ISMA University
of Applied Sciences

CONTEMPORARY UKRAINIAN MUSICOLOGY IN THE CONTEXT OF WORLD CULTURE: VALUE INTERACTIONS

Scientific monograph

IZDEVNIECĪBA BALTIJA PUBLISHING
2025

Recommended for printing and distribution via Internet by the Academic Council of Baltic Research Institute of Transformation Economic Area Problems according to the Minutes № 2 dated 25.02.2025

REVIEWERS:

Djakons Romans – Dr.sc.ing., Professor, Academician, President of ISMA University of Applied Sciences;
Samoilenko Oleksandra Ivanivna – Doctor of Art Criticism, Professor, Vice Rector for Research, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;
Osadcha Svitlana Viktorivna – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of History of Music and Music Ethnography, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;
Chernoivanenko Alla Dmytrivna – Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Folk Instruments, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music;
Severynova Maryna Yuriivna – Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Culture Theory and History, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Contemporary Ukrainian Musicology in the Context of World Culture: Value Interactions : Scientific monograph. Riga, Latvia : "Baltija Publishing", 2025. 240 p.

© Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, 2025
© ISMA University of Applied Sciences, 2025

ISBN 978-9934-26-523-5

CONTENTS

SECTION 1. RITUALITY AS THE BASIS OF NATIONAL CHORAL SINGING IN MODERN SOCIO-CULTURAL CONDITIONS 1
(Bench O. H.) 1
1. Ethnocultural basis of Ukrainian choral singing 2
2. Symbolism of the ritual basis of Ukrainian choral singing 6
3. Ritual ceremonies 9

SECTION 2. GIACOMO PUCCINI'S „TURANDOT” ON THE STAGE OF THE SEMPEROPER: PLAY AND GAME 26
(Yefimenko A. H.) 26
1. The computer game industry and its influence on opera directors' conceptions: a new subordination of text and context on the example of Puccini's „Turandot“ 26
2. „Turandot“ in the version of Marie-Eve Signerol: the virtual plane of Game Turandot 28
3. The role of Turandot, protagonists and audience as equal communicators of Game Turandot 30
4. Turandot as aeterna feminina 31

SECTION 3. VALUABLE INTERPOLATIONS OF CONTEMPORARY MUSICIAN DISCOURSE AND THE PHENOMENON OF THE HUMANITARIAN CRISIS 38
(Samoilenko O. I.) 38
1. On the Specifics of the Discursive Method of Musicology 39
2. Epistemological and axiological perspectives on the historical logos of music 44
3. From Musical Consciousness to Musicological Awareness 53

SECTION 4. THE FRANCIANA CHOIR OF MYKOLA LASTOVETSKIY 62
(Bermes I. L.) 62
1. Choral works based on texts by I. Franko: features of "reading" 63
2. Arrangement of songs from I. Franko's recordings 74

SECTION 5. MYSTERIOUS GUIDELINES OF THE MUSICAL THEATRE OF EUROPE IN THE NEW TIME 87
(Muravska O. V.) 87
1. Mystery in the historical space of European culture. 88
2. Mystery and spiritual and aesthetic guidelines of Italian, French and German musical theater of the Modern Age. 94
3. Mysterious guidelines of Ukrainian opera of the 19th–20th centuries 101

SECTION 6. PROMOTING ARTS SPECIALTIES
OF HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS ON INSTAGRAM
(CASE STUDY OF KHMELNYTSKYI HUMANITIES
AND PEDAGOGICAL ACADEMY).....110
(Kachurynets L. V., Kachurynets S. Ye.).....110
1. Advantages of Instagram as a Platform for Advertising
Arts Programs of Higher Educational Institutions.....111
2. Current Trends in Using Instagram for Promoting Arts Programs
of Higher Educational Institutions.....117
3. Recommendations for Advertising Arts Programs
of Higher Educational Institutions on Instagram.....120

SECTION 7. MODERN CONCEPTS OF CLASSICAL FORM
ANALYSIS IN FOREIGN MUSICOLOGY (ON THE EXAMPLE
OF JOSEPH HAYDN'S HOB.I:56 AND WOLFGANG MOZART
K.338 SYMPHONIES) 131
(Okner I., Vasylenko O. V.) 131
1. Modal and chromatic analysis of sonata *allegro* form
of the 1st movements of *Symphony No. 56 in C* by Joseph Haydn
according to the theory of Henry Burnett 132
2. Modal and chromatic analysis of sonata *allegro* form
of the 1st movements of *Symphony No. 34 in C K.338 Wolfgang Mozart*
according to the theory of Henry Burnett 138

SECTION 8. THE PHENOMENON OF THE FEMALE
PERFORMANCE ON HIGH-PITCH KEYBOARD
PERCUSSION INSTRUMENTS.....144
(Ralo O. M.) 144
1. The emergence of the first collective forms
of female music making on primitive percussion instruments 146
2. The development of female performance
the percussion instruments in Europe and the USA 150
3. The development of female performance
the percussion instruments in Ukraine.....161

SECTION 9. THE PHENOMENON OF MUSICAL
BROADCASTING: COMPOSITIONAL, PERFORMING,
MUSICOLOGICAL DIMENSIONS 183
(Nanyak N. Ya.) 183
1. The phenomenon of musical broadcasting:
compositional dimension.....185
2. The phenomenon of musical broadcasting:
performing dimension 190

3. The phenomenon of musical broadcasting:
musicological dimension..... 196

SECTION 10. A FOLK SONG AS A NATIONAL REPRESENTATIVE
IN SOLO VOCAL NUMBERS OF MODERN UKRAINIAN OPERA .. 205
(Basovska S. Yu.)..... 205
1. The folk song as a symbolic attribute of the opera «Kateryna»
by Oleksandr Rodin 207
2. An ancient Ukrainian song in the content and stylistic contexts
of the opera-myth «Ukraine – Terra Incognita»
by Ulyana Gorbachevska and Maria Oliynyk 213

SECTION 11. PERFORMANCE "NATIVITY SCENE.
NEO-BAROQUE MYSTERY" (2021): EXPERIENCE
OF DIRECTORIAL AND PERFORMING INTERPRETATION 223
(Kirsh R. A.) 223
1. "Nativity Scene. Neo-Baroque Mystery": the director's vision
of the artistic and performing tasks of the play Part One 224
2. The second part of the Sokyrynsky (Galaganivsky) nativity scene..... 227

ОБРЯДОВІСТЬ ЯК ОСНОВА НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В СУЧАСНИХ СОЦІО-КУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

Бенч О. Г.

«..Відмовлення від національних традицій – рівнозначне відмовленню від своєї національності. Поки нація існує, вона дотримується своїх традицій» (Григорій Ващенко)[1]

ВСТУП

Основне завдання національної культурної політики в сьогоденні – захистити унікальні історико-культурні надбання нашого народу в усьому їх розмаїтті та забезпечити безперервність процесу передачі цих духовно-ціннісних орієнтирів майбутнім поколінням. Неповторність і своєрідність українського культуротворчого процесу розкривається у феномені природно-духовної реальності, що живе в триєдиному зв'язку: традиція – її самореалізації – й духовна перспектива розвитку. Адже традиція (від латинського *traditio – передача*) передає з покоління в покоління глибинні принципи життя етносу засобами обрядів, звичаїв, заповітів, моральних і етичних законів в єдності з питомою природою і Всесвітом. В унікальному комплексі цих усних та ідеографічних текстів закарбовано процес українського світотворення, що складає книгу української культури, в якій головну інформацію закодовано в символах і архетипах. Оце цілісне вірознання, в його усній символічній формі збалансовує образно-інтуїтивний та логіко-понятійний способи осягнення світу, тобто людина пізнає світ серцем і розумом водночас. Багато колін українців як автохтонної етногенетичної спільноти на теренах між Сяном і Доном, між Чорним морем і Припяттю накопичили упродовж тисячоліть свого культурного життя глибокі знання про людину і світ.

Ці знання забезпечують єдність духовної та біологічної сфер людського єства, гармонію людини з земною природою і всеєдиним ладом. Саме так відбувався і має відбуватися процес самоусвідомлення ідентичності українського духовного типу в цілісному культурному просторі України – питомому середовищі для всіх, хто обрав цю благодатну землю для свого життя. На превеликий жаль ця безцінна спадщина не задіяна в нашому сьогоденні. Глобалізація та уніфікація

[1] Ващенко Г. Виховний Ідеал. Брюсель-Торонто-Нью-Йорк-Лондон-Мюнхен : Вид-во центральної України Спілки української Молоді, 1976. Вид. 2-е. С. 110.

призводять до нівеляції звичаєвості, до стирання сакральних знань, до руйнації етнічної традиції, а відтак – до винародовлення. А починається руйнація напрацьованого тисячами поколінь з малого: відхід від звичаю обертається розривом зв'язків між поколіннями сім'ї, родини, роду і народу. Нині маємо прірву між непроминущими цінностями культури наших предків та тими поколіннями, які не здатні реалізувати традицію у власному житті. З багатовікового досвіду народу втрачаємо найцінніше – моральність, а отже, і перспективу духовного саморозвитку. Апелювання до європейської культури і загальнолюдських цінностей за цілковитої байдужості до власних етнічних цінностей – безперспективні. Кожне явище світової культури має своє питоме етнічне коріння, яким воно вирізняється поміж культур інших народів. Потреба збереження чистоти кореневих пластів української культури вписується нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури і зокрема екологією людської душі – необхідно відродити і воскресити природне в людині й мистецтві.

В глибинах прадавньої обрядової культури українців закорінена генеза українського хорового співу: «пісні обрядові ведуть нас у сутінки праісторичного світогляду українського народу. З бігом часу подробиці святочного ритуалу, в який входили ці пісні обернулись на народні звичаї, ігри й хороводи, різні магічні формули й заклинання, але при цих архаїчних уламках минулого залишились у народній пам'яті пісня того ритуалу свіжа й молода…»[2].

1. Етнокультурна основа українського хорового співу

Кожен народ має свої звичаї, як кожна держава має свої закони. Духовне ядро кожної етнічної культури знаходиться у звичаях, які забезпечують єдність індивідуального й суспільного життя людини з законами природи і Всесвіту. В культурі будь-якого етносу звичаєвість виявляє себе через традицію, яка є основним критерієм істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. Традиція поєднує в єдине ціле життя минулих і нинішніх поколінь народу, бо життя людське безперервне за своєю духовною суттю, і смисл життя кожного покоління полягає в самореалізації себе в дусі традиції.

З розвитком людського світу всі попередні набутки в усіх сферах життя не зникали безслідно, а ставали основою, джерелом духовного самоздійснення індивіда, народу, людства. Минуле, нинішнє і майбутнє взаємоіснуючі: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. В цьому суть духовної традиції. Тому історія кожного народу – це передусім життєпис духу людського.

[2] Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ : Музична Україна, 1993. С. 7.

«Особливо велику роль відіграють традиції в збереженні нації. Націю звичайно визнають як цілість поколінь минулих, сучасних і майбутніх. Таку цілість підтримують передовсім традиції. Завдяки їм зберігається й розвивається національна мова, здобутки мистецької творчости, світогляд, народні ідеали – все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів»[3] – так розглядав звичаєву традицію видатний педагог Григорій Ващенко і вбачав у ній духовну силу відродження народу. Істинність цього стверджує знаний етнолог Олекса Воропай: «Звичаї народу – це ті прикмети, по яких розпізнається народ не тільки в сучасному, а і в його істинному минулому. Народні звичаї охоплюють усі ділянки громадського, родинного і суспільного життя. Звичаї – це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенаціональних справах...»[4].

Звичаєва традиція засвідчує високі духовні осягнення українців, забезпечує духовний зв'язок поколінь, відкриває людям у земному бутті перспективу життя етнічної душі. За звичаєвістю ми ідентифікуємо свою етнічну сутність, окреслюємо свою етнічну особливість. Українська звичаєва традиція зберігається в усній формі обрядових магічних текстів, у міфах, казках, у матеріальних пам'ятках (різьблення, вишивка, ткацтво), на яких закарбовано ідеограми. Через них людина змалку засвоює моделі світовідчуття і поведінки. На грунті традиційної звичаєвої культури упродовж тисячоліть розвивалася українська музична культура.

Одним із найдавніших її пластів є хорова культура і, зокрема, – обрядова пісенна культура як її складова. Від прадавніх часів дохристиянської цивілізації, пройшовши різні історичні етапи нищення, руйнації, трансформації, нівеляції, підпорядкування іншим національно-ментальним домінантам, українська пісенна традиція всупереч усім спробам її розчинити в інших традиціях, до нині зберегла первинну міфо-поетичну свідомість та історичну пам'ять народу. В усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання і осмислення цього процесу світотворення. Так зароджувалося відчуття спорідненості людини з питомою природою та іншими людьми і сприйняття цієї живої єдності як єдиної родини. Українська народна пісня зберегла у собі первинну міфологічну цілісність, яка витворилася в глибинному внутрішньому процесі творчого становлення людини як

[3] Ващенко Г. Виховний Ідеал. Брюсель-Торонто-Нью-Йорк-Лондон-Мюнхен : Вид-во центральної України Спілки української Молоді, 1976. Вид. 2-е. С. 110.

[4] Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. С. 5.

частки питомого земного середовища і космічної всеєдності. Витворюючи світ своєї власної культури, людина водночас пізнавала процес Божественного Творіння. Так в українській міфо-релігійній свідомості закарбувалася первинна міфологічна цілісність людського й Божественного, світу етнічної та вселюдської культури і Всесвіту. В українській обрядовій пісенності виявилася прадавня світотворча віра предків наших як одвічний творчий процес, у якому поєднується у безперервний плин минуле, теперішнє і майбутнє. В ту первинну міфічну епоху, на світанку історії нашого народу й витворено поетичні образи, які й досі живуть у народних піснях.

Українські обрядові пісні налічують понад п'ять тисяч років. До нашого часу вони дожили завдяки безперервній чуттєвій передачі з покоління в покоління одвічного знання. Форма і варіанти цих піснетворів змінювалися упродовж свого життя, зате лишалася незмінною їхня духовна сутність. Ці особливості народної поетичної творчості, звичаїв та обрядів українців розкрив видатний вчений Олександр Потебня у своїх наукових працях. Збираючи і досліджуючи народні пісні, вчений зробив концептуальний висновок, що пісня упродовж свого життя є не одним твором, а рядом варіантів. Він писав, що писемною традицією можна закріпити лише кілька варіантів пісні, внаслідок чого дослідник отримує тільки «декілька пунктів руху, недостатніх для визначення проміжного шляху»[5]. Тому для збереження цілісної уяви про народне виконавство важливо зберегти «…якомога більше число варіантів, вихоплених із течії у можливій конкретності й точності»[6].

Ця багата усна варіантність і досі зберігається по всіх регіонах України та українських етнічних землях за кордоном. Видатний український диригент Олександр Кошиць на початку XX століття зафіксував і описав виконавський процес українців на Кубані, виявивши у їхньому співі позачасову сутність традиції й живу історію народу: «Я пильно стежив за обличчям співаків: вони поступово перемінялись – звичайне, буденне спливало з них, з тягом пісні вони робились сумними, поважними, іноді (мені здавалось) схвильованими, у всякому разі, зворушливими. Голоси чимдалі ставали більш чулими і виразними. В них говорила загальна душа нашого народу, для якої подія, що оспівувалася, не була мертва сторінка історії, а жива, свіжа рана, що стікала живою кров'ю і болить правдивим, живим болем. З їх очей на мене дивився сум моєї батьківщини, історія оживала й дихала

[5] Дмитренко М. Олександр Потебня як фольклорист. Київ : Сталь, 2012. С. 53.
[6] Там само.

холодом минулого...»[7]. Ці безпосередні спостереження дослідника й практика пісенного мистецтва найпереконливіше підтверджують геніальні осягнення Миколою Гоголем живого духу української праісторії в традиції народної пісенності. Про українські народні пісні митець і мислитель писав так: «Це народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини, яка оголює все життя народу... Вони – надмогильний пам'ятник минулого, більш ніж надмогильний пам'ятник: камінь із красномовним рельєфом з історичним написом – ніщо проти цього живого літопису, який говорить і звучить про минуле. В цьому відношенні пісні для України все: і поезія, й історія, й батьківська могила... Історик не повинен шукати в них свідчення дня і числа битви або точного пояснення місця... Але коли він захоче пізнати справжнє життя, стихії характеру, всі вияви і відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів народу, що його він зображає, коли захоче випити дух минулої епохи, спільний характер усього цілого і нарізно кожного зокрема, тоді він буде задоволений цілком: історія народу розкриється перед ним у ясній величі»[8].

У традиційній культурі українців виявляється їхня висока моральність, ідеали, особливість етнічного характеру й світосприйняття. Духовне знання багатьох поколінь збереглося в обрядових піснях-молитвах як безцінний скарб. Ці характерні риси українських народних пісень проникливо відзначив відомий дослідник української старовини Микола Цертелєв: «...в українських піснях видно поетичний геній народу, дух його і, нарешті ту чисту моральність, якою завжди відзначаються українці і яку ретельно зберігають до цього часу як єдину спадщину предків своїх, уцілілу від пожадливості народів, що їх оточують»[9].

Українська пісенна традиція було основою, на якій формувалися різні виконавські сфери української хорової культури. Зв'язок із цією кореневою основою культури ніколи не переривався. Однак, у різні історичні періоди цей процес мав свої яскраві спалахи й поступові спади. Починаючи з 90-х років XX століття звернення до традиційної пісенності активізувалося в усіх сферах хорової культури, як композиторській так і виконавській творчості. Композитори звертаються до глибинних інтонаційних витоків традиційної культури, народних текстів і на їх основі творять нові хорові жанри (фольк-опери, ораторії-літописи, концерти, цикли, сюїти). У виконавській сфері

[7] Кошиць О. Спогади / Упоряд. М. Головащенка. Київ : Рада, 1995. С. 246.

[8] Фісак І. М. В. Гоголь – дослідник і збирач українського фольклору. *Філологічні науки*. 2012. № 1151. С. 49–50.

[9] Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Київ : Редакція журналу «Український Світ», 2002. С. 7.

виникає ряд нових колективів, які репрезентують традиційне виконавство з концертної естради. Цей процес адаптації й трансформації традиційної пісенності в сценічних умовах потребує принципової оцінки форм його освоєння. Адже цілеспрямованість мистецької діяльності хорових колективів залежить від рівня розуміння традиції культури і може або сприятливо впливати на сучасний культурний процес, або деформувати і руйнувати традицію. У перспективі розвитку хорової культури відіграє важливу роль не кількісне зростання хорових колективів, а розуміння сутності традиції у їхній творчій діяльності. Таке розуміння запобігає деформації самої традиції й сприяє її природному гармонійному розвиткові. Тому осмислення цих процесів необхідне для *прогнозування* подальшого розвитку різних сфер хорової культури.

2. Символіка обрядової основи українського хороспіву

Джерела українського хорового співу знаходяться в глибинах прадавньої обрядової хліборобської культури українців. Видатний український історик Михайло Грушевський, вивчаючи звичаєві релікти української обрядової культури визначив їх як природню цілісну релігійну систему українців, закріплену в обрядах річного кола[10]. Вчений зробив концептуальний висновок, важливий для вивчення традиції українського хорового співу: «Річний календарний круг – це заразом властиво єдина наша релігійна система передчасно розбита: зруйнована новими церковними заходами... На жаль ми й нашого календаря не маємо в його повній і чистій перед християнській формі й мусимо рахуватися на кожному кроці не тільки з спустошеннями й виловами, але і з змінами, перебоями і переносами, спричиненій в старій системі церквою і церковним календарем»[11].

Український хоровий спів виник у питомому природному середовищі з внутрішньої потреби людини підтримувати *суспільну гармонію, гармонію душі* з *природою й Творцем*. Цей спів не обслуговував ідеологію, не функціонував на соціальне замовлення, а жив з внутрішньої потреби людини творити гармонію, тому завжди був спрямований на саморозкриття, на духовний саморозвиток, самореалізацію людини. Функція хору в традиційній обрядовій культурі визначалася не кількісним показником, а змістом співу-одкровення одухотвореної громади людей. Сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у єдиному духовному устремлінні

[10] Грушевський М. Історія української літератури : у 6 тт. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. Кн. 9. С. 171-172.
[11] Там само. С. 171.

при вільному самовияві індивідуальності кожного співака. При цьому кожен співак виражав в колективному співі своє особисте сприяння й переживання світу. І саме ця особлива «мова почуттів» у кожній культурі є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код його духовності.

Згодом на основі обрядового хорового співу сформувалася українська церковно-музична культура, пристосувавши первинну обрядову культуру до церковних календарних богослужінь. Український вчений, який жив на еміграції, Воропай Олекса писав: « Ми, українці нація дуже стара, і свою духовну культуру наші пращури почали творити далеко до християнського періоду на Україні. Зустріч Візантії з Україною це була зустріч якщо не рівних, то близьких потугою, але різних характером культур. Разом із християнством Візантія принесла в Україну свою культуру, але саме свою культуру, а не культуру взагалі. У нас вже була національна культура і Володимир Великий тільки додав християнську культуру до своєї рідної...»[12].

Хоровий спів у слов'янській культурі і, зокрема українській – це молитвоспіви до літнього Духа Сонця – *Хорса.* В пантеоні давньоукраїнських богів *Хорс* наділявся особливим пошануванням. У нашій міфології *Хорс* з'являвся до людей в усі чотири пори року на білому коні і звався по-різному (Урай або Ярило, Купала, Симаргл). Він був Богом громадського ладу і єднав минуле, нинішнє і майбутнє нескінченного часу, а в часовій безперервності люди творили своє життя. Богові *Хорсу* справляли молитвоспіви на священних горах, пагорбах, які в давнину були для наших пращурів святилищами. Тому ще й нині на горах, пагорбах на честь *Хорса*-Сонця українці, поляки, словаки палять ватру (собітку), справляючи купальські обряди. Там, де не було природних гір, насипали рукотворні гори – кургани на честь *Хорса* і ставили камінь як знамено *Хорса.* Звідси пішла назва *хори* – підвищення, на якому розміщуються музиканти. Поняття *хор* пов'язана із теонімом *Хорс* і дослівно означає *Сонце*[13]. *Хор* як архетип традиційної культури простежується в астральних назвах різних народів, які належать до аграрної культури – іранців, єгиптян, осетинів, афганців, вірмен та китайців[14]. Так, в єгиптян *Хор* або *Гор* – Бог Сонця або крилате Сонце, у іранців Бог Сонця називався *Хормузд або Ормузд* [15]. Із Сонцем пов'язане також іранське *хорус* (півень) – птах, що своїм

[12] Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. С. 5.

[13] Шаян В. Віра предків наших. Гамільтон-Канада : Видавничий Комітет в Гамільтоні, 1987. Т. 1. С. 631.

[14] Там само. С. 616.

[15] Шокало О. Спільність традицій української та іранської культур. *Україна і Схід: панорама культурно-спільнотних взаємин.* Київ : Українська Видавнича Спілка, 2001. С. 111.

співом віщує схід Сонця й настання нового дня[16]. За міфо-поетичними уявленнями східних народів, основу культури яких становили вірування в життєдайну силу Сонця, після третіх півнів (третій по ряду спів півня за ніч) усяка нечисть в ночі ураз щезає. В болгарській мові до нині збереглася усічена форма *хора*, в слов'янських мовах – *хоровод,* а в українській – *коломийка*, що означають танець зі співами по колу за Сонцем. Тому у первісних хорах співаки розташовувалися *по колу*, за Сонцем. Ці концентричні сонячні кола забезпечували смислову вібрацію голосів, налагоджували спів на Всеєдину Гармонію.

В 70-х рр. XX ст. на Черкащині археологи віднайшли величезні за площею забудови концентричними колами з майданчиками і храмами Сонцю[17]. Колоподібна сонячна структура колективних зібрань людей забезпечувала концентрацію космічної енергії і сприяла взаємодії психологічного поля людини з Космосом. Згодом первинну духовну сутність поняття *хор* втрачено і його почали тлумачити в хорознавчій літературі та в словниках лише на структурному рівні – *співати разом*[18].

Український хоровий спів в основі своїй був *усним*. *Усна традиція* базувалася на безпосередній, «живій» передачі цілісного первинного знання, яке виникло й існувало з внутрішньої потреби людської душі жити за законами універсалізму. Знання наші предки осягали не через запам'ятовування усієї маси усних текстів, а завдяки засвоєнню *усних формул* – теоретичної основи цих текстів. Через *імпровізацію формульної структури* обрядових, магічних, космогонічних усних текстів розкривалася їх суть. У ній збалансовано *образно-інтуїтивний і логіко-понятійний* способи освоєння світу за принципами внутрішніх асоціацій. Основну інформацію закодовано в архетипах та ідеограмах і це *цілісне* знання не розчленовано на релігію і науку, як у вторинних, писемних формах. Її традиція зародилася в ту пору, коли люди вміли «читати» й передавати інформацію безпосередньо і безпомильно, а згодом стали кодувати свої знання в ідеограми, цілісні образи яких передавали *єдність думки і почуття*. Писемна форма виникає із зовнішньої потреби логічного аналізу, аби зрозуміти явище усної культури. Щоб донести сучасним поколінням розуміння суті усного знання, його треба адаптувати, тлумачити, переводити через логічний виклад у писемну форму, тобто спрощувати. У писемній формі

---

[16] Шокало О. Спільність традицій української та іранської культур. *Україна і Схід: панорама культурно-спільнотних взаємин.* Київ : Українська Видавнича Спілка, 2001. С. 113.

[17] Історія української культури : у 5 тт. / за ред. Ю. Асеєва. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1. С. 175.

[18] Новий тлумачний словник української мови : у 4 тт. / Укладачі В.Яременко, О.Сліпушко. Київ : Аконіт, 1998. Т.4. С. 753.

гіпертрофовано логіко-понятійний спосіб освоєння світу й вихолощено *дієвість знання*, яке поєднує в собі *наукове пізнання* і *духовну практику*.

3. Обрядові священнодійства

Духовні скарби традиційної обрядової культури не просто собі архаїка, у ній закодовано безвічне реальне знання про Людину і Всесвіт. І хоч ми живемо в епоху тотальної писемності або грамотності, одначе маємо поверхове знання про цілісне життя – неподільний позачасовий процес у минулому, нині і в майбутньому. Тому увага проникливої людини звернута не до минущих форм минулого буття (марка річ займатися їх реанімацією) – усе матеріальне в земному світі має свій вік. Лишається у безвічності лише надбання людського духу – *традиція культури*, що в ній живе духовний тип народу.

Святково-трудову обрядовість українців, одвіку визначали річні сонячні цикли й земне дбання хлібороба. Хліборобський рік поділявся на два періоди: весняно-літній та осінньо-зимовий. Весняно-літній період розпочинався в пору *весняного рівнодення* і то був початок хліборобського року, ознаменований святом Нового року, а лік місяцям вівся від березня. Осінньо-зимовий період починався в пору *осіннього рівнодення*, у вересні.

Із запровадженням на Україні християнства як візантійської великодержавної ідеології церква встановила візантійський звичай святкування Нового року 1 вересня. Та не зважаючи на церковний припис, наш народ дотримувався стародавнього звичаю – святкував Новий рік навесні. Це подвійне новоріччя співуживалося в Україні до XVI ст., коли церковною реформою було запроваджено січневий Новий рік і офіційне літочислення від Різдва Христового, скасувавши традиційне народне літочислення. Проте давнє літочислення жило в українській народній культурі ще довго, незважаючи на великодержавні реформи Петра І, який у 1700 році узаконив січневий Новий рік і нове літочислення західноєвропейського зразка, а також церковний календар по всій Російській імперії, в колоніальній неволі якої опинилася й Україна. Так церковно-державними законами було порушено природну закономірність у нашій народній культурі. Найдужче постраждала під гнітом державної ідеології та церковного календаря весняна новорічна обрядовість. Саме в пору Свята Весни, в пору пробудження природи і радіння життя, коли оживає людський організм від зимового ослаблення, церковними канонами запроваджено Великий піст, що забороняв традиційні народні дійства й веселощі. Тому давні сонцехвальні, пантеїстичні обряди збереглися в українській

народній культурі в основному в дитячо-молодіжних іграх, забавах, що в їх наслідувальному характері мимоволі закодувався магічний смисл давнього священнодійства.

Життя людини в земних умовах цілковито підпорядковане сонячним ритмам, які виявляються в добовому чергуванні світла і темряви, у зміні пір року, протягом повного обертання Землі довкола Сонця. Людина в процесі саморозвитку набула здатності свідомо налагоджуватися на життєтворчі ритми Сонця й Природи. Духовно-господарська практика народу виробила цінний комплекс обрядів народної культури, які оновлюють духовне єство людини, сприяють прилученню її до світової Всеєдності. Обрядом визначають біологічну й духовну зрілість людини, появу дитини у Світі, перехід у підлітковий і юнацький вік, одруження й проводи душі у Інший Світ. Для людини обряд – спасенна річ, бо нагадує про духовний смисл життя – про ідеальне, святе, світле, безвічнене.

З чотирма визначальними положеннями Сонця в річному колообігу Землі пов'язані чотири найбільші свята: Велик-День – приурочений весняному рівноденню; Купала – знаменує літнє сонцестояння; Пречиста – приурочена до осіннього рівнодення і Різдво – знаменує зимове сонцестояння. Усі обряди річного кола належать до доби трипільської культури (IV- II тис. до н.е.), яка була відкрита видатним слов'янським вченим Вікентієм Хвойкою наприкінці XIX ст. Назва «трипільська» походить від села Трипілля на Київщині, де вченим було віднайдено цілий комплекс поселень, який дав назву культурі найдавніших хліборобів України[19]. Вікентій Хвойка був переконаний, що трипільська культура належить осілому хліборобському народу, який здавна залюднював Подніпров'я. Вчений вважав, що українці – нащадки трипільців, які зберегли «край предків до цього часу»[20]. Ідеї Вікентія Хвойди згодом підтвердив інший видатний вчений-археолог Валентин Даниленко, у 50-ті роки XX століття вчений відкрив у степовій Наддніпрянщині найдавніші культури – «шнурова», «ямка», «курганна», які у світовій науці вважалися предтечами індоіранської та індоєвропейської спільнот[21].

Одвіку в Україні, як і в інших народів стародавньої хліборобської культури рік розпочинався навесні, в березні, коли Сонце переходить з південної півкулі в північну й пробуджує природу. Велик-День – Свято

---

[19] Сівер О. Традиція Трипільської агрокультури – природно-правовий чинник відродження України. 130-ліття відкриття Трипільської традиційної аграрної цивілізації. *Наука і суспільство.* 2024. № 1. С. 17.

[20] Бурдо Н. Трипільська культура – відкриття і дослідження. *Український світ.* 1994. № 3-4. С. 12-13.

[21] Шилов Ю. Валентин Даниленко – дослідник писемної традиції в Україні. *Український світ.* 1994. № 3-4. С. 18-19.

весняного Сонця, яке припадає на весняне рівнодення. За давньою українською міфологією навесні створено Світ і Людину. Від «Створення Світу» й ведеться стародавнє літочислення, яке налічує понад кілька тисячоліть, бо такий вік має українська аграрна культура, закарбована в священних обрядових текстах і в знаках-архетипах на ритуальних предметах. І незважаючи на реформу, коли з прийняттям християнства в Україні запроваджено церковний календар, в традиційній обрядовості початком природнього року лишається березень.

Одвіку наші предки зустрічали настання Весни обрядовими дійствами із співами й танцями. Так вони виявили радість і любов до життя, бо Весна – пора любові й ладування в цілому Світі. У давнину в Україні весняні новорічні священнодійства були дуже багаті, та з заміною весняного новоріччя на зимове одні обряди забулися, інші прижилися в зимових святах. Видатний знавець української народної культури Михайло Грушевський зробив висновок, що «... передхристиянський ритуал підпав великим змінам і великому знищенню: різні обряди, які зв'язувалися з Великоднем, під натиском християнського обряду потлумили одні одних – і перед нами велика маса переважно дрібних фрагментів...»[22]. Від наших прадавніх весняних циклів лишилися самі дитячі та дівоцькі забави, тому в дитячих веснянках-гагілках збереглася священна пам'ять народу.

Велик-День – Свято Весняного Сонця, колись був важливим періодом в житті наших предків. Цей період знаменував початок Нового (хліборобського) року в земному світі і народженням праматері Всесвіту, Богині кохання, любови та одруження, заступниці людей і земного світу – Лади у космічному вимірі. За міфологічними знаннями українців Лада народилася під Золотою вербою на Чистих Космічних водах, як співається в народній колядці : «Гей, як то було на початку Світа, Ладу наш! Гей, не було там ні неба, ні землі, гей, лиш там були темнії моря. А на тих морях Золота Верба, а на тій Вербі Золота Кора...». Від тоді мить народження Лади і зветься Великим Днем – *Днем просвітлення людини і оновлення земного життя*. А Великодня Верба залишилася символічним деревом, яке сприяє прилученню людини до Всесвітньої Гармонії. І нині на Вербну неділю дорослі і діти хльоскають одне одного вербовими прутиками, вітаючись словами: «Верба хлись, бий до сліз. Не я б'ю, верба б'є. За тиждень Велик-День».

[22] Грушевський М. Історія української літератури : у 6 тт. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. Кн. 9. С. 197.

Великодній обряд розпочинався першого дня Весни (1 березня за старим стилем чи 14 березня – за новим) на Явдоні-Яри. Це був час, коли з Вирію поверталися птахи. Ще й на початку нинішнього століття в Україні, починаючи з дня Явдохи-Яри, діти ходили по дворах і славили Яр або Яру й Зелень – весняних Духів, вияви світлої сили Ладу. Вони носили з собою вирізані з дерева ластівки й спечені з тіста жайворонки. Великодні свята колись тривали два тижні. Люди пекли святковий хліб-коровай (по церковному паска) і жайворонків з тіста, забарвлених в червоне яйце (звідси крашанки – красне, гарне яєчко, яке символізує першопочаток усього сущого у Світі), писали писанки. Велик-День для українців – це урочисте свято, коли Світ і людська душа наповнені Світлом і Святістю, як писав Т.Г. Шевченко у своєму геніальному вірші: «І світ Божий, як Великдень, і люди як люди»[23]. Єднання з родом, громадою стає внутрішньою потребою кожного, тоді люди справляють обряд, у якому виявляють свою духовну природу.

Двотижневий обряд славлення Нового року завершувався поминаннями-проводами душ предків, які з'являлися в земний світ на Свято Новоріччя. Цим підтримувався безперервний зв'язок поколінь людського життя у Всеєдиному Часі й утверджувалося нескінченне життя Духа. Предківські душі злітаються до нас навесні в образі птахів – вістунів Нового року, посланців з Вирію. Вони приносять світло відродження людському земному світові, а нащадки вшановують душі предків і проводять їх до наступного свята весни. Усі етапи двотижневих Великодніх свят супроводжувалися хоровими співами, які мають загальну назву *веснянки*. В Галичині весняні обрядові пісні називають *гаївками,* або гагілками, ягілками, гольками.

З усіх обрядових пісень веснянки і гаївки найвиразніше зберегли старовинний *хоровий та ігровий характер*[24]. Тут спів був синкретично поєднаний з грою, рухом і драматичними діями. Веснянки, які не мали ігрових мотивів, виконувалися дівчатами у колі, або співаки творили видовжені (ключові) лінії, виводячи пісню закрутами (кривий танець). Весняні хорові співи найчастіше звучали у формі діалогу між двома хорами, або між хором і солістом. Там де були два хори і був розподіл на дівочий і чоловічий гурт, це був давній антифонний хоровий спів, який часто переплітався з прозовим діалогом. Як зазначає М. Грушевський «Два хори стали хорами дівчат і парубків, тим часом як з

[23] Шевченко Т. На вічну пам'ять Котляревському. *Тарас Шевченко.* Зібрання творів : у 6 томах. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1. Поезія 1837-1847. С. 89.

[24] Колесса Ф. Українська усна словесність. Едмонтон : Канадський Інститут Українських Студій, 1983. С. 50.

початку це можна собі уявити скоріше, як хор весни і хор землі...».[25] Найкращим зразком весняного хорового діалогу є гаївка «Вортар» (або «Володар», «Небесні ворота», «Ворота»), так в давнину називали Ярила-Урая. Предки вірили, що Ярило-Урай золотими ключиками відкриває Небесні ворота через які на Землю до людей сходить усяка благодать – Сонце, Добро, Тепло, Щастя.

Весняні хорові пісні мали різноманітні мотиви, присвячені різним періодам Великодніх свят. Так перший період «виглядання весни» (М. Грушевський) обіймає веснянки, які *закликають весну:* «Прийди, весно, прийди, красна», «Благослови, Боже, весну закликати», «Розлилися води на чотири броди». Це і хорові весняні пісні-звертання до Сонця: «Ой ти, Сонечко, засвіти, засвіти. Землю-матінку пригорни-пригорни», «Гелело, Гелено, аби зиму відмело», до птахів: «Ой вилинь, вилинь голю, винеси літо з собою», «Гуси, гуси вам на гніздо, а нам на тепло».

Другий весняний етап – це вегетаційні хороводи, які пов'язані із мотивами пробудження та розквіту природи і людських взаємин. Це гаївки: «Кривий танець», «Мак», «Просо», «Вийся горошку», «Огірочки», «Посіємо гречку». Наступний етап – це зустріч весни привітальними піснями: «Ой весна-красна, що ти нам принесла?», «Ой весна-весняночка, а де ж твоя донька та панночка?», «А в нашого Шума зеленая шуба, а Шум ходить по діброві», тощо.

Окремий жанр весняного циклу пісень складають *величальні пісні*, інша назва волочебні, волочільні або риндзівки, рогульки. Вони пов'язані з традицією ходження по домах з свяченнями, привітаннями і поздоровленнями[26]. Ці привітальні хорові пісні виконувалися в понеділок після Великодня і мали ту ж функцію що і колядки – вітали господарів кожного дому і членів його родини. Володимир Гнатюк описував традицію співу «риндзівок» на Галичині (Яворівщина) наприкінці XIX століття: «…приглядаючись тим «риндзівкам», я сконстатував, що їх склад і зміст має характер чисто колядковий, і що вони різняться від колядок лише тим, що мають окремий рефрен: «Же Христос, же воскрес, же воістину воскрес…»[27]. Саме В. Гнатюк виявив подібність величальних весняних пісень з колядками: «…зрештою співають їх так само попід вікнами, як колядки, а не на цвинтарі, з музикою, співають хлопці і дістають за те винагороду, як і за

[25] Грушевський М. Історія української літератури : у 6 тт. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. Кн. 9. С. 201.

[26] Там само. С. 205.

[27] Гнатюк В. Вибранні статті про народну творчість /Упоряд. вступ. ст. та примітки М.Яценка. Київ : Наукова думка, 1966. С. 92.

колядки».[28] Обряд «волочебних» пісень нині цілком забутий і як зауважує М. Грушевський, церква послідовно знищувала цей звичай і «звела на ніщо останки сього обряду, хоч це, властиво, було найбільш людське, гуманне соціальне свято цілого річного кругу».[29]

Під впливом християнства величальні пісні обрядового весняного циклу згодом перейшли до зимового колядкового циклу і згодом їх первісне значення цілком забулося. Натомість з прийняттям християнства весняні обрядові пісні зазнають істотних змін як і весь Великодній обряд: виникають нові церковні піснеспіви на біблійну тематику, які згодом прижилися як народні. У цих нових церковних піснеспівах основним мотивом є смерть Ісуса Христа, його муки на хресті та його Воскресіння. Образ Христа сприйнявся у нашій культурі як духовний образ носія Світлої сили. А великоднє «Христос воскрес» – це оцерковлена форма прадавнього віншування про воскресіння Світлої Сили Життя.

Першим літнім святом, що одночасно знаменує й завершення весни, є Зелені свята або Клечальна Неділя (Троянове свято). У давнину Зелені Свята охоплювали цілу низку літніх свят – це свято Лісу, свято Квітів, свято Води, свято Полів-нив, свято Русалок, свято Сонця, свято «Водити тополю», свято «Завивати березу», свято «Проводи русалок», свято «Селик», свято Лелі, тощо[30]. У цих святах виразно виявлялися вегетаційні мотиви, пов’язані з величанням росту рослин, культу дерев і квітів, у них також проходять мотиви поклоніння лісам, полям, нивам і дібровам.

У давнину ліс називали Шум, шумлячий. Пісня «Йшли дівчата Шума завивати» вказує на те, що початок Зелених Свят виводиться з часу лісового просічного господарства, коли дівчата йшли випалювати ліс під сіяння проса.[31] Сам початок Зелених Свят приурочений до культу дерев і рослин: увечері в Зелену Суботу маять або клечають хату гіллям липи, ясеня, дуба, клена, квітчають м’ятою, лепехою, чебрецем, материнкою. Як зазначають Степан Килимник та Філарет Колесса Зелені Свята існували у багатьох народів ще задовго до християнства, так у стародавніх греків і римлян це свято присвячене культу квітів, зокрема роз, звідси і його назва «Русалії» (dies rosae).[32]

---

[28] Гнатюк В. Вибранні статті про народну творчість /Упоряд. вступ. ст. та примітки М.Яценка. Київ : Наукова думка, 1966. С. 92.

[29] Грушевський М. Історія української літератури : у 6 тт. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. Кн. 9. С. 205.

[30] Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1994. Кн. 2. Т 4. С. 384.

[31] Там само. С. 359.

[32] Там само. С. 384.

Увесь тиждень Зелених Свят мав свої етапи: у Зелену Неділю поминали предків, а четвер звався Русалчиним, або Мавським Великоднем. Русалками називають тих дівчат, які померли неприродною смертю. Вважалося, що ті русалки, які живуть у воді, лише при Місяці виходять на берег і водять хороводи, а по заході Сонця русалки сідають на берег і чешуть довгі коси, а ті, що живуть у лісах – гойдаються на вітах дерев, одягаються у квіти й зелене віття.[33] В Україні русалок вважають опікунами лісів, нив і води, на їхню честь справляли обряди, аби вони не толочили посівів та не шкодили дівчатам. Саме з образами русалок пов'язані мотиви поминання душ предків. Адже в давнину, коли не було цвинтарів, людей хоронили на полях, роздоріжжях, у лісах, чи опускали у воду.[34] Цим душам і справляли тризни на полях, лісах, на берегах, а відгуки звичаю давньої тризни і нині збереглися у Східній Україні, коли на Проводи люди на цвинтарях, кладовищах розкладають їжу і питво і за розмовами згадують своїх предків.

У четвер, до сходу сонця і після заходу сонця справляли Великдень. Це був день, коли русалки перевтілювалися у людей, виходили із води і розходилися поміж людьми. Вони веселилися, водили хороводи, виявляли радість життя – славили природу, Сонце і весь Світ. Це був найкращий день їхнього земного життя. Після Русального тижня (Зеленого тижня), у понеділок, відбувався обряд проводів русалок, у цьому святі брали участь і чоловіки і жінки. Жінки заквітчували себе квітами, гілками дерев, різними травами. Вони ходили серед лісів, полів і співали пісень: «Проведу русалочок до бору, сама вернуся додому...». Русальні обряди, як і пісні та хороводи, приурочені до цього свята, належать до найстаріших, найархаїчніших календарних обрядів. З прийняттям християнства Зелені Свята було названо Святом Трійці, а пісні названо троїцькими піснями.

До давніх обрядів належать також процесійні обходи поля, які відбувалися на межі весняно-літньої обрядовості[35]. Цей обряд мав назву «Ходіння на жита» пов'язаний з мотивами охорони врожаю, найпоширенішим на Лемківщині та Бойківщині. Пісні, які хором співали при цьому обряді діти, молодь, чоловіки і жінки подібні до колядок і називаються *царинними*. Інше значення цього слова – засіяне і огорожене поле[36]. Детальний опис цього давнього обряду подає

---

[33] Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1994. Кн. 2. Т 4.. С. 374–375.

[34] Там само. С. 384.

[35] Колесса Ф. Українська усна словесність. Едмонтон : Канадський Інститут Українських Студій, 1983. С. 60.

[36] Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1999. С. 54.

Степан Килимник: «Перед сходом сонця вирував величезний похід-шестя всього поселення на ниви «серед жита». Усі святково одягнені, чоловіки з бубнами, сопілками, цимбалами тощо, – жінки майже всі заквітчані польовими квітами. Дівчата по черзі з хлопцями співали і веселих веснянок, і русальних, і петрівчаних. Періодично співали й діти, що йшли впереді, потім співали чоловіки та жінки, грали на «дудах», сопілках та цимбалах. Під час походу молоді, вже одружені чоловіки та жінки, зокрема переодягнені та замасковані – танцювали, жартували, оббігали межами та суловками поля, одне одного ловлячи... Такі грища проводили лише чоловіки та жінки, а молодь лише співала. Старший шестя (певно в давнину старійшина роду) кропив жита «благовіщенською» та «юр'ївською» водою, а одна з господинь злегка кропила по межах молоком. Так поволеньки обходив цей феєричний похід «жита»[37]. Із прийняттям християнства обряд «на жита» трансформувався в церковні хресні походи на поля, але суть його залишилася первинна – закликання природних сил на допомогу людині в плеканні врожаю.

І ось – вершина літа, ознаменована сонцестоянням та купальськими молодіжними забавами, що їх справляють у буянні природи з очисними вогнями-ватрами. Свято Купала – одне з чотирьох основних рокових свят, приурочених до чотирьох визначальних положень Сонця на небозводі. До літнього повороту Сонця прив'язано християнське свято Івана Хрестителя, звідси – подвійна назва нашого прадавнього свята – Івана Купала.

Вогненна, світляна символіка – провідна в купальському священнодійстві й приурочена повороту нашого небесного світила з весняно-літньої дороги на осінньо-зимову. З вогненно-сонячною символікою купальського обряду глибоко пов'язана й символіка води, адже вода, як і вогонь, також має очисну силу. Найсильніша. найцілющіша вода й роса саме в Купальські дні – в кульмінаційну пору розвитку природи, коли природна енергія досягла найвищого свого вияву. Тоді ж найбільшу цілющу снагу має й зілля, яке слід збирати на Купала вдосвіта.

Прокидання земної природи навесні знаменує Ярило, а найвищий розвій й знаменує Купало, він уособлює молодечу чоловічу плодородну снагу. Купало – захисник земної родючості, оборонець достатку, хліборобів, з ним споріднений індійський Дух Сонця – Гопала, вони оберігають усе живе од нечисті. Купальський обряд супроводжується очищенням вогнем і водою, оскільки світло і вода як нероздільні

[37] Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1994. Кн. 2. Т 4. С. 390–391.

первини в парі символізують бінарну сутність Усеєдиного Світу. А триєдність із Світлом і Водою становить Дерево Життя як їхнє породження. Світове Дерево як і символ життя є образом Купала – Духа безвічної молодості. Найчастіше обрядовим деревом є верба, явір, клен, калина, вишня, яке зветься купайлочко, купайлиця, гілянка й символізує шлюб Світла й Води, Купала й Марени. Звідси гільце в родинному весільному обрядові. Через вшанування Купала в образі Дерева Життя як вісі Всесвіту відбувається прилучення молодих пар до Всеєдиної Гармонії.

У купальському обряді гармонійно поєднані дві світотворчі первини – Світло (Вогонь) і Вода, і він супроводжується паруванням, пошлюбленням зрілої молоді. Цей глибоко інтимний ритуал духовно-природного добору знаменує купальський вінок – символ зрілості природи й дівочого єства. Парний добір під заступництвом Купала завершується післяжнивними весіллями – зародженням нових родин під заступництвом Рода й Родиць. Цей циклічний процес життєтворення в людському світі через самозародження родини у взаємній любові та в гармонії з природою – виявив нескінченного Всеєдиного Процесу Світотворення.

Отже цілий комплекс купальського священнодійства слід сприймати як усенародний весільний обряд на честь космічно-земного шлюбу Світла й Води. Ладуючим духовно-енергетичним осердям цього обряду є ритуальні співи й танки на честь Духа літнього Сонця Хораса – хороводи, як це відзначає М. Грушевський[38]. Саме купальський хоровод відзначається вегетаційним характером і сповнений високої енергетичності, чого не мають інші рокові обрядові дійства. Основними мотивами у купальських піснях є культи Природи, культ Сонця, культ Води, культ Вогню, теми кохання, добирання пари, одруження та ін. У піснях основними образами є Купало і Марена, Мара та Кострубонько.

Пісні, які належать до Купальського обряду співалися громадою, гуртом. На чолі стояв волхва або жрець, він виголошував магічну частину обрядового тексту, а решта повторювала незмінний приспів. За останні два сторіччя цей обряд, а скоріше його пісні складаються наче з інтермедійної частини, де звучить невелика кількість купальських пісень, а основу складають розважально-ігрові, ліричні пісні, які й не прив’язані до цього свята.

У загальних рисах купальський обряд проходить в такій послідовності: ставиться купальське деревце, навколо нього водять

[38] Грушевський М. Історія української літератури : у 6 тт. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. Кн. 9. С. 218–221.

танки і співають пісні; розпалюють вогнище, через яке стрибають; розривають деревце, топлять у воді, або спалюють опудало (Марену, Купала) і пускають вінки у воду і водять танки і співають усю ніч. Найважливіші дві групи дій: приготування і розпалювання вогнища й ігри довкола нього; обряди і ворожба біля води. Різновидом купальських обрядових пісень є собіткові пісні, які співають хором, вони поширені лише на Лемківщині.

Можна з певністю стверджувати, що саме з купальських урочистих юнацько-дівочих обрядових співів виник унікальний український традиційний хоровий спів, духовна суть якого – гуртове моління, прикликання й пробудження в людині світлої духовної снаги й сили.

На межі між літом і осінню справляли жнивні обряди, які були останніми у календарно-обрядовій творчості. Жнивні обряди – це свято врожаю, достатку, вони завершують весняно-літній трудовий цикл життя хлібороба, і присвячені батькам, які дарують дітям плоди свого дбання в господі й у полі. Жнивні обряди мають кілька етапів: *зажинки, жнива* і *обжинки*. Кожен із цих етапів супроводжувався певними обрядово-ритуальними дійствами з відповідними піснями, співаними хором. *Зажинки* – це початок жнив, суто родинне свято, учасниками якого були господар, господиня, члени їхньої родини. Зажинки мали такі епізоди: ранкова молитва усієї родини на полі до сходу сонця; зажинання першого снопа; спільна святкова трапеза родини на честь польових духів, яка проходила у колі, обставленному зжатими снопами[39]. Зажинкові величальні пісні співали на честь першого зжатого снопа, який називали *воєводою*[40]. *Жнива* – це вже сама праця на полі, яка тривала кілька тижнів. Під час роботи обрядів не було, лише увечері, повертаючись з жнив молодь співала пісні. Найурочистішою подією були *обжинки*, пов’язані із зав’язуванням «бороди» та плетенням вінків із збіжжя та польових квітів.

Вершиною весняно-літнього обрядово-трудового циклу було свято Спаