтя і кларнета, а друга частина залишена без змін. У третій частині налічується п'ять правок; у четвертій частині – всього три. Соната *op. 120* № 2 має вісім таких відмінностей у першій частині; у другій та третій – по дві зміни на кожну частину.

Зміни, що зроблені у партіях, можна розподілити на *декілька груп*.

**Перша група** – перенесення тематизму з однієї октави до іншої. Розглядаючи першу частину Сонати № 1, можна побачити, що в партії альтя автор вдається до перенесення нотного тексту на октаву нижче вісім разів (у тактах 5–12, 26–28, 33–35, 92–95, 129–131, 214–220). Це обумовлено різницею діапазонів інструментів: альт виконує звуки від «до» малої октави до «мі» третьої октави, тоді як кларнет – від «ре» (іноді «ре-бемоль») малої октави до «сі-бемоль» третьої октави.

У другій частині октавних переносів не відбувається. У третій частині доводиться вдаватися до таких правок всього двічі (34-й, 124–125-й такти), як і у четвертій частині (такти 4–8, 72–76).

Аналогічний аналіз Сонати № 2 свідчить, що у першій частині доводиться використовувати перенесення на октаву шість разів (у 18–21, 38-му, 40–43, 87–93, 113–120, 146–153 тактах). Друга і третя частина залишені без таких змін.

**Друга група** правок стосується мелодики. В партії альта додаються арпеджіо та подвійні ноти, що є неможливим для кларнета, але є природним для альта. При розгляді першої частини Сонати № 1 можна побачити, що форшлаг використовується тричі (такти 60, 175, 201), а арпеджіо – п'ять разів (такти 79, 86, 124, 194, 199). В другій частині Сонати № 1 композитор використовує подвійні ноти (125–134 такти) у якості додаткового виразового елементу. В інших трьох частинах подібних змін немає.

До **третьої групи** входять правки, що зумовлені різницею в характері звучання в регістрах інструментів; у частині випадків мають місце й деякі незначні зміни нотного матеріалу. Так, в першій частині Сонати № 1 септоль у кларнета в партії альта замінюється на сектоль (62 такт), в третій частині в трьох фрагментах змінені ноти в партії альта (такти 23, 34, 35, 119).

**Четверта група** правок присутня у Сонаті № 2 – у другій частині до партії альта додається нотний текст (такти 118–120), тоді як в партії кларнета в цьому місці виписані паузи, а в фіналі третьої частини в партії альта змінюються ноти (такти 118–120).

До **окремої групи** варто долучити зміни штрихів, які навіть при своїй нечисленності відображають уявлення композитора про артикуляційні можливості кларнета і альта. Так, у Сонаті № 2 в першій частині у партії кларнета виписано *staccato* під лігою, яке на цьому інструменті має виконуватися як *non legato*; в тому ж епізоді в партії альта виписаний інший штрих – *tenuto* під лігою, що потрібно виконувати ближче до *portamento*.

У зв'язку з різними можливостями інструментів цілком очевидно, що перед піаністом постають певні творчі завдання й у загальному вигляді їх можна сформулювати так – при виконанні з альтом динамічний діапазон фортепіано повинен бути меншим, ніж при виконанні з кларнетом. Також, потрібно звернути увагу й на інші деталі, такі як педалізація, артикуляція, якість фактури. Ці завдання вирішуються емпірично в процесі репетиційної роботи.

Кларнетове виконання сонат Й. Брамса *op. 120* (як романтичних сонат) передбачає залучення низки виконавських засобів, які можуть розкрити багатство тембрової палітри звучання цього духового ін-

струменту, якому потрібне тло «прозорої» фортепіанної фактури. Альт, навпаки, набагато впевненіше звучить на фоні «густої» педалі, в той час як кларнет у такому випадку втрачає об'ємність свого звучання. Це є найочевиднішою відмінністю.

Стосовно фразування, слід враховувати те, що кларнетисту потрібно брати дихання, а у альтиста здатність довго вести смичок не потребує значних фізичних зусиль і відпочинку. Виникає питання: що є важливішим – темп або фразування? В цій ситуації специфіка полягає в тому, що фразуванню треба приділяти більшу частку уваги. Темп при виконанні з кларнетом варіюється суттєвіше, ніж з альтом, і він обирається та змінюється також з практичних міркувань, які впливають з фізичних даних виконавця. Зміна дихання є дуже важливим фактором і накладає на виконання сильніший відбиток, ніж, наприклад, розмір рук і маса тіла піаніста, оскільки останні можуть збалансовувати ці чинники.

Також піаністу слід звернути особливу увагу на диференціацію голосів та якість артикуляції.

У плані звукового балансу абсолютно очевидно, що кларнет потребує більш насиченої підтримки фортепіано, ніж альт, оскільки він є динамічно яскравішим. Але це не означає, що треба уникати відтінків *piano*, адже контраст динаміки розширює акустичний діапазон Сонат та їх виразовий потенціал.

**Висновки.** Результати виконаного порівняльно-аналітичного опису сприяють усвідомленню відмінностей динамічного балансу, обумовлених зміною облігатного інструменту. Точні знання про те, де і яким чином відбуваються такі зміни, не тільки концентрують увагу музикантів на відповідних деталях в процесі виконання, а й спонукають їх до прийняття більш усвідомлених рішень щодо динамічного балансу та виконання в цілому.

## ЛІТЕРАТУРА

- Берлиоз, Г. (1972). *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. (Тт. 1–2)*. Т. 1. Москва: Музыка, 530.
- Гейрингер, К. (1965). *Йоганнес Брамс*. Ленинград: Музыка, 432.
- Дейтерс, Г. (2009). *Йоганнес Брамс*. Москва: Библиолайф, 169.

- Друскин, М. (1988). *Иоганнес Брамс*. Ленинград: Музыка, 96.
- Куприяненко, Э. (2005). Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты Й. Брамса f-moll, op. 120. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 120–127.
- Метлушко, В. (2011). Творчество Р. Мюльфельда и стиль кларнетовых произведений Й. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 33, 340–348.
- Римский-Корсаков, Н. А. (1946). *Основы оркестровки*. (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музгиз, 124.
- Столлицкая, Е. (2007). *Альтовая педагогика В. В. Борисовского*. Москва: Музыка, 74.
- Царева, Е. (1986). *Иоганнес Брамс*. Москва: Музыка 384.

*Nadiia Mikhieieva*

Senior Lecturer at the Chamber Ensemble Department;  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: nadya\_piano@ukr.net  
ORCID 0000-0002-2441-676X

**THE CLARINET AND THE VIOLA IN SONATAS OP. 120  
BY J. BRAHMS AND A PIANIST'S PERFORMING STRATEGY**

**Background.** *Johannes Brahms composed his two Clarinet Sonatas, op. 120, in 1894, and dedicated them to the outstanding clarinet player Richard Mühlfeld. These were the last chamber pieces he wrote before his death, when he became interested in the possibilities the clarinet offered. Nowadays they are considered to be masterpieces of the clarinet repertoire, legitimizing the combination of piano and clarinet in new composers' works. Brahms lavished particular care and affection on these works, and he clearly wished them to have the widest possible circulation, for he adapted them – with a certain amount of recomposition in each case – in two parallel forms: as sonatas for viola and piano, and for violin and piano. The violin versions are rarely heard, but the viola sonatas have become cornerstones of this instrument's repertoire, just as the original forms have for the repertoire of the clarinet. Brahms was effectively establishing a new genre, since before they appeared there were virtually no important duo sonatas for viola*

and piano. These sonatas embody his compositional technique in its ultimate taut, essentialized, yet marvelously flexible manner.

**The purpose of this article** is to show the interaction of variable and invariant components of the musical text as a factor influencing performance decisions in the process of working on a piece of music. To achieve this goal, it is necessary to conduct a comparative analysis of the musical text of clarinet and viola parts in the Sonatas of J. Brahms op 120, which are **the material** of this study.

**The article relevance** is in the importance of comprehension the performing differences for pianists (especially, for those specialized on the sphere of chamber music) working J. Brahms' Sonatas op. 120 with clarinetists or violists. Every piece could offer its own unique complex of special "challenges", thus the need of analyzing specifics of performance in every such a piece of music appears. This uniqueness is the basis for the **innovativeness of the results of the study** of the performance specifics of J. Brahms' Sonata op. 120 in a selected aspect.

**Results of the research.** Clarinet and viola versions Sonatas by J. Brahms op. 120 occupy a prominent place in the performing repertoire, including training. Because the article provides a comparative analysis of the musical text of clarinet and viola parts with the same piano part; provides a comparative overview of the specifics of the artistic expression of the clarinet and viola to determine the performing strategy of the pianist in the ensemble.

The differences found in the viola and clarinet parts are divided into the groups – octave transfers, addition of double notes and melismatics, changes in melodic lines, difference in the strokes (staccato, non legato, tenuto, portamento etc.). There is also a detailed description of clarinet and viola timbres.

Due to the different possibilities of the instruments, it is quite obvious that the pianist faces certain creative tasks and in general they can be formulated as follows: when playing the viola, the dynamic range of the piano should be smaller than when performing with the clarinet. In addition, you need to pay attention to other details, such as pedal, texture quality, articulation. Yes, the viola sounds much more confident against the background of a "thick" pedal, while the clarinet in this case loses the volume of its sound.

With regard to phrasing, it should be borne in mind that the clarinetist needs to take a breath, and the violist's ability to lead a bow for a long time does not depend on his physiological characteristics. The question arises: which is more important – tempo or phrasing? In this situation, the specificity is that phrasing

should be given more attention. The tempo when performing with the clarinet varies significantly than with the viola, and it is also chosen and changed for practical reasons that follow from the physical data of the performer.

The pianist should also pay special attention to the differentiation of voices and the quality of articulation.

In terms of sound balance, it is obvious that the clarinet needs more piano support than the viola, because it is dynamically brighter. Nevertheless, this does not mean that piano shades “p” should be avoided, because the contrast of dynamics expands the acoustic range of Sonatas and their expressive potential.

**Conclusion.** The comparative-analytical description contributes to the awareness of the differences in the dynamic balance due to the change of the obligatory instrument. Accurate knowledge of where and how such changes occur not only focuses the musicians’ attention on the relevant details in the performance process, but also encourages them to make more informed decisions about the dynamic balance of performance in general.

■ **Key words:** J. Brahms’ chamber music, Sonatas by J. Brahms op. 120, clarinet, viola, sonata, piano, ensemble, dynamic balance.

## REFERENCES

- Berlioz, G. (1972). *Bolshoy traktat o sovremennoy instrumentovke [A great treatise on modern instrumentation]. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzyka, 530 [in Russian].*
- Deyters, G. (2009). *Johannes Brahms. Moscow: Bibliolayf, 169 [in Russian].*
- Druskin, M. (1988). *Johannes Brahms. Leningrad: Muzyka, 96 [in Russian].*
- Geyringer, K. (1965). *Johannes Brahms. Leningrad: Muzyka, 432 [in Russian].*
- Kupriyanenko, E. (2005). Problemnye aspekty altovogo prochteniya sonaty Y. Brahmsa f-moll, op. 120. [Problematic aspects of the viola reading of J. Brahms’s Sonata in F Minor, op. 120]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education], 15, 120–127 [in Russian].*
- Metlushko, V. (2011). Tvorchestvo R. Myulfelda i stil klarinetovykh proizvedeniy Y. Brahmsa [The work by R. Mühlfeld and the style of J. Brahms’ clarinet works]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education], 33, 340–348 [in Russian].*

- Rimskiy-Korsakov, N. A. (1946). *Osnovy orkestrovki [Orchestration basics]*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzgiz, 124 [in Russian].
- Stoklitskaya, Ye. (2007). *Altovaya pedagogika V. V. Borisovskogo [The viola pedagogy by V. V. Borisovskiy]*. Moscow: Muzyka, 74 [in Russian].
- Tsareva, Ye. (1986). *Johannes Brahms*. Moscow: Muzyka, 384 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2021 року*

УДК 78.071.1(44)(092):[780.614.33:780.616.432]

DOI 10.34064/khnum1-5911

***Дедусенко Жанна Вікторівна***

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедрою камерного ансамблю та струнного квартету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;  
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com  
ORCID 0000-0002-1531-8965

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ  
І ФОРТЕПІАНО В ТВОРЧОСТІ ГАБРІЄЛЯ ФОРЕ  
(на прикладі Сонати № 2, e-moll, op. 108)**

*У статті вперше у вітчизняному музикознавстві розкриваються жанрово-стильові, формоутворюючі та драматургічні особливості Сонати № 2, e-moll, op. 108 Г. Форе. За результатами дослідження відзначається, що даний твір, який належить до пізнього періоду творчості Г. Форе, на відміну від Першої сонати композитора A-dur op. 13, яка написана в ранній період творчості і втілює романтичну піднесеність і наснагу, відрізняється складним гармонічним і поліфонічним письмом, витонченою формою і драматичним змістом, властивим музиці епохи початку ХХ ст. і Першій Світовій війни. Наданий аналіз дозволяє говорити не тільки про особливе втілення форми в цьому творі, а й про велику, в порівнянні з Першою сонатою, різно-*

манітність ансамблевої фактури. **Як висновок**, наголошується, що особливістю письма Г. Форе є чуйність до ладо-гармонічного компоненту музичної мови. Ці пошуки виразних можливостей модальної гармонії Г. Форе стають відмінною прикметою сучасної французької музичної мови, що впливає на звуковий образ камерного ансамблю та приводить до означення камерності як витонченої мінливості почуттів.

■ **Ключові слова:** Габріель Форе, жанр, соната, ансамбль за участю фортепіано, камерна музика, гармонічне і поліфонічне письмо, ансамблева фактура.

**Постановка проблеми.** Протягом багатьох десятиліть ХІХ ст. французька культура славилася блискучими іменами оперних композиторів та в цілому тяжіла до музично-театральних жанрів, у той час як камерно-інструментальна музика залишалася мов би на периферії творчих інтересів. Її пошавленню сприяв Габріель Форе (1845–1924), який відкрив своєю творчістю період оновлення в музиці Франції (так звану «*Belle Époque*»), переступивши межі романтизму. Композитор є автором двох камерних сонат для скрипки і фортепіано, остання з яких була написана через 40 років після першого досвіду в цьому жанрі, і постає зразком зрілого стилю композитора, що увібрав в себе всю глибину емоційних переживань автора і його майстерність в написанні камерно-інструментальної музики, відточену в творах як для інструментального дуету, так і для великих ансамблевих складів (Фортепіанні квартети № 1 *c-moll*, *op. 15* (1876–1879), № 2 *g-moll*, *op. 45* (1887), Фортепіанний квінтет № 1 *d-moll*, *op. 89* (1887–1895)). Соната для скрипки і фортепіано № 2, *e-moll*, *op. 108* Г. Форе є менш популярною, ніж Соната для скрипки і фортепіано № 1, яка запам'яталась слухачам як красивий віртуозно-концертний твір доби Романтизму, зі зрозумілою тематичною і ансамблевою мовою. *Opus 108* відноситься до пізнього стилю композитора, що відрізняється більш складним гармонічним і поліфонічним письмом, витонченою формою та драматичним змістом, властивим музиці ХХ ст.

**Метою даної статті** є характеристика жанрово-стилістичних та композиційно-драматургічних особливостей Сонати для скрипки і фортепіано № 2, *e-moll*, *op. 108* Г. Форе.

**Аналіз публікацій за темою.** Ім'я Габрієля Форе згадується на сторінках музикознавчих видань нечасто. Майже одиничними є джерела, в яких детально викладена інформація про життя і творчість Г. Форе – монографія С. Сігітова (1982), а також роботи зарубіжних дослідників (Jankelevitch, V., 1974 та Phillips, E., 2011). Інформація про стилеві особливості французької камерної музики кінця XIX – початку XX ст. міститься також в дослідженнях А. Алексєєва (1961), М. Друскіна (1973) та Г. Шнесерсона (1964).

**Виклад основного матеріалу.** Г. Форе часто називають «французьким Шуманом», для чого існують вагомі підстави. «Шуманізми» проявляються в поетичності висловлювання, що властива майстру, схильності до камерних жанрів, в тому числі, *Melodie* – французького аналогу австро-німецької *Lied*, фортепіанних п'єс, де він, до речі, близький до Ф. Шопена, інструментальних ансамблів, а в стилістичному плані – в специфічному «відображенні» «нескінченної мелодії» у фактурі. В такому контексті простежується тенденція до створення власного розуміння ліричного, що вимагало вибору певного зразка, де вже відбувся досвід такого роду, і його «перекладу» на мову французького емоціоналізму. У Г. Форе це відбувається, перш за все, за рахунок гармонічного нюансування, що надає музичному висловлюванню невизначеність психологічного стану, його внутрішню лабільність.

Сказане відноситься й до його камерно-інструментальних творів, зокрема, до Сонати для скрипки і фортепіано № 2 *e-moll op. 108*, яка є практично невідомою у виконавському та слухачькому середовищі.

Написана через 40 років після Першої (в 1916 році), вона належить вже іншій історичній добі, коли європейська, зокрема, французька музика впевнено стала на шлях радикальної модернізації, немов провівши межу між романтичним XIX століттям і новим мистецтвом. У Сонаті Г. Форе відторгнення від недавнього минулого проявляється, перш за все, в гармонічній мові, де співіснують, часом приймаючи форму драматургічного контрасту, хроматика і модальність, що прямують назустріч розширеній тональності XX століття. В образному плані модернізм Г. Форе найбільш очевидний в першій частині циклу, музика якої характеризується нервовістю, схвильованістю, навіть деякою напруженістю та імпульсивністю. Звичайно, передану нею

збентеженість душі можна було б вважати даниною романтичному спектру почуттів, якби не притаманна головній темі жорсткість і відсутність поетичної аури, що в творах минулої епохи огортає навіть найпалкіші, відкрито експресивні висловлювання. Романтичні, подекуди імпресіоністичні риси нагадують про себе лише в арпеджіо фортепіано, що виникають в кінці головної партії, мрійливих оборотах сполучної та заспокійливій діатоніці побічної.

На відміну від Першої скрипкової сонати, частини якої являли собою поступове розгортання ліричного висловлювання, що відтіняло завязане жанрове скерцо, цикл Другої сонати побудований за принципом драматургічної антитези. Особливе місце в ньому – і це зближує його логічні закономірності з бетховенськими – відводиться сонатному *allegro* першої частини, збудженість і вибуховість якого контрастує не тільки ліричному *Andante* другої частини *A-dur*, а й просвітлено-безтурботному *Allegro non troppo* фіналу *E-dur*. Такому розподілу драматургічних сил в чималій мірі сприяє перерозподіл хроматики і модальності: якщо в сонатному *allegro* їх співвідношення схиляється до першої, то в наступних розділах циклу – до другої.

Від Першої сонати Другу відрізняє також рішення ансамблю. Г. Форе більш не уявляє його учасників в спілкуванні-співпереживанні, пов'язаному з постійним інтонаційним обміном, мелодичною «естафетою», розцвічуванням фактури тематичними варіантами-голосами. В Другій сонаті проявляється поліфонізація фактури, якій, власне, і підкоряються ансамблеві засоби опусу Г. Форе, що поріднюють його твір з музикою С. Франка, в тому числі, з крайніми частинами його Скрипкової сонати. Тембровий контраст скрипки і фортепіано дозволяє композитору відтінити виникаючі голоси, розташовуючи їх в різних звукових просторах, що нагадує реєстровку на органі – інструменті, яким чудово володів Г. Форе. Втрата учасниками ансамблю якої б то не було «персонажності» найбільш послідовно простежується в сонатному *allegro*, де багатовимірність і густота фактури вимагає тембрової диференціації.

Першу частину Сонати (*Allegro non troppo, e-moll, 9/8*) С. Сігітов (1982) пов'язує з лейтмотивами і змістом лібрето опери Г. Форе «Пенелопа», що переосмислені «в аспекті пережитого потрясіння – подій

Першої Світової війни». Конкретизуючи свої спостереження, вчений далі пише: «Агресивність претендентів, непохитність Пенелопи, її надії на повернення Улісса – весь цей драматургічний вузол актуалізується в інструментально-узагальнений план запеклої боротьби, що одухотворена вірою у визволення» (1982: 201). В експозиції, розробці та репризі першої частини музикознавець вбачає «ряд захоплюючих епізодів батальної сцени» (1982: 201). Неможливо не погодитися з автором наведених рядків щодо втілення в першій частині Сонати психологічного стану композитора, викликаного катаклізмами сучасності.

Головна тема, що безпосередньо відкриває *Allegro non troppo* першої частини, найбільше відповідає батальним асоціаціям, на які вказав С. Сігітов. Її синкопований ритм, широкий інтервальний розмах партії скрипки в першому реченні, наступальний рух шістнадцяти обох інструментів у другому, несуть в собі колосальну внутрішню енергію, яка різко виплескується стрімким *crescendo*. Кратність теми, графічність ліній надають їй властивості тези, імпульсу подальших подій. Початковий двутакт – ядро головної теми – викладається в октаву правою і лівою рукою піаніста – прийомом, за яким історично закріпилася семантика імперативу. Тематичне ядро діатонічне і в своєму мелодичному русі позбавлене характерних прикмет класико-романтичного гармонічного мінору. Інтенсивність кінетичної енергії обумовлюється, поряд із синкопованою ритмікою, швидким розширенням діапазону звучання: протягом трьох тактів він розсувається майже на дві октави, супроводжуючись наростанням динаміки. Таким чином, скрипка вступає на «піку» динамічної хвилі як кульмінаційне проголошення. Для зв'язку обох партій композитор звертається до прийому, який, стосовно оперного діалогу XIX ст., культивованого, зокрема, Ш. Гуно, отримав назву «інтонаційної скріпи» (термін І. Беленкової). З тієї ж ноти «g», якою закінчувався попередній такт у рояля, вступає скрипка, завдяки чому мелодія сприймається як продовження розпочатої тези. В даному випадку такий прийом сприяє виникненню якісно нового повороту музичної думки, що вимагає тембрового виділення, – потрійного стрибка в одну сторону в діапазоні трьох октав з подальшим плавним заповненням у вигляді синкопованих мотивів. У другому реченні інструменти грають варі-

ант теми каноном: у фортепіано він викладений ламаними октавами, розподіленими між руками (фактично, *martellato*), а у скрипки – за допомогою репетицій (фактично, дубль-штрихом).

Цей фактурний прийом, так само, як поступовий рух, підхоплюється в сполучній партії. Вона займає величезний простір в експозиції, що наділяє її функцією носія центрального образу цього розділу музичної форми. Розподіл ансамблевих сил тут підпорядковується, по суті, гомофонній ідеї теми і супроводжуваних голосів. Мелодичний рельєф визначає зміст скрипкової партії, яка в умовах хроматики розгортає тему широкого дихання і великого діапазону. «Нескінченний» інтонаційний процес, в розгортанні якого виділяються дві хвилі, супроводжується постійним крещендо з досягненням кульмінації в високому регістрі, і таким чином в сполучній зберігається задана головною темою енергія спрямованості. Арпеджіо рояля незмінно виділяють басовий голос і на їх фоні періодично виникають підкреслено проголошені мотиви у верхньому, поступово перетворюючись в більш протяжні фрази. Крім гармонічної підтримки скрипкової мелодії і створення активного руху, фортепіано виконує тут і функцію «диригента», послідовно відміряючи метричні частки такту, що особливо важливо при ритмічній розкутості теми-мелодії.

Побічна партія – невеликий оазис світлих настроїв, що проявляється в ясно позначеному *G-dur*, ремарці *dolce-tranquillo*, збільшенні тривалості супроводжуваних голосів, співучості мелодії скрипки. Разом з тим, повний спокій не настає, оскільки в басах фортепіано нагадується головний мотив бурхливої головної теми, який поступово порушує мирний образ останнього розділу експозиції. Г. Форте відмовляється в *Allegro non troppo* від знака репризи, що передбачає повторення експозиції, яким він скористався в першій частині Сонати № 1, *A-dur*. Замість цього він фактично пише другу експозицію, зберігаючи послідовність тем, хоча і змінюючи деталі викладу. Композитор починає другу експозицію тонічним акордом, з якого виростають варіанти першого такту теми, що передаються від одного інструменту до іншого. Зберігається і розмашистий скрипковий хід, але тепер він дублюється верхнім голосом фортепіанних акордів. Як і в першій експозиції (або власне експозиції), її перебіг переривається оборотами

головної теми, в якій, проте, вже немає колишньої шаленості. Звідси і до самої кульмінації, що збігається з початком репризи, весь розвиток пов'язаний з принципом діалогу. Він здійснюється як в одночасності, так і в послідовності. У першому випадку його становить контрапунктичне проведення побічної теми скрипкою і оборотів головної в фортепіанних басах – як це вже було зроблено раніше; у другому – рояль починає фактурно-мелодичний тематизм сполучної, що проведений тричі у вигляді секвенції. Весь цей діалогічний блок підводить до предкульмінаційної фази, де черговість подій порушується. Підхопивши в останній раз висхідний мотив рояля за принципом «інтонаційної скріпи», скрипка нагнітає обстановку наполегливим зигзагоподібним сходженням, в той час як фортепіано настільки ж наполегливо повторює оборот головної теми. Причому виразні мотиви в верхньому голосі тепер перетворюються в самостійну інтонаційно-насичену фігурацію, що призводить до оформлення трьох поліфонічних шарів.

Процеси розробки, пов'язані з поліфонізацією музичної тканини, притаманні і репризі, яка за активністю розвитку не тільки не поступається розробці, але і перевищує її. Ресурси головної теми, мало використані до цього моменту, дають поштовх до створення безлічі контрастних сполучень на мікрорівні. Інструменти грають канонем головної теми, утворюючи контрапунктичну єдність вільної імпровізації на ньому скрипки і низхідної лінії фортепіано. Одночасно – кожен на свій лад – розвивають ініціативний оборот, в який вписуються знайомі по експозиції *martellato* рояля і широкі «кроки» скрипки, а виникаючи у фортепіано арпеджіо, на тлі яких смичковий інструмент веде спадну лінію, відтворюють характерну прикмету сполучної. Додамо, що ще в предкульмінаційній фазі розмір змінюється на  $12/8$ , подовжуючи такт, і тим самим сприяючи музичному розгортанню. На противагу істотно розширеній головній партії сполучна значно стиснута, але, аналогічно їй, поліфонізована.

У коді представлено останній, стислий тур музичних подій. Спершу обидва інструменти, знову за допомогою імітації, двічі нагадують головну тему – її перший такт, на тлі фігурацій; далі скрипка гнучко переходить до відтворення найбільш виразних інтонацій спо-

лучної, які поступово завершуються радісним звучанням побічної теми у фортепіано. Останнє проведення мотиву – *initio* у вільній імітації з наступним розчиненням в «загальних формах руху», *ff*, оптимістично закінчує це драматичне сонатне *allegro*.

Аналіз першої частини Сонати виявляє специфічну логіку формоутворення, пов'язану зі своєрідністю проходження музичної інтриги, коли при збереженні в цілому всього тематизму і його послідовності виникає спіралевидна конструкція, що складається з п'яти витків. Це вказує на спадкоємність і художні контакти Г. Форє з мистецтвом пізнього романтизму на рівні формоутворення.

*Andante* другої частини (*A-dur*,  $3/4$ ) істотно контрастує першому *Allegro non troppo*, відповідно до класико-романтичних нормативів, та складає з ним семантичну пару-опозицію «дійство-споглядання». Зміна висловлювання супроводжується іншим нахилом гармонії. Не відмовляючись від проявів хроматики, композитор мислить переважно категоріями модальності, що надає ліриці особливий, трохи сторонній, характер, викликаючи в пам'яті «Павану» його учня М. Равеля і твір під тією ж назвою самого метра.

Музичний образ першої теми *Andante* народжується в поєднанні кількох голосів. Ведучий належить скрипці; сповнена витонченої краси, мелодія м'яко коливається між *A-dur* і *cis-moll*, а примхлива ритміка надає їй особливий, справді французький, шарм. Три інших голоси належать фортепіано. Доручаючи йому, як завжди, гармонічну і метричну функції (рівномірний рух восьмими), композитор мислить лінійно, внаслідок чого по вертикалі виникають цікаві співзвуччя, що відрізняються від класико-романтичної акордики. Зі сполучення голосів народжується тема, яка поєднує вільне розгортання (ритмічна мінливість) і впорядкованість. При частковому варіантному повторенні провідна мелодична роль передається верхньому голосу фортепіано зі збереженням супроводжуючих голосів. Властива *Andante* плинність музичної думки проявляється і в прийомі накладення теми рояля на закінчення скрипкової.

У другій темі (*E-dur*) характер лірики істотно змінюється. Вже її початок, відзначений вчашанням пульсації в партії фортепіано, стислістю «розмовних» мотивів в мелодії скрипки переводить з ласкавої

споглядальності в експресію сповідальності. Властива ансамблю діалогічність проникає тут безпосередньо в партію струнного інструменту за допомогою прийому варіантної повторності на іншій висоті інтонаційного звороту, що відлунав.

У кульмінаційній зоні інструменти грають каноном вихідні мотиви теми, які з терцових перетворюються на секстові, що надає музичній мові велику наполегливість і експресію. Цьому сприяє також ущільнення фактури за рахунок канонічного викладу теми і октавних подвоєнь – спершу басів, а потім і ведучого голосу фортепіано, широким арпеджіо в середньому голосі фактури, що врешті решт утворює звукову об'ємність.

Збагачення нового проведення першої теми відбувається за рахунок посилення поліфонічного начала. Цікаво відзначити активний фактурний розвиток теми, поєднаний з постійною зміною прийомів викладу, а також тональне «перекрашування» першої теми *Andante* в *F-dur*.

Друга тема (*A-dur*), в свою чергу, схильна до суттєвого переоблення. Її початкові обороти відразу імітуються басовим голосом фортепіано (в нижню дециму). Канонічні імітації виникають і далі, рельєфно виділяючись із звукового контексту тембровими засобами скрипки і низьких тонів клавішного інструмента. Прийом канонічного поєднання голосів зберігається в поверненні першої теми (*A-dur*). Цього разу вона просвітлено звучить у верхньому регістрі на тлі супроводу з виділеними басовими тонами. Відмовляючись далі від канону, Г. Форте пише для фортепіано триголосся, виразність якого настільки велика, що дує інструментів набуває властивості «додатковості». Цей розділ композиції містить ще одну кульмінацію. Таким чином, протягом усього *Andante* виникає ряд динамічних наростань, що дозволяє вбачати в логіці музичних подій принцип хвильової драматургії.

Початок фіналу (*Allegro non troppo, E-dur, 4/4*), написаного у формі рондо, радує свіжістю фарб і безпосередністю висловлювання. У зіставленні *A-dur* і *C-dur* двох повторних фраз вихідної теми чується щось прокоф'євське, а прозорість фактури, в якій виділяються мелодія скрипки, розвинена лінія баса і октавні *ostinato* фортепіано,

оживляє в пам'яті світлі сторінки класичної музики та викликає плернерні асоціації. Друге проведення теми доручається роялю, в партії якого «збираються» всі три фактурних пласти, внаслідок чого народжується ефект «читання партитури». Однак зіставлення з *Des-dur* замість *F-dur* намічає перехід від експонування теми до її розвитку. Як і в попередніх частинах циклу, воно здійснюється за допомогою гармонії, мелодичного розгортання з включенням нових інтонаційних ідей і поліфонії, пов'язаної з використанням можливостей різноманітного ансамблю. Загальна стратегія застосовуваних прийомів може бути охарактеризована як утримання інтонаційно-ритмічного *initio* у всіляких його варіантах і комбінаціях з новими мотивами.

Перший епізод фінального рондо виникає без люфту, наче напливом. Мелодія скрипки претендує на сповідальність. Це враження підкріплюється формулою арпеджованого супроводу з виділенням басом, що відсилає до романтичної лірики XIX ст., а також ремаркою *expressif*, виставленою в партії скрипки.

Другий епізод закріплює ліричне начало. На перший план виходить рояль, який грає майже повністю соло. Мелодичний верхній голос з позначкою *cantando* містить два варіанти низхідного тетракорду: фрігійський і целотонний, що вносить в його інтонаційний лад особливий колорит, зближуючи стилістику ліричного мелосу Г. Форе з імпресіоністичною. Одночасно композитор звертається до типово романтичної фактури, що не втрачає, таким чином, зв'язку з власним досвідом періоду творчого становлення. В інструментальний дует поступово проникають риси мотиву-*initio*, з якого виростають похідні інтонаційні обороти, що утворюють канонічну імітацію в партіях скрипки і рояля.

Третій епізод за характером тематизму подібний до першого. Його друга частина також заснована на розвитку музичного матеріалу рефрену. Однак в цілому тут більш послідовно витриманий принцип змінності ансамблевих функцій. Інша відмінна риса цього епізоду від першого полягає в значному – в три рази – розширенні його власне тематичної частини і скороченні розвитку основної теми.

Особливий інтерес з драматургічної, тематичної і ансамблевої точок зору викликає останній рефрен *Allegro non troppo*. На нього

припадає генеральна кульмінація фіналу і всього циклу, він стягує на себе основні інтонаційні ідеї, тобто служить узагальненням ключових подій твору і носієм «останнього слова». У кульмінаційний момент скрипка вступає з темою першого епізоду, а в басу проводиться ритмічно виділена (тріолі) і збільшена (чверті і половинні) вільно трактована тема першої частини Сонати, що виступає контрапунктом до мелодичного розгортання у скрипки, далі підхоплюючи його імітаційно. Вищий пік кульмінаційної зони ознаменований величним звучанням на тлі «арфових пасажів» рояля побічної теми першої частини, яку спочатку дублюють в сексту через октаву фортепіанні баси з елементами імітацій, а потім мелодичний рух переростає в суцільне звучання по всій фактурі ініціального обороту, що сигналізує про початок коди. В цілому композиторські прийоми в цьому розділі форми демонструють інтонаційну єдність всього тематизму циклу, з одного боку, його наскрізний характер, з іншого, – пластичність переходів контрастних образів. Зерном, з якого виростає тематичний матеріал Сонати, що пронизує всю фактуру, стає секундовий зворот, який відкриває головну тему I частини циклу.

Можна відзначити, що в фіналі втілена та ідея концентричних кіл, яка була притаманна сонатному *allegro*. З певною часткою умовності можна розглядати під таким кутом зору і *Andante*. Виникає певна логічна закономірність, яка об'єднує різні музичні форми. Інша закономірність простежується в зведенні нанівець фону, який витісняється тематизацією фактури, що не виключає використання типових формул акомпанементу. Не менш важливою для розуміння стильових особливостей Сонати є часта зміна рольових функцій інструментів, безліч ансамблевих деталей, які забезпечують рухливість музичної тканини і її багатовимірність.

**Висновки.** Аналіз Другої скрипкової сонати Г. Форє виявив своєрідність ладо-гармонічного компоненту музичної мови твору. У ньому відбувається активна розвідка нових шляхів у цій галузі, на яких долається пізньоромантична хроматика. Нове відкриття виразних можливостей модальної гармонії в розглянутому творі Г. Форє підготувало ґрунт для знахідок в цій області К. Дебюссі і М. Равеля, що стали відмінною прикметою сучасної французької музичної мови.

Це суттєво вплинуло на звуковий образ камерного ансамблю, що призвело до тлумачення камерності як витонченої мінливості чуттєвих відтінків. Цьому сприяло також захоплення Г. Форе і названих композиторів, на відміну від «німецької» мотивної розробки, варіантно-варіаційним принципом розвитку і прийомами поліфонічного письма.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Алексеев, А. Д. (1961). *Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX веков*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 220.
- Друскин, М. (1973). *О западноевропейской музыке XX века*. Москва: Советский композитор, 272.
- Сигитов, С. (1982). *Габриель Форе*. Москва: Советский композитор, 280.
- Шнеерсон, Г. (1964). *Французская музыка XX века*. Москва: Музыка, 404.
- Jankelevitch, V. (1974). *Faure et l'inexprimable*. Paris: Plon, 384.
- Phillips, E. R. (2011). *Gabriel Fauré. A Research and Information Guide*. 2nd ed. New York: Routledge, Tylor & Francis Group, 390.

#### **Zhanna Dedusenko**

PhD in Art Studies, Associate Professor;  
Head at the Department of Chamber Ensemble and String Quartet;  
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;  
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com  
ORCID 0000-0002-1531-8965

#### **FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE GENRE OF SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN THE WORKS BY GABRIEL FAURÉ (on the example of Sonata № 2, in E Minor, op. 108)**

**Background.** *The article reveals the genre-style, form-building and dramatic features of G. Fauré's Sonata No. 2, in E Minor, op. 108. It is determined that this work, in contrast to his first sonata in A Major op. 13, written in the early period of the composer's life and embodying romantic elation and inspiration, belongs to the late period of G. Fauré's work, which is distinguished by a complex harmonic and polyphonic writing, sophisticated form and dramatic content characteristic of the early 20th century music and the First World War.*

**The purpose of this article** is a characteristic of genre-stylistic and compositional-dramaturgical features of G. Fauré's Sonata for violin and piano № 2, in E Minor, op. 108.

**Results.** The Second Violin Sonata by G. Fauré, in contrast to the First, has a different dramaturgy and is built on the principle of dramatic antithesis. A special place – and this brings its logical patterns closer to Beethoven's – is given to the sonata allegro of the first movement, the excitement and explosiveness of which contrasts not only with the lyrical Andante of the second one, in A Major, but also with the enlightened and carefree Allegro non troppo of the finale in E Major.

The logic of the formation in the first movement is associated with the originality of the passage of musical events and has a spiral structure consisting of five turns. The musical image of the second movement's theme is interesting, as it is born from the conjugation of several voices, combining the features of rhythmic variability. This gives the theme a special, truly French charm. There are several dynamic build-ups in the second movement throughout Andante, which shows the implementation of the wave dramaturgy principle.

Rondo shows the freshness of musical colors and spontaneity of expression. The last refrain of this part is especially interesting from the dramatic, thematic and ensemble points of view. The general culmination of the Sonata takes place in the refrain. It includes the main intonational ideas and serves as a generalization of the key events of the composition. At the highest climax of Rondo the main and secondary themes from the first movement of the Sonata appear. Thus, the idea of concentric circles, which was noted in the sonata allegro, is implemented in the finale of the Rondo.

**Conclusion.** The analysis of the Second Violin Sonata by G. Fauré allows us to speak not only about a special implementation of the form in this work, but, in comparison with the First Sonata, about a great variety of ensemble writing, marked by the polyphonization of texture. The timbre contrast of the violin and piano allows the composer to set off the emerging replicas, arrange them in different sound spaces, which may resemble the organ register. The loss of any "character" by the members of the ensemble is most consistently traced in the sonata allegro. Another regularity can be traced in the reduction of the background, which is supplanted by the thematization of the texture. This is emphasized by the frequent change of role-playing functions of the instruments and the multitude of ensemble details that ensure the mobility of the musical texture and its multidimensionality.

*In this Sonata G. Fauré shows a special sensitivity to the harmonic component of the musical language. This search for expressive possibilities of harmony subsequently becomes a distinctive feature of the modern French musical language, which affects the sound image of a chamber ensemble, leading to the interpretation of chamberness as a refined variability of sensations.*

■ **Key words:** *Gabriel Fauré, genre, sonata, ensemble with piano, chamber music, harmonic and polyphonic writing, ensemble texture.*

#### REFERENCES

- Alekseev, A. D. (1961). *Frantsuzskaya fortepiannaya muzyka kontsa XIX – nachala XX vekov [French piano music of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries]*. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 220 [in Russian].
- Druskin, M. (1973). *O zapadnoevropeyskoy muzyke XX veka [About Western European music of the twentieth century]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 272 [in Russian].
- Jankelevitch, V. (1974). *Fauré et l'inexprimable*. Paris: Plon, 384 [in French].
- Phillips, E. R. (2011). *Gabriel Fauré. A Research and Information Guide*. (2nd ed.). New York: Routledge, Tylor & Francis Group, 390 [in English].
- Shneerson, G. (1964) *Frantsuzskaya muzyka XX veka [French music 20<sup>th</sup> century]*. Moscow: Muzyka, 404 [in Russian].
- Sigitov, S. (1982). *Gabriel Fore [Gabriel Fauré]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 280 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 5 березня 2021 року.*

УДК 780.616.432.071.1(092)(470)«19/20»

DOI 10.34064/khnum1-5912

**Чичканов Ігор Сергійович**

артист Харківської обласної філармонії

e-mail: igor\_chichkanov@ukr.net

ORCID 0000-0001-8948-9241

## **ТВОРЧА ПОСТАТЬ ГРИГОРІЯ СОКОЛОВА В ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ**

***Постановка проблеми.** Надзвичайно різнобарвне фортепіанне мистецтво ХХ та ХХІ ст. визначається, перш за все, співіснуванням численних творчих принципів та індивідуальних вподобань. Це обумовлює константну актуальність об'єктивного дослідження виконавської інтерпретації та визначення факторів, що впливають на становлення виконавської концепції музичного твору. Адже система причинно-наслідкових зв'язків, яка є підґрунтям появи інтерпретації конкретного музичного твору, торкається таких факторів, як школа, національність, епоха, стиль, особистість артиста, і, навіть, стан інструменту, акустика зали тощо. Всі ці параметри впливають на становлення індивідуального виконавського стилю, який і обумовлює художні рішення інтерпретатора. **Мета даної статті** – визначення параметрів, що вплинули на становлення та розвиток індивідуального виконавського стилю Г. Соколова. **Методологічним базисом дослідження** є категорія музичного стилю, до якої звертаються теоретичні твори С. Скребкова (1973), В. Москаленка (1998; 2012), М. Лобанової (1990).*

*За результатами дослідження, підсумовується, що піаніст належить до Санкт-Петербурзької гілки російської піаністичної школи, одним з лідерів якої був Л. Ніколаєв, чия методика була спрямована, перш за все, на виховання індивідуальності майбутнього музиканта. Це, у поєднанні із психологічними рисами особистості Г. Соколова, вплинуло на формування власного стилю видатного артиста, базовою ознакою якого є свідома відмова від зовнішніх ефектів виконавства. Аналіз репертуару піаніста свідчить про те, що його можна вважати універсальним музикантом, який не обмежує себе рамками певного епохального чи композиторського стилю. Разом з цим,*

*є очевидною пристрасть Г. Соколова до музичних мініатюр, камерних творів епохи Бароко і романтизму.*

■ **Ключові слова:** *Г. Соколов, піаніст, фортепіанне мистецтво, інтерпретація, індивідуальний виконавський стиль, особистість артиста, репертуар.*

**Постановка проблеми.** Фортепіанне мистецтво ХХ та ХХІ ст. є надзвичайно різнобарвним і навіть в чомусь провокаційним феноменом, унікальність якого визначається, перш за все, співіснуванням численних творчих принципів та індивідуальних вподобань. Це обумовлює константну *актуальність* об'єктивного дослідження виконавської інтерпретації та визначення факторів, що впливають на становлення виконавської концепції музичного твору. Адже система причинно-наслідкових зв'язків, яка є підґрунтям появи інтерпретації конкретного музичного твору, торкається таких факторів, як школа, національність, епоха, стиль, особистість артиста, і, навіть, стан інструменту, акустика зали тощо. Всі ці параметри впливають на становлення індивідуального виконавського стилю, який визначає рішення інтерпретатора, які, в свою чергу, можуть суттєво змінити певні елементи твору композитора. Цікаво, що самі виконавці можуть іноді применшувати суттєвість зовнішніх впливів і навіть заперечувати значущість виконавської школи та вплив мистецтва інших музикантів. Зокрема, таку позицію займає один з найвідоміших сучасних піаністів, Г. Соколов: «Я взагалі вважаю, що такого поняття, як школа, немає <...> коли людина перестає формально вчитися, вона вчиться у всього» (Соколов, 2016). Втім, якщо прийняти позицію М. Бахтіна про те, що кожна людина знаходиться в діалозі з оточуючим світом, то необхідно визнати, що кожен митець формує власний світогляд, сприймаючи або заперечуючи досвід інших.

Отже, **мета даної статі** – визначення параметрів, що вплинули на становлення та розвиток індивідуального виконавського стилю Г. Соколова.

**Аналіз останніх публікацій.** У статті ми спираємось на наукові джерела, предметом дослідження в яких є базові категорії виконавського музикознавства, а саме, категорія музичного стилю. Поняття

стилю предметно розроблялося багатьма науковцями, які пропонували власні авторські визначення. Зокрема, С. Скребков у книзі «Художні принципи музичних стилів» зазначає: «Стиль у музиці, так само, як і в усіх інших видах мистецтва, є найвищим видом художньої єдності» (Скребков, 1973: 10). Таке розуміння стилю як певної цілісності корелює з точкою зору вітчизняного науковця В. Москаленка, який наголошує, що специфіка музичного мислення музиканта обумовлює унікальність його музичної мови, і це є, в тому числі, й запорукою її пізнаваності: «Психологічно зумовлена специфічність музичного мислення <...> виражена відповідною системною організацією ресурсів музичної мови у процесі створення, інтерпретації та виконання музичного твору» (Москаленко, 1998: 88).

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Шлях видатного музиканта-виконавця завжди викликає інтерес не тільки у шанувальників його таланту, а й музикознавців. І тих, і інших цікавлять, в цілому, питання на кшталт таких: «Які фактори сприяли вибору творчої професії та вплинули на формування індивідуального стилю?»; «Що впливає на репертуарну політику?»; «Чому серед численної плеяди перспективних музикантів саме цей виконавець досяг світового визнання?». Зрозуміло, що творчість такого Майстра, як Г. Соколов, також привертає увагу дослідників, змушуючи докладати чималих зусиль для пошуку необхідної інформації. Особливо, якщо враховувати, що піаніст є людиною достатньо закритою, інтровертом, який намагається мінімізувати контакти із суспільством. Отже, єдиний, фактично, спосіб визначити, що саме вплинуло на формування та розвиток індивідуального виконавського стилю Г. Соколова – це детальний порівняльний аналіз етапів його становлення як музиканта. І, врешті решт, таким чином можна з'ясувати не тільки те, як вплинув зовнішній світ на музиканта Г. Соколова, а й наскільки вагомим є і зворотній зв'язок.

Підкреслимо, що завдання це не просте, адже Г. Соколов є людиною доволі замкнутою – він роками не дає інтерв'ю, все більше концентрується виключно на сольній кар'єрі, практично відмовившись від виступів з оркестром. І це не є ознакою пізнього стилю або певним наслідком еволюції особистості. Музиканти, які навчалися разом з Г. Соколовим, стверджують, що він був таким все життя, харак-

теризуючи його як “камерну” людину, заглиблену у свій внутрішній світ, а в дитинстві – «домашню» дитину із «синдромом відмінника» (Грум-Гржимайло, 1998). На наш погляд, згодом ця закритість, деяка емоційна відстороненість Г. Соколова не тільки вплинула на базові параметри його індивідуального виконавського стилю, але й дозволила піаністу уникнути проблем, пов’язаних з естрадною перенапругою; проблем, що суттєво вплинули на творчій шлях деяких видатних піаністів ХХ сторіччя (згадаємо лише про величезні перерви у гастрольному графіку В. Горовиця). Г. Соколову вдається зберігати емоційний резерв, у тому числі завдяки свідомому уникненню некомфортних для піаніста умов музикування: змагальності виступів з оркестром, студійних записів, які, на думку музиканта, мають фальшивий характер; і, навіть, завдяки відмові від концертів у Москві.

Що ж стосується формування професійної складової особистості Г. Соколова, то, перш за все, необхідно зазначити, що основи гри на інструменті дали йому два вчителі – Лія Іллівна Зеліхман і Мойсей Якович Хальфін (який, в свою чергу, навчався у С. Савшинського). І, хоча сам Г. Соколов заперечує існування поняття «виконавська школа», ми все ж підкреслимо, що майбутній піаніст з самого дитинства мав безпосереднє відношення до санкт-петербурзької гілки російського фортепіанного мистецтва. Відомо, що одним з лідерів цієї школи того часу був Л. Ніколаєв (учень В. Пухальського та В. Сафонова), який виховав плеяду всесвітньо відомих музикантів, серед яких – Д. Шостакович, В. Софроніцький, М. Юдіна, С. Савшинський, Н. Перельман та багато інших. Однією з ознак школи Л. Ніколаєва є те, що всі ці музиканти мали не просто блискучу техніку, а, що головніше, – свій власний стиль. Отже, можна стверджувати, що педагогічні принципи Л. Ніколаєва були спрямовані саме на виховання творчої особистості, що й дало змогу кожному з його учнів стати знаковою фігурою в історії фортепіанного мистецтва. Цікаво, що сам Л. Ніколаєв, завдяки навчанню у Києві та Москві, синтезував риси декількох фортепіанних шкіл: європейської (лінія, яка йде від видатного українського педагога В. Пухальського, його вчителя Т. Лешетицького і до самого К. Черні) та московської (від В. Сафонова до О. Віллуана, який виховав братів Рубінштейнів). Поєднання цих шкіл, бажання професійного само-

вдосконалювання стало основою створення власної методики викладання Л. Ніколаєва, в основі якої були три рівнозначних аспекти: детальний аналіз нотного тексту як фундамент виконавського втілення задуму композитора; загально-естетичний розвиток студента як запорука самобутності індивідуального стилю; стимулювання самостійного мислення.

Ці принципи стали основою формування виконавського мислення Г. Соколова – ерудованого, уважного до найдрібніших деталей, музиканта. Якщо ще й згадати про дитяче захоплення піаніста диригуванням, з якого і почалося знайомство з музикою, стає зрозумілим, наскільки уважно ця людина ставиться до кожної дрібниці, що безпосередньо впливає і на виконавське мислення музиканта, у якого кожен звук знаходиться «на своєму місці».

Зрозуміло, що природна обдарованість є лише фундаментом майбутнього розвитку таланту, на який впливають і численні зовнішні фактори. Деякі з них можуть стати визначальними для долі митця. Для Г. Соколова таким фактором стала участь у Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського. Не дивлячись на зовсім юний вік піаніста, змістовна глибина його інтерпретацій вразила членів журі, але більше за інших – Е. Гілельса. Так, музикознавець О. Яблонський писав: «Поговорювали, що на першій премії настояв голова журі піаністів Еміль Гілельс. Це так і не так. Гілельс краще всіх зрозумів ступінь обдарування і майстерності хлопчика, єдиний передбачив його велику майбутність і “не приховав” свого передбачення, але рішення приймав не він один» (Яблонський, 2019).

Дехто і досі вважає, що ця нагорода була «авансом», але, на нашу думку, більш точне визначення для цієї ситуації – прогноз. Особливо, якщо враховувати той факт, що слухачі конкурсу, які спостерігають за творчістю Г. Соколова з часів тієї перемоги, досі пам’ятають фінальний виступ піаніста. Так, Т. Грум-Гржимайло згадує: «Ніхто і уявити не міг, що наймолодший претендент подарує слухачам кращий на конкурсі Концерт Чайковського <...> А потім був Концерт Сен-Санса. Григорій Соколов вирішив його у витонченій манері, у відточеному, блискучому стилі, до якого так тяжіє його нарядний піанізм. Все звучало просто відмінно» (Грум-Гржимайло, 1998: 84).

Відомо, що іноді репертуар, обраний для участі у конкурсі, певним чином розкриває таємниці стилєвих вподобань піаніста (у якості прикладу загадаємо про М. Плетньова, чия творчість і досі тісно пов'язана із музикою П. Чайковського). Але у випадку Г. Соколова цього не сталося. Піаніста можна сміливо назвати універсальним – в його репертуарі твори різних стилів. Це зумовлено тяжінням до презентації розмаїття композиторських звукових концепцій, що і складає унікальність та значущість музичного мистецтва. З цього приводу сам піаніст каже: «Думаю, в мистецтві всіх, хто нас цікавить, об'єднує їх несхожість» (Соколов, 2016).

Звісно, як і в репертуарі багатьох митців, в переліку виконуваних творів Г. Соколова є своєрідні «обов'язкові» полюси. Перш за все, йдеться про творчість композиторів доби Бароко, серед яких перевага надається Й. С. Баху<sup>1</sup> і французьким клавесиністам<sup>2</sup>. Інший полюс, який певним чином представлений у творчості практично кожного сучасного піаніста – твори композиторів-романтиків: Ф. Шопена, Ф. Шуберта і Р. Шумана.

Зауважимо, що з роками Г. Соколов все більше тяжіє до мініатюрних форм, що дивним чином поєднує дві протилежні лінії у його репертуарі: романтичну та барокову. Намагаючись відійти від пафосних та епічних опусів, Г. Соколов віддає перевагу естетичному виміру феномену фортепіанної гри, презентуючи публіці вишукані, ретельно опрацьовані артефакти. Імовірно, це тяжіння до втілення певних естетичних канонів є причиною відмови піаніста від виконання творів авангардистів.

Проаналізувавши репертуарні вподобання музиканта, доходимо висновку, що для нього важливішими за віртуозні та екстатичні опуси є більш камерні твори з тонким розумінням музики. Це характеризує Г. Соколова скоріше як «філософа», ніж віртуоза. Взагалі, серед яскравих характерних особистостей у світі фортепіанного виконав-

---

<sup>1</sup> В репертуарі Г. Соколова обидва томи «Добре темперованого клавіру», Англійська сюїта № 2, Французькі сюїти № 3, 5, Партити, «Гольдберг-варіації», Мистецтво фуги та ін.

<sup>2</sup> З французьких клавесиністів він віддає перевагу Ж.-Ф. Рамо (близько 20 п'єс).

ства, таких як В. Горовиць, М. Софроніцький, О. Султанов, Г. Гульд, М. Плетньов, творча індивідуальність Г. Соколова є особливою, адже його важко віднести до майстрів якогось одного стилю чи виконавців музики одного композитора. Твори будь-якого композитора в інтерпретації Г. Соколова отримують унікальний характер звучання (хоча, природно, піаніст має й свої вподобання). В якомусь сенсі його можна назвати «ремісником», тому що він просто добре робить свою роботу – це також частина мистецтва. Адже, необхідно розібрати структуру твору, знайти баланс, врахувати особливості звучання інструмента за часів написання твору, стиль автора і багато інших дрібних (але важливих) аспектів. В цій «ювелірній» роботі і проявляється індивідуальний стиль музичної творчості.

Проаналізуємо декілька виконавських версій творів різних жанрів, представлених в творчості Г. Соколова, у порівнянні з виконаннями інших видатних піаністів, чії трактовки певних творів вважалися еталонними. Почнемо з Токати Партити № 6 Й. С. Баха. Зауважимо, що версія Г. Соколова є однією з найбільш точних у сенсі виконання всіх авторських вказівок (наприклад, були дотримані всі ритмічні фігури, на відміну від виконання Г. Гульда). Разом з цим, не дивлячись на таке точне, можна сказати, педантичне виконання, ця інтерпретація має свою індивідуальність. Перш за все, це виражається в своєрідному туше, динамічних відтінках та досить вільній агогії. Цікаво, що використання тут Г. Соколовим романтичного прийому, коли невеличкі темпові відхилення фокусують увагу слухача на змістовно важливих моментах твору, сприймається не як порушення стилю виконуваного твору, а як стилізація, що додає відчуття вишуканості.

У даному трактуванні токати перший мотив прослуховується за рахунок його динамічного і артикуляційного висвітлення. Проте, він не звучить декламаційно, оскільки сама інтонація «подиху» є не ствердною, а, скоріше, запитальною, тому повторення цього мотиву сприймається як відповідь. У фузі ця інтонація розробляється і трансформується з питальної у вимогливу, що позбавляє музику статичності, оскільки тема перетворюється і змінюється. Другий мотив «кола» стрімко модулює до наступного мотиву «подиху». На відміну від ідеї Г. Гульда – речитативно-декламаційного проведення цих сеп-

толей – у Г. Соколова вони носять дещо метушливий характер, контрастний до першої інтонації. Ці фрази сприймаються як такі, що виконуються на іншому мануалі, вони сухі і однорідні.

Весь перший розділ у виконанні Г. Соколова сприймається як сум'яття, яке fuga згодом трансформує в обурення і протест. І, хоча перехід до заключного розділу ще не набуває імперативних фарб, в завершенні токати, після тривалого секвенційного хроматичного модулювання та динамічного наростання, головна інтонація вперше набуває ствердного звучення.

Підкреслимо, що творчість Й. С. Баха домінує у бароковій складовій репертуару Г. Соколова, а от серед класиків він віддає перевагу творчості Л. Бетховена<sup>3</sup>. Проаналізуємо Сонату № 31 *op. 110* Л. Бетховена в інтерпретації Г. Соколова. Важливе уточнення: на момент запису цієї сонати піаністу було лише 23 роки. Аналізуючи це виконання, ми ще більше переконуємося в відчуженості особистості музиканта від епатажу. Граючи музику Л. Бетховена, він виконує те, що написано в нотах, але вагомість і значущість цієї трактовки у її переконливості.

Перш за все, привертає увагу звучання рояля, яке здається автентичним. Складається враження, що піаніст грає на інструменті часів Л. Бетховена: фактура звучить дещо приглушено, є враження, що звук швидко згасає; поруч з цим, ми раптово чуємо звук сучасного концертного рояля. Така «гра світла та тіні» створює додатковий, мовби «візуальний», ефект і, водночас, ще одну дієву, темброву, «лінію» твору. Напевно, такий оригінальний звуковий образ роялю є відтворенням специфіки звуковидобування, що була притаманна першому інструменту, на якому навчався ще маленький Гриша – Бехштайну. Підкреслимо, що деякі піаністи вважають, що для виконання Л. Бетховена ці інструменти підходять найбільше (А. Шнабель є одним з них). Дійсно, в цих роялях є характер, він може бути і шляхетним, і наполегливим, співучим або нестриманим, і навіть, грубим.

---

<sup>3</sup> Серед творів класиків в репертуарі Г. Соколова є 5 сонат Й. Гайдна, 2 концерти, 5 сонат і декілька п'єс В. А. Моцарта, концерти №1 *op. 15*, № 5 *op. 73*, 33 варіації на тему Діабеллі і 18 сонат Л. Бетховена (більше, ніж Й. Гайдна і В. А. Моцарта разом).

Г. Соколов виконує сонату, прислуховуючись до всіх авторських ремарок, десь – ніжно і співуче, десь – нестримно і відкрито. Насправді, складно грати музику, просто виконуючи вказівки в нотах: багато музикантів з метою проявити свою індивідуальність відхиляються від чіткого, «зразкового» виконання; інші доповнюють зміст, закладений автором, певними засобами; треті намагаються розкрити раніше невідомі сторони твору. Так чи інакше, піаністи, які грають без впровадження свого бачення виконуваного твору, завжди ризикують залишити музику беззмістовною. Тому версія Г. Соколова, в якомусь сенсі, унікальна – він не намагається нав'язати свою ідею слухачам, а, скоріше, наново відкриває те, що всім здавалося відомим. Можна сміливо класифікувати його виконання як еталонне, «зразкове» – піаніст виконує саме авторський твір, ігноруючи «власну самість». О. Яблонський зауважує: «Він грає не для публіки (для журі або критики – додаю, не для себе) – для музики!» (Яблонський, 2019). Для такого музиканта є важливим не стільки показати своє бачення і відчуття музики, скільки втілити саму музику, якою вона є – тобто виконати роль самого композитора, який, мовби, сам грає те, що «зійшло» на нього як «дар небес».

Можливо, третім для аналізу слід було обрати твір композиторів-романтиків XIX ст. Проте, ми пропонуємо розглянути інтерпретацію Г. Соколовим Сонати № 9 *op. 68*. О. Скриябіна. Тому що, на нашу думку, авторський стиль цього композитора, що виник із суміші пізнього символізму та юнацького тяжіння до творчості Ф. Шопена, є феноменом, параметри якого дуже цікаво реалізуються у виконавських версіях різних музикантів. Г. Соколов вдало komponує між собою головні елементи музичної фактури твору (звучовісність, ритм, тембр), кожного разу демонструючи унікальність їх взаємин. Його драматургія будується на накладанні одного елемента на інший, вже існуючий, начебто вони не можуть визначити між собою, «хто головний». Коли перший елемент сягає своєї кульмінації, одразу підключається інший, який змінює сенс першого. На відміну від концепції В. Горовиця, ці елементи представлені не поодиночці, а разом, у Г. Соколова вони змішуються в єдину темброву палітру. Піаніст виділяє тритонові фігурації, надаючи їм особливої харак-

терності – вони стають ніби причиною всіх подій. Вони, неначе Мефістофель, з'являються тоді, коли вважають за потрібне. Побічна партія намагається принести світло, але її завжди перебивають диявольські тритонові інтонації, відсилаючи до сценарію «Чорної меси». У розробці, не дивлячись на щільність динамізованої репризи, піаніст розділяє лінію на динамічні хвилі, посилюючи відчуття руху окремих епізодів.

**Висновки.** Отже, чи можна назвати Г. Соколова піаністичним феноменом? На користь цього твердження свідчать такі чинники, як відособленість, відстороненість від багатьох сучасних течій в культурі та здатність, при цьому, виконувати репертуар, що включає твори в абсолютно різних стилях. Можна сміливо стверджувати, що Г. Соколов ніколи не намагався вразити публіку зайвим пафосом або порожньою віртуозністю. Для нього музичне мистецтво – це дуже інтимний, продуманий процес осмислення, змістовного наповнення кожного звуку. Взявши за основу тезу С. Скребкова, що стиль є вищою формою цілісності, можемо стверджувати – стиль Г. Соколова є цілісним, переконливим і має вплив на сучасне виконавське мистецтво саме завдяки своїй унікальності.

### **Використані аудіозаписи:**

1. Artur Schnabel plays Beethoven Piano Sonata No. 31, Op. 110. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=mVPFIVLOguw>
2. Beethoven Sonata N° 31 Daniel Barenboim. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=DbnM-1MQSGw>
3. Glenn Gould – Bach Partita No. 6 (1 Toccata). Retrieved from <https://youtu.be/xLHTM0xQzmE>
4. Scriabin Piano sonata No. 9 Op. 68 (Horowitz). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=c8T-aM6jmGw>
5. Sokolov Beethoven Sonata op. 110. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=VQE1FP7m55M&t=522s>
6. Sokolov plays Scriabin – Black Mass Sonata: Piano Sonata No. 9, Op. 68 (1912–13). Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=qj1luIOQHLw&list=PLZAV9nvGyzDtYIfhMgXr1OQ43OzTRUN3I&index=6>

7. Sokolov – Bach: Partita 6 (BWV 830). Retrieved from <https://youtu.be/M9apaG7vqBw>
8. Vladimir Sofronitsky plays Scriabin Sonata No. 9. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Hp0yVCh5OKM>

#### ЛІТЕРАТУРА

- Грум-Гржимайло, Т. (1998). *Конкурс Чайковского: История. Лица. События: Пристрастные заметки*. Москва, Грантъ, 487. (Пристрастные заметки).
- Лобанова, М. (1990). *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. Москва: Советский композитор, 312.
- Москаленко, В. (1998). Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ, 1, 87–93.
- Москаленко, В. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Клякса, 272.
- Назайкинский, Е. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос, 248.
- Савшинский, С. (1960). *Леонид Владимирович Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности*. Ленинград: Советский композитор, 67.
- Скрёбков, С. (1973). *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка, 446.
- Соколов, Г. (2016). Разговор, которого не было. «Григорий Соколов: разговор, которого не было», документальный фильм-портрет. Режиссёр – Надежда Жданова. Retrieved from <https://www.medic.tv/ru/documentaries/grigory-sokolov-conversation-never-was/>
- Яблонский, А. (2019). Григорий Соколов и его аура. «*Семь искусств*». Retrieved 2019, March 3, from <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/grigorij-sokolov-i-ego-aura/>

**Ihor Chychkanov**

Artist of the Kharkiv Regional Philharmonic;

e-mail: igor\_chichkanov@ukr.net

ORCID 0000-0001-8948-9241

## **THE CREATIVE PERSONALITY OF GRIGORY SOKOLOV IN THE PIANO ART OF THE XX–XXI CENTURIES**

**Problem statement.** *Piano art of the XX–XXI centuries is extremely colorful and, perhaps, provocative phenomenon, whose uniqueness is determined primarily by the coexistence of numerous creative principles and individual preferences. This determines the constant relevance of questions of the interpretation of performance and identification of factors influencing the formation of the performance concept of a musical piece. The system of causation, which is the basis for the interpretation of a particular piece of music touches such factors as school, nationality, era, style, personality of the artist and even the condition of the instrument, the acoustics of the hall, etc. All these parameters affect the formation of individual performance style. Several aspects of the formation of the pianist's style are analyzed: the development of personality and character, the piano school, the attitude to musical text, the inclination towards some composers and styles.*

**Objectives.** *The purpose of this article is to determine the parameters that influenced the formation and development of individual performance style of G. Sokolov.*

**Theoretical background.** *In this article, we rely on scholar sources, the subject of which are the main categories of performing musicology, especially a category of musical style. The concept of style has been substantially developed by many scholars who have proposed authorial definitions. In this paper we will rely on what was proposed by S. Skrebkov: “Style in music, as in all other arts, is the highest kind of artistic unity”. (Skrebkov, 1973: 10) This understanding of style as a certain integrity, in our opinion, correlates with the point of view of domestic scientist V. Moskalenko (1998, 2012), who emphasizes that the specificity of the musician's musical thinking determines the uniqueness of his musical language, which, among other things, is the key to its cognition. Thus, **the methodological basis of this study is the concept of the style in music by S. Skrebkov (1973), V. Moskalenko (1998, 2012), M. Lobanova (1990).***

**Results for discussion.** *G. Sokolov is a rather closed person, he has not given interviews for years, he is increasingly concentrating exclusively on his solo career, practically giving up performing with the orchestra. Moreover, this is not a sign of late style, or a certain consequence of personality development, the pianist's classmates claim that he was like that all his life. So, the only way to determine what influenced the formation and development of individual performance style of G. Sokolov is detailed comparative analysis of the stages of his formation as a musician.*

*In our opinion, later, this closeness, some emotional detachment of G. Sokolov, not only influenced the basic parameters of his individual performance style, but also allowed the pianist to avoid the problems associated with overstrain.*

*We also emphasize that the pianist is characterized by attention to details. G. Sokolov since childhood was interested in butterflies, transport and air routes, rational planning of routes and flights, he was a perfectionist in everything. Let us also mention his child's passion for conducting, which began his acquaintance with music.*

*It is known that sometimes the repertoire chosen to participate in the competition reveals some secrets of the pianist's stylistic preferences, but in the case of G. Sokolov it did not happen. The pianist can be called universal. His repertoire includes works of different styles, due to the tendency to present a variety of compositional sound concepts of the world, which is the uniqueness and significance of the art of music. In this regard, the pianist himself says the following: "I think in the art of all who interest us, unites their dissimilarity" (from interview, Sokolov, 2016).*

*Over the years, G. Sokolov increasingly gravitated to miniature forms. Trying to move away from pathetic and epic works, pianist, obviously, prefers the aesthetic dimension of the phenomenon of piano playing. Such a subtle understanding of music characterizes him more as a philosopher than a virtuoso. In a sense, he can be called an artisan, because he just does his job well, it is also an art. It is necessary to disassemble the structure of the work, find a balance, take into account the peculiarities of the sound of the instrument at the time of writing, the style of the author and many other small (but very important) aspects. This jewelry work shows the true style.*

**Conclusions.** *So, can we call G. Sokolov a pianistic phenomenon? Positive answer can be fortified with factors such as isolation, alienation from many modern trends in culture, while retaining the ability to perform repertoire of completely different styles. For him, the art of music is a very intimate, thoughtful*

*process of understanding meaningful content of each sound. Taking as a basis the thesis of S. Skrebkov that style is the highest form of artistic unity, we can say that G. Sokolov's style is holistic, convincing and has an impact on modern performing arts precisely because of its uniqueness.*

■ **Key words:** *G. Sokolov, pianist, piano art, interpretation, individual performer's style, repertoire, artist personality.*

## REFERENCES

- Grum-Grzhimaylo, T. (1998). *Konkurs Chaykovskogo: Istoriya. Litsa. Sobytiya: Pristrastnye zametki [Tchaikovsky Competition: History, persons, events: Biased notes]*. Moscow: Grant, 487 [in Russian].
- Lobanova, M. (1990). *Muzykalnyy stil i zhanr: istoriya i sovremennost [Musical style and genre: history and modernity]*. Moscow: Sovetskiy kompositor, 312 [in Russian].
- Moskalenko, V. (1998). *Tvorchiy aspekt muzychnoho styliu [Creative aspect of musical style]*. *Kyivske muzykoznavstvo [Kyiv musicology]*, 1, 87–93. [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2012). *Leksii po muzyikalnoy interpretatsii [Lectures on the musical interpretation]*. Kyiv: Klyaksa 272 [in Russian].
- Nazaykinskiy, Ye. (2003). *Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]*. Moscow: Vlado, 248.
- Savshinskiy, S. (1960). *Leonid Vladimirovich Nikolaev. Ocherk zhizni i tvorcheskoy deyatelnosti [Leonid Vladimirovich Nikolaev. Essay of the life and artistic work]*. Leningrad: Sovetskiy kompositor, 67 [in Russian].
- Skrebkov, S. (1973) *Khudozhestvennye printsipy muzykalnykh stiley [Artistic principles of musical styles]*. Moscow: Muzyka, 446 [in Russian].
- Sokolov, G. (2016). *Razgovor, kotorogo ne bylo. «Grigoriy Sokolov: razgovor, kotorogo ne bylo», dokumentalnyy film-portret Rezhisser–Nadezhda Zhdanova [A conversation that never happened. “Grigory Sokolov: A Conversation That Was Not”, documentary film-portrait. Director – Nadezhda Zhdanova]*. Retrieved from <https://www.medicin.tv/ru/documentaries/grigory-sokolov-conversation-never-was/> [in Russian].
- Yablonskiy, A. *Grigoriy Sokolov i ego aura [Grigory Sokolov and his aura] “Sem iskusstv” [“Seven arts”]*. Retrieved 2019, March 3, from <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/grigoriy-sokolov-i-ego-aura/> [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19 лютого 2021 року.*

УДК 785.6:780.614+780.641]:78.071.1(55+73)(092)«19/20»

DOI 10.34064/khnum1-5913

### **Таваккол Ехсан**

композитор, викладач кафедри композиції та інструментування,  
здобувач кафедри теорії музики Харківського національного університету  
мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: ehsantavakkol@gmail.com

ORCID 0000-0002-6190-026X

## **СПЕЦИФІКА БУДОВИ ЦИКЛУ ТА МУЗИЧНОЇ ФОРМИ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ПЕРСЬКОГО НЕЯ З ОРКЕСТРОМ «НА ШЛЯХУ ДО ЦІЄЇ НЕСКІНЧЕНОЇ РІВНИНИ» РЕЗА ВАЛІ**

*У статті вперше в українському музикознавстві розглянуто особливості будови циклу та формоутворення в Концерті для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» сучасного ірано-американського композитора межі ХХ–ХХІ ст. Реза Валі (нар. 1952). Виявлено, що специфічність структури і формоутворення Концерту виявляється в поєднанні традиційних західноєвропейських принципів будови циклу з принципами формоутворення всередині частин, які властиві класичним іранським музичним творам. Досліджено, що цикл Концерту в загальних контурах – тричастинний з додатковими розділами, що обумовлено програмним задумом автора. Встановлено, що кожна з трьох частин і додаткових розділів викладена в своєрідній формі, властивій іранській класичній музиці: I і III частини складені в мозаїчній формі, II частина написана в формі нобат; «Прелюдія» та «Інтерлюдія» створені в тричастинній формі. Арочний принцип (принцип симетрії) в побудові циклу виявляється між «Прелюдією» та «Інтерлюдією», а також між I і III частинами.*

■ **Ключові слова:** Реза Валі, концерт, структура, музична форма, мозаїчна форма, форма нобат, ней, іранська класична музика, система дагстах / могам.

**Постановка проблеми.** Питання композиційної організації художньої цілісності та формотворення є актуальними щодо творів

сучасної музики. Цікавим аналітичним матеріалом в цьому аспекті є творчість представника сучасної ірано-американської музики Р. Валі, а саме – його Концерт для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини». Аналіз структури циклу і музичної форми кожної частини обраного Концерту дає можливість виявити специфіку роботи композитора з матеріалом, особливості жанрового рішення та наблизитись до розуміння симфонічної творчості Р. Валі на перетині традиційного іранського і сучасного західного музичного мистецтва. Звернення до Концерту Р. Валі обумовлено й тим, що автор цієї статті є вихідцем з Ірану, причетним до культури цієї країни.

**Методологія.** В статті використано історичний метод – при дослідженні жанрових особливостей циклу і при розгляді старовинних музичних форм, що властиві творам традиційної іранської музики, розкритті історії виникнення жанру «Сама»; системно-аналітичний метод, що застосовується при розгляді особливостей структури та формоутворення окремих частин і тематизму циклу.

**Аналіз публікацій за темою.** У світовій музикознавчій літературі творчість Р. Валі досліджена лише фрагментарно, ґрунтовні роботи, присвячені її вивченню, відсутні. Перша спроба професійно досліджувати музику Р. Валі була зроблена Марі Ірен Генріх<sup>1</sup> (Heinrich, 2011). У своїй магістерській роботі «Аналіз перських музичних традицій в обраному репертуарі для флейти Реза Валі» авторка аналізує твір «Доля» («*Kismet*») для тріо флейт в аспекті використання в ньому концепції дастгах. Цій же проблемі присвячена її ж стаття «Концепція *Dastgāh* в сучасній іранській художній музиці: міжкультурний підхід в “Доли” для тріо флейт Реза Валі» (Heinrich, 2017).

На сьогодні наукова думка про Р. Валі представлена ще двома магістерськими роботами, які належать іранським музикознавцям: Хосейну Асадоллах-хан-Валі (2018) і Беняміну Фасаї (2018).

---

<sup>1</sup> Відомо, що Марі Ірен Генріх завершує роботу над докторською дисертацією «Концепція Дастгах в сучасній іранській художній музиці: аналіз та керівництво для виконавців на флейті» (неопублікована докторська дисертація (PhD), Університет Гріффіта, 2017). Marie Irene Heinrich, «The Dástgāh Concept in Contemporary Iranian Art Music: An Analysis and Guide for Flute Performance» (Unpublished Doctoral Dissertation, Griffith University, 2017).

Хосейн Асадоллах-хан-Валі свою роботу «Вивчення методів використання іранського музичного матеріалу в творах Реза Валі, Надера Машаехі, Хамідреза Дебазара, Мохаммада Реза Тафазолі» вибудував за принципом інтерв'ю з декількома сучасними іранськими композиторами (*Asadullah Khan Vali / اسدالله خان والی*, 2018). Беньямін Фасаї в магістерській роботі «Аналіз циклу “Народних пісень № 14” Реза Валі з точки зору гармонії і інструментування» (*Fasaei / فساہی*, 2018) розглядає «Перські народні пісні» № 14 для сопрано та камерного оркестру Р. Валі (1998) в зазначених аспектах.

Огляд ненаукової літератури щодо Концерту Р. Валі для перського нея з оркестром міститься в нашій статті (Таваккол, 2019b: 268–269). Публікацій, присвячених вивченню питань композиційної структури і формоутворення Концерту, не виявлено.

**Метою статті** є розгляд специфіки структури циклу та музичної форми окремих частин Концерту для нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» Р. Валі в аспекті втілення автором обраної програми, а також кола образів іранської традиційної культури і музики, їх впливу на професійну академічну музику, що досліджується в українському музикознавстві вперше.

**Виклад основного матеріалу.** Концерт для перського нея з оркестром «На шляху до цієї нескінченної рівнини» сучасний ірано-американський композитор Р. Валі (нар. 1952) написав 2003 року – в зрілий період творчості (в Третій піттсбурзький період, згідно з періодизацією творчості композитора, розробленою автором статті) в м. Бостон (США).

В Концерті Р. Валі звертає на себе увагу специфічність будови циклу в цілому і формоутворення в окремих частинах, що виявляється у сміливому та вдалому поєднанні традиційних західноєвропейських принципів побудови композиції циклу з принципами формоутворення, властивими класичним іранським музичним творам. Розглянемо особливості Концерту в зазначеному аспекті.

Цикл Концерту Р. Валі – в загальних контурах тричастинний з додатковими розділами, в ньому наявною є опора на модель європейського сольного концерту. Однак будова циклу вельми специфічна, що обумовлено програмним задумом автора (Таваккол, 2019b: 271). Всі частини Концерту мають заголовки на перській і англійській мовах, які

відсилають до постулатів містичної філософії і суфізму: «Прелюдія» – «*Câhe zolmât*» («Криниця темряви») – «*The Abyss*» («Безодня»); I частина – «*Gozar*» («Шлях») – «*Passage*» («Шлях»); II частина – «*Sâmâ*» («Сама») – «*Ecstatic Dance*» («Екстатичний танець»); «Інтерлюдія» – «*Bargasht*» («Повернення») – «*Return to the Abyss*» («Повернення в безодню»); III частина – «*Foroud va Fânâ*» («Завершення і досягнення істини») – «*Descent and Dissolve*» («Завершення і розчинення»).

Специфіка будови циклу полягає у введенні двох додаткових розділів, позначених як «Прелюдія» (викладена перед I частиною) і «Інтерлюдія» (вміщена між II та III частинами). Використання Р. Валі жанрового визначення «Прелюдія» відсилає до типових розділів інструментальних циклів барокової епохи, де «Прелюдія» виконувала роль вступу, своєрідної музичної передмови. Тому, незважаючи на малі масштаби «Прелюдії», вона виконує важливу драматургічну роль в циклі.

В образно-семантичному плані «Прелюдія» та «Інтерлюдія» становлять опозицію трьом основним частинам Концерту. Жорстоким, руйнівним образам матеріального світу, представленим в «Прелюдії» й «Інтерлюдії», протиставлений світ зосередженого споглядання, духовного пошуку людини, відтворений в I, II і III частинах циклу.

Композиція циклу детермінована програмою, яка є своєрідною інтерпретацією сенсу, укладеного у вірші С. Сепехрі. Музика тісно пов'язана з сюжетним розвитком (про програму, тему, зміст Концерту див. у статті автора (Таваккол, 2019b: 269–271)).

Наведемо схему циклу Концерту:

Дод. розділ	A	B	Дод. розділ	C
«Прелюдія»	I частина	II частина	«Інтерлюдія»	III частина
Від поч. – ц. 4	цц. 5–14	цц. 15–43	цц. 44–49	цц. 50–61

Одна з особливостей Концерту полягає в поєднанні двох принципів в організації композиції в цілому і форми на рівні окремих частин. Перший принцип виявляється у тяжінні до чіткої відособленості графної форми, інший – до їх розмитості.

Розглянемо питання членування між частинами Концерту. Найявніші двох тактових рис між I і II частинами, а також між «Інтерлю-

дією» і III частиною вказує на явне відокремлення цих структурних одиниць. При цьому розмежування між I і II частинами все ж виявляється більш явно. Відчуття завершеності I частини сприяє уповільнення темпу і використання в кінці половинної паузи і фермати. Завершення «Інтерлюдії» відзначено уповільненням темпу (*Molto rit.*, чим підготовляється темп III частини – *Largo*) і динамічним згасанням (від *ffff* до *pp*). Але членування між II та III частинами нівелюється за рахунок збереження фактури, динаміки і продовження мелодичної лінії з використанням ліг між частинами, фактично завершуючи (із запізненням!) музичну думку вже в першому такті наступної III частини. «Прелюдія» структурно не відокремлюється від першої частини (в ній відсутні дві тактові риси), але її закінчення підкреслено половинною паузою і ферматою. Таким чином композитор прагне до об'єднання частин, досягнення єдності циклу (Vali, 2003).

Слід зазначити, що внутрішня будова частин циклу досить специфічна. Це пояснюється тим, що Р. Валі звертається до старовинних форм іранської класичної музики. Так, I і III частини написані в *мозаїчній формі*, II частина створена в формі *нобат*. Симетрія, що виявляється внаслідок звернення до стародавніх форм, відображає логічність загальної структури Концерту. Послідовність використання музичних форм в частинах циклу схематично можна представити так (Таваккол / توکل, 2019а):

«Прелюдія»	I частина	II частина	«Інтерлюдія»	III частина
3-частинна репризна форма	Мозаїчна форма	Форма нобат	3-частинна форма	Мозаїчна форма

Слід зазначити, що Р. Валі звернувся до старовинних форм традиційної іранської музики лише у Третій пітсбурзький період (який почався з 2000 р. та триває до сьогодні). Так, композитор в інтерв'ю автору статті повідомляє про це: «Я використовував іранські музичні форми в своїй музиці, особливо в творах після 2000 р. Ці форми включають: 1) мозаїчний принцип; 2) метод розгортання (як один з методів розширення форми); 3) перехід від низьких звуків до високих; 4) арки,

що пов'язують» (Таваккол, 2019b: 264–279). Р. Валі писав, що однією з його композиційних і естетичних цілей, починаючи з 2000 року було «... замінити європейські музичні форми формами, характерними для системи *Dástgâh / Mâghâm* (близькими до мозаїчної форми), а також музичними формами, властивими перській / близькосхідній середньовічній музиці» (Vali, 2016: 4).

Розглянемо принципи будови *мозаїчної форми* та форми *нотаб*. Мозаїчна<sup>2</sup> форма складається з декількох різних розділів, в яких використаний арочний принцип: матеріал першого та останнього розділів є ідентичним. Звернемо увагу на те, що ця форма закріпилася в будові класичного іранського радіфа. Відзначимо, що в іранській музичній літературі є кілька збірок радіфів (записаних різними авторами), проте в них зазвичай строго витримується кількість та послідовність певних гуше, котра всюди є приблизно однаковою<sup>3</sup>.

Р. Валі стверджує, що мозаїчна форма зародилася саме в музиці Сходу, а потім набула поширення в творчості композиторів Європи в ХХ ст.<sup>4</sup> Зазначимо, що формування мозаїчної форми в творах Р. Валі засновано на зіставленні різних фрагментів музичного твору, кожен з яких заснований на новому тетраході в моді. Принцип побудови музичного матеріалу, який застосовується в I і III частинах Концерту для неї з оркестром, асоціюється зі зразками стародавніх перських фресок. Елементами своєрідної мозаїки для композитора є тетраходи різноманітних модів.

Форма *нобат* (перс. – *черга, час*) здавна застосовувалася в вокально-інструментальній музиці Ірану (*Khazraei / خضرایی*, 2003: 111–121), а

<sup>2</sup> Назва «мозаїчна форма» походить від назви форми образотворчого мистецтва (точніше, вида декоративно-прикладного та монументального мистецтва) – мозаїки, що була і є поширеною в Ірані.

<sup>3</sup> Більшість іранських музикантів-виконавців звертаються до радіфа, що був записаний від відомого іранського придворного музиканта межі ХІХ-ХХ ст. Мірзи Абдулли Фарахані (1843–1918).

<sup>4</sup> Т. Кюрегян (2005) зазначає, що мозаїчна форма використовується в «Поліфонічній мозаїці» Р. Щедрина, в «Мозаїчному квартеті» Г. Кауелла, в «Пташиних» творах О. Мессіана, в п'єсі «Людмила» з циклу «Силуети» Е. Денисова. У мозаїчній формі написані п'єси К. Дебюссі «І місяць спускається на місце, де колись був храм» (Маньні, 2017) та «Флейта Пана» з вокального циклу «Пісні Білітіс» (Лі, 2016).

потім поширилась в музиці інших країн: Азербайджані, Таджикистані, Узбекистані, Туреччині, Іраку. Час виникнення форми нобат дослідникам встановити не вдалося, але відомо, що вже в XIV ст. цю форму широко використовували іранські композитори в своїх творах. Форма нобат є різновидом циклічної форми, побудованої на чергуванні контрастних розділів, об'єднаних одним модом. У кожному з розділів форми містилися різні ритмічні цикли (*Fatemi / فاطمی*, 2008: 103–134). Спочатку форма *нобат* включала чотири різних розділи, де швидкі, активні розділи змінювалися повільними, спокійними, а вокальні тексти, написані перською мовою, чергувалися з текстами, викладеними арабською мовою (*Fatemi / فاطمی*, 2008: 77–91).

Іранський музикознавець М. Азадефар (*Azadehfar / آزاده فر*, 2007: 119–126), розмірковуючи про ритмічні цикли, які використовувалися в творах іранської класичної музики, стверджує, що принцип організації ритмічних циклів пов'язаний зі східною філософською концепцією циклічності часу: зміни дня и ночі, пір року. На мій погляд, з названою філософською концепцією пов'язаний також і принцип організації форми нобат (враховуючи зазначену етимологію слова нобат, а також особливості будови форми нобат).

Необхідно зазначити, що форма нобат має деякі спільні риси з європейською класичною формою рондо: в ній містяться побудови, що близькі рефрену і епізодам. Побудова, яка аналогічна рефрену, в іранській музичній літературі традиційно називається *сархане* – *хане авал* (перс. – «перший будинок»); фрагмент, ідентичний 1-му епізоду отримав назву *хане довом* (перс. – «другий будинок»); розділ, подібний другому епізоду, – *хане севом* (перс. – «третій дім») або *базгой* (перс. – «повторити»). Рефрен і 1-й епізод зазвичай проводяться в одному дастгахі. У 2-му епізоді традиційно відбувається модуляція в інший дастгах. Між проведеннями рефренів допускається поява і більшої кількості епізодів, кожен з яких може бути побудований на основі нового тетра хорда, де має викладатися і нове гуше (*Tavakkol*, 2020b: 212).

«Прелюдія» (*Allegro Furioso*,  $\downarrow = 88$ ; від початку до ц. 5) викладена в тричастинній репризній формі. Представимо схему музичної форми «Прелюдії»:

а	в	а <sub>1</sub>
1 частина	2 частина	3 частина
з початку до ц. 1	цц. 1–3	ц. 4
атональна музика	≈ аваз <i>Афшари</i>	атональна музика

Музична форма I частини (А) Концерту (*Adagio*,  $\text{♩} = 46$ ; цц. 5–14) – мозаїчна з елементами імпровізаційності; вона включає 7 розділів, в основі яких – різні тетра хорди, зміна котрих нагадує різноманітні кольорові візерунки в калейдоскопі, що швидко змінюються. Наведемо схему форми I частини (А) Концерту:

1 розділ	а	цц. 5–8	аваз <i>Баят-корд</i>
2 розділ	в	цц. 9–10+т. 4	аваз <i>Дашті</i> , гуше <i>Одж</i>
3 розділ	с	цц. 10+т. 5	дастгах <i>Шур</i>
4 розділ	d	ц. 11	дастгах <i>Шур</i> , гуше <i>Шахназ</i>
5 розділ	e	ц. 12	дастгах <i>Шур</i> , гуше <i>Оззал</i>
6 розділ	f	ц. 13	могам <i>Зирафканд</i> ,
7 розділ	g	ц. 14	дастгах <i>Хомаюн</i>



У II частині Концерту (*Allegro scherzando*,  $\text{♩} = 132$ ; цц. 15–43), Р. Валі використав музичну форму нобат. Вибір такої форми був логічним. Заголовок II частини – «Сама» означає назву традиційного ритуального танцю, який є складовою частиною однойменного суфійського ритуалу. Р. Валі відзначає, що в II частині Концерту «Характер руху нагадує містичний танок дервішів, що кружляють (“Сама”» (Vali, 2013: 10). Відомо, що форма нобат зародилася саме в ритуальних танцях суфіїв і використовувалася в Ірані аж до середини XVII ст.

В формі нобат, що складається з 8-ми контрастних розділів, каденції і тріо (всього 10 розділів), є повторювані розділи, наділені певним смисловим значенням. Так, розділ *a* повторюється чотири рази, розділи *b*, *c* і *d* проводяться тричі (всі розділи повторюються з різними видозмінами, що відрізняє форму, обрану Р. Валі, від традиційної іранської форми нобат).

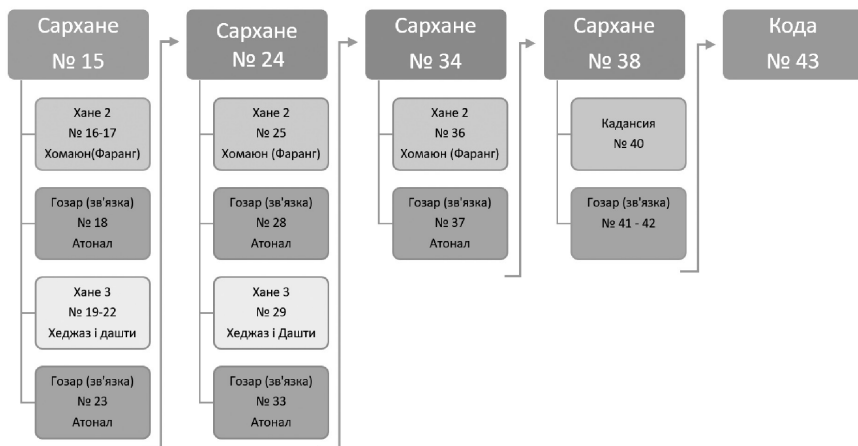
II частина починається та закінчується матеріалом розділу *a*. Такий композиційний прийом сприяє єдності II частини й її логічній завершеності. Всі проведення розділів *a* та *b* викладено в основному дастгахі *Хомаюн*, а всі проведення розділу *c* пов’язані з модуляцією в дастгах *Шур* (така черговість викладу розділів є характерною для форми *нобат*). У формі II частини можна виявити і риси своєрідної тричастинності, де 1-шу частину складають розділи *a*, *b*, *c*; 2-гу частину – розділи *a*<sub>1</sub>, *b*<sub>1</sub>, *c*<sub>1</sub>; 3-тю частину – розділи *a*<sub>2</sub>, *b*<sub>2</sub>, *c*<sub>2</sub>.

Наведемо схему музичної форми II частини (B) Концерту для неї з оркестром:

<i>a – сархане</i>	ц. 15	<i>гуше раз-о-нияз</i> в дастгахі <i>Хомаюн</i> с тонічним центром <i>c</i> (мод <i>Шуштарі</i> ); в тетрахорді <i>могама Зірафкянд-Кучак</i> відбувається модуляція в тетрахорд розділу <i>b</i>
<i>b – хане довом</i>	цц. 16–18	тетрахорд <i>Фаранг</i> – верхній тетрахорд в дастгахі <i>Хомаюн</i> , що відповідає європейському гармонійному <i>c-moll</i>
зв’язка	ц. 18	атональна музика
<i>c – хане севом</i>	цц. 19–23	дастгах <i>Шур</i> з <i>гуше Хеджас</i> , <i>аваз Дашти</i> (цц. 21–23).

зв'язка	ц. 23	атональна музика
$a_1$ – сархане	ц. 24	використано матеріал 1-го розділу (а)
$b_1$ – хане довом	цц. 25–27	використано матеріал 2-го розділу (б)
зв'язка	ц. 28	атональна музика
$c_1$ – хане севом	цц. 29–32	аваз Дашті в дастгяхі <i>Шур</i> .
зв'язка	ц. 33	атональна музика
$a_2$ – сархане	цц. 34–35	використано матеріал 1-го розділу (а)
$b_2$ – хане довом	ц. 36	використано матеріал 2-го розділу (б)
зв'язка	ц. 37	атонал
$a_3$ – сархане	цц. 38–39	використано матеріал 1-го розділу (а)
Каденція ( $c_2$ )	ц. 40	заснована на матеріалі 3-го розділу (с)
Тріо (а3)	цц. 41–42	засновано на матеріалі 1-го розділу (а)
зв'язка		
кода	ц. 43	сполучний розділ до «Інтерлюдії»

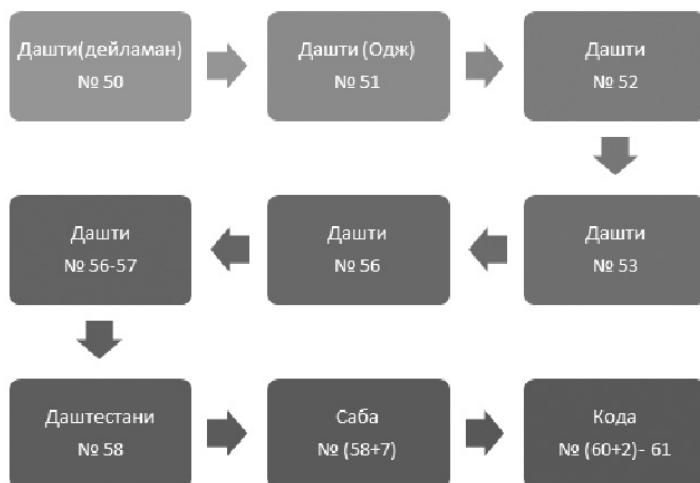
«Інтерлюдія» (*Piu Mosso*,  $\downarrow=160$ , цц. 44–49), атональна в своїй основі, написана у тричастинній формі (як і I частина; в чому виявляється принцип симетрії, арочності).



1 розділ	a	цц. 44–45	атональна музика
2 розділ	b	ц. 46	атональна музика
3 розділ	c	ц. 46 + т. 9	атональна музика
Кода	(b)	ц. 47	атональна музика

У формі III частини Концерту (*Largo*,  $\text{♩} = 42$ ; цц. 50–61), як і в I частині, використаний принцип мозаїчності (в чому також виявляється принцип симетрії, арочності). III частина складається з 8-ми контрастних розділів та коди. Наведемо схему музичної форми III частини (C) Концерту:

1 розділ	a	ц. 50	аваз <i>Дашти</i>
2 розділ	b	ц. 51	аваз <i>Дашти</i> , гуше <i>Одж</i>
3 розділ	c	ц. 52	аваз <i>Дашти</i>
4 розділ	d	цц. 53–55	аваз <i>Дашти</i>
5 розділ	e	ц. 56	аваз <i>Дашти</i>
6 розділ	f	цц. 56–57	аваз <i>Дашти</i>
7 розділ	g	ц. 58	гуше <i>Даштестані</i>
8 розділ	h	ц. 58 + т. 7–59	могам <i>Саба</i>
кода	j	ц. 60 + т. 2–61	Кода



**Висновки.** У Концерті для неї з оркестром Р. Валі поєднує європейські та класичні іранські принципи організації композиції та формоутворення. Так, цикл Концерта є тричастинним, що відповідає жанровому канону сольного концерту. Кожна з трьох частин і додаткових розділів викладена в своєрідній формі, властивій іранській класичній музиці: I і III частини складені в *мозаїчній формі*, II частина написана в формі *нобат*. Додаткові розділи – «Прелюдія» та «Інтерлюдія» створені в тричастинній формі. Арочний принцип (принцип симетрії) в побудові циклу виявляється між «Прелюдією» та «Інтерлюдією», а також між I і III частинами. Своєрідність композиції Концерту і форми кожної частини та додаткових розділів обумовлено програмою Концерту.

**Перспективою дослідження** є подальше вивчення симфонічної творчості Р. Валі з точки зору взаємодії традиційної іранської музики і професійного європейського музичного мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Кюрегян, Т. (2005). Музыкальная форма. Гл. 9. *Теория современной композиции*. Москва: Музыка, 266–313.
- Лі, Ц. (2016). Вокальний цикл Клода Дебюссі «Пісні Білітіс» на тексти П'єра Луїса: принципи об'єднання циклу. *Київське музикознавство*, 51, 166–176.
- Маньні, Ц. (2017). *Полісемія жанру сюїти у творчості К. Дебюссі*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Таваккол, Е. (2020). Спільність рис двох Концертів Реза Валі – Концерту для перського нею та оркестру «На шляху до цієї нескінченної рівнини» й Подвійного Концерту для перського нею, каманче та оркестру «*Segâh*». *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців*, 19, 22–24.
- Таваккол, Э. (2019). Внемузыкальное содержание и способы его воплощения в Концерте для персидского нея с оркестром «На пути к этой бесконечной равнине». *Аспекти історичного музикознавства*, 18, 264–288. doi: 10.34064/KHNUM2-18.15.
- Heinrich, M. I. (2011). The Radif of Reza Vali: An Analysis of Persian Music Traditions in the Selected Flute Repertoire of Reza Vali. University of Sydney. Sydney Conservatorium of Music. Retrieved from: <https://books.google.com>.

ua/books/about/The\_Radif\_of\_Reza\_Vali.html?id=2pfAoAEACAAJ&redir\_esc=y

Heinrich, M. I. (2017). The Dastgāh Concept in Contemporary Iranian Art Music: Navigating Interculturalism in Reza Vali's Kismet for Flute Trio. Retrieved from: <https://ssrn.com/abstract=3280534>

Tavakkol, E. (2020). Structure and Form Building in Segāh, Double Concerto for Persian Ney, Kamancheh and Orchestra by Reza Vali. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 19, 203–213. doi: 10.33287/222047.

Vali, R. (2013). Note (Annotation in booklet of album). *Toward That Endless Plain. Albom*. Washington: BMOP sound, 24.

Vali, R. (2016). The music. Return to the Origin. *The Ancient Call*. Albom. New York: Albany Records, 3–6.

Vali, R. (2003). *Toward That Endless Plain. Concerto for Persian Ney and Orchestra*. Score. St. Louis: Norruth Music, 87.

Vali, R. Listening Club: Prof. Reza Vali Part1. [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8IRn5bvEvn0&t=1006s>

آزاده فر، م. (2007). بررسی تطبیقی چرخه زمان و تجسم ادوار ایقاعی. *نشریه هنرهای زیبا*، 32، 119–126. فاطمی، س. (2007). بازنگری مفاهیم بداهه و آهنگسازی و اهمیت آنها در موسیقی ایرانی. *فصلنامه ماهور*، 37، 239–248.

فاطمی، س. (2008). تصنیف معاصر و ایده هایی برای استفاده از عناصر موسیقایی قدیم در آهنگسازی *فصلنامه ماهور*، 40، 85–112.

فاطمی، س. (2008). فرم و موسیقی ایرانی *فصلنامه ماهور*، 39، 103–134.

فاطمی، س. (2009). فرم ترکیبی نوبت در موسیقی مردمی فرهنگ های ایرانی. *فصلنامه ماهور*، 44، 77–91.

خضرای، ب. (2003). اصناف تصانیف در رسالات مراغی و بنایی. *فصلنامه ماهور*، 21، 111–121.

طلایی، د. (1995). *ردیف میرزا عبدالله نتنویسی آموزشی و تحلیلی*. تهران: فرهنگ معاصر.

توکل، ا. (2019). *مصاحبه با رضا والی بازگشت به مبدا*. منتشر نشده.

اسدالله خان والی، ح. (2018). *بررسی شیوه های استفاده از مصالح موسیقی ایرانی در آثار رضا والی*، نادر مشایخی، حمیدرضا دبیار، محمدرضا تفضلی. (پایان نامه کارشناسی ارشد). تهران: دانشکده موسیقی دانشگاه هنر، 107.

فسائی، ب. (2018). مطالعه تحلیلی مجموعه آوازهای فولکلور شماره 14 رضا والی از منظر هارمونی و

آرکستر اسپون. (پایان نامه کارشناسی ارشد). تهران: دانشکده موسیقی دانشگاه هنر، 109.

***Ehsan Tavakkol***

Composer, a Lecturer of the Composition and Instrumentation Department,  
Postgraduate Student at the Music Theory Department,  
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts;  
e-mail: ehsantavakkol@gmail.com  
ORCID 0000-0002-6190-026X

**SPECIFICS OF THE STRUCTURE OF THE CYCLE AND THE  
MUSICAL FORM IN THE CONCERTO FOR PERSIAN NEY AND  
ORCHESTRA «TOWARD THAT ENDLESS PLAIN» BY REZA VALI**

*The article considers the peculiarities of the structure of the cycle and the form of the Concerto for the Persian Ney with Orchestra «Toward That Endless Plain» by the modern Iranian-American composer of the XX–XXI centuries Reza Vali (b. 1952). It was found that the unusual structure and musical form of this Concert are manifested in the combination between traditional Western European principles of cycle composition with the principles of musical form each part that is characteristic of classical Iranian music.*

*The cycle of the Concerto is three-part with additional sections. This model of a solo concerto has developed in the European musical tradition. However, due to the author's program the structure of the cycle, in general, is extremely specific (Tavakkol, 2019: 271).*

*It was found that the specifics of the structure of the cycle is the introduction of two additional sections, marked as “Prelude” (set out before Part I) and “Interlude” (placed between Parts II and III). It is established that each of the three parts and additional sections are set out in a peculiar form inherent in Iranian classical music: Parts I and III are composed in mosaic form, Part II is written in the form of nobats; “Prelude” and “Interlude” are created in Ternary form.*

*It is revealed that the arched principle (the principle of symmetry) in the construction of the cycle is found between “Prelude” and “Interlude”, as well as between I and III parts. The alternation of tempo characteristics of the parts is revealed in the general composition of the cycle. The I and III parts have a slow tempo and the II part has a fast. (this kind of contrast between parts is not typical for the genre of a solo concert of Western European music).*

*Two principles in the organization of the composition cycle and the form of individual parts are highlighted. It is proved that R. Vali's choice of a specific composition of the cycle, the form of parts and additional sections, as well as the use of tempo of each part, is due to the concert program, which is a kind of interpretation of the meaning contained in the poem by S. Sepehri. The music of the work is closely connected with the program.*

*All parts of the Concerto have titles in Persian and English, which are based on the postulates of mystical philosophy and Sufism. Prelude and Interlude, which are associated with images of the material world – aggression and war. In comparison with the saturated, solid sound of the Prelude and Interlude, the delicate sparsity of the three main parts of the cycle are meant to reveal the spiritual life of humanity (Tavakkol, 2020: 113–117).*

■ **Key words:** Reza Vali, concert, structure, musical form, mosaic form, nobat form, ney, Iranian classical music, dastgah/magham system.

## REFERENCES

- Asadullah Khan Vali, H. (2018). *Barrasi shiveh haye estefadeh az masaleh mosighi Irani dar asar Reza Vali, Nader Mashayekhi, Hamid Reza Dibazar, Mohamad Reza Tafazoli* [Studying on a few of Iranian Composers (Reza Vali, Nader Mashayekhi, Hamidreza Dibazar, Mohamadreza Tafazoli) Methods in using Persian Music Materials]. (Master's thesis). Tehran: University of Art, 107 [in Persian].
- Azadehfar, M. (2007). *Barrasi tatbighi charkheye zaman va tajasom advar eghaee: [Comparative study of time cycle and visualization of rhythmic cycles]. Honarhaye ziba [Fine art], 32, 119–126* [in Persian].
- Fasaee, B. (2018). *Motalee tahlili majmoe avazhaye folklore shomare 14 Reza Vali az manzare harmoni va orkestrasion [Analytical Study of the Collection of No. 14 Folk Songs by Reza Vali in terms of Harmony and Orchestration]. (Master's thesis) Tehran: University of Art, 109* [in Persian].
- Fatemi, S. (2007). *Baznegari mafahim bedahe va ahangsazi va ahamiyat anha dar mosigh Irani [Review of concepts of improvisation and composition and their importance in Iranian music]. Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly], 37, 239–248* [in Persian].
- Fatemi, S. (2008). *Form va mosighi Irani [Form and Persian music]. Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly], 39, 103–134* [in Persian]

- Fatemi, S. (2008). Tasnif moaser va idehaee baraye estefadeh az anasor mosighaee ghadim dar ahangsazi. [Contemporary Tasnif: Ideas for Applying Old Musical Elements in Composition]. *Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly]*, 40, 85–112 [in Persian].
- Fatemi, S. (2009). Form tarkibi nobat dar mosighi mardomi farhanghaye Irani, [Compound Form (nobat) in Folk Music of Iranian Culture]. *Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly]*, 44, 77–91 [in Persian].
- Heinrich, M. I. (2011). The Radif of Reza Vali: An Analysis of Persian Music Traditions in the Selected Flute Repertoire of Reza Vali. University of Sydney. Sydney Conservatorium of Music. Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books/about/The\\_Radif\\_of\\_Reza\\_Vali.html?id=2pfAoAEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ua/books/about/The_Radif_of_Reza_Vali.html?id=2pfAoAEACAAJ&redir_esc=y) [in English].
- Heinrich, M. I. (2017). The Dastgâh Concept in Contemporary Iranian Art Music: Navigating Interculturalism in Reza Vali's Kismet for Flute Trio. Retrieved from: <https://ssrn.com/abstract=3280534> [in English].
- Khazaei, B. (2003). Asnaf tasanif dar resalat maraghi va banaee [Musical Forms and Genres in Treatises of Marâghi and Banâ'i]. *Faslname Mahoor [Mahoor Music Quarterly]*, 21, 111–121 [in Persian].
- Kyurehyan, T. (2005). Muzykal'naya forma [Music Form]. Hl. 9. *Teoryya sovremennoy kompozitsyy [Theory contemporary composition]*. Moskva: Muzyka, 266–313 [in Russian].
- Li, Ts. (2016). Vokal'nyy tsykl Kloda Debyussi «Pisni Bilitis» na teksty P'yera Luyisa: pryntsyipy ob'yednannya tsyклу [Claude Debussy's vocal cycle «The Song of Bilitis» on Pierre Luis texts: principles of association of a cycle]. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo [Musicology of Kyiv]*, 51, 166–176 [in Ukrainian].
- Man'ni, Ts. (2017). *Polisemiya zhanru syuyity u tvorchosti K. Debyussi. [Polisemiya to the genre of creativity in creativity K. Debussy]*. (Dys. ... kand. mystetstvoznavstva). Odessa: National Music Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
- Talai, D. (1995). *Radife Mirza Abdolah: not nevisie amoozeshi va tahlili [Radife Mirza Abdolah: Educational and analytical notation]*. Tehran: Farhang moaser [in Persian].
- Tavakkol, E. (2019). *Mosahebe ba Reza Vali bazgasht be asl [Interview with Reza Vali Return to the origin]*. Manuscript [in Persian].

- Tavakkol, E. (2019). Vnemuzykal'noe sodержanye y sposoby eho voploshchenyya v Kontserte dlya persyidskoho néya s orkestrom «Na puty k étoy beskonechnoy ravnynе» [Extra-musical content and the ways of its embodiment in the Concerto for Persian Ney and Orchestra “Toward That Endless Plain” by Reza Vali]. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva [Aspects of Historical Musicology]*, 18, 264–288 [in Russian].
- Tavakkol, E. (2020). Spil'nist' rys dvokh Kontsertiv Reza Vali – Kontsertu dlya pers'koho neyu ta orkestru «Na shlyakhu do tsiyeyi neskinchennoyi rivnyni» y Podviynoho Kontsertu dlya pers'koho neyu, kamanche ta orkestru «Segâh» [The common features of the two Reza Vali “s Concerts - the Concerto for Persian by Ney and orchestra “toward that Endless Plain” and the Double Concerto for Persian ney, and kamancheh and the Orchestra Segâh]. *Mystetstvo ta shlyakhy yoho osmyslennya v doslidzhennyakh molodykh naukovtsiv [Art and ways of its comprehension in research of young scientists]*, 19, 22–24 [in Ukrainian].
- Tavakkol, E. (2020). Structure and Form Building in Segâh, Double Concerto for Persian Ney, Kamancheh and Orchestra by Reza Vali. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny [Musicological thought of Dnipropetrovsk region]*, 19, 203–213. doi: 10.33287/222047 [in English].
- Vali, R. (2013). Note (Annotation in booklet of album). *Toward That Endless Plain. Albom*. Washington: BMOP sound, 24 [in English].
- Vali, R. (2016). The music. Return to the Origin. *The Ancient Call. Albom*. New York: Albany Records, 3–6 [in English].
- Vali, R. (2003). *Toward That Endless Plain. Concerto for Persian Ney and Orchestra*. Score. St. Louis: Norruth Music, 87 [in English].
- Vali, R. Listening Club: Prof. Reza Vali Part 1. [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8lRn5bvEvn0&t=1006s> [in Persian].

*Стаття надійшла до редакції 9 березня 2021 року.*

Для нотаток

Для нотаток

Наукове видання

Харківський національний  
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1995 року

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

ВИП. 59

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – А. М. Жданько, канд. мистецтвознавства, професор

Редактори-упорядники – канд. мистецтвознавства Г. С. Савченко;  
Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 26.03.2021. Формат 60 x 84 1/16.  
Умов. др. арк. 11,8. Об. вид арк. 12,0.  
Зам. № ЕП-24/03/1-21. Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*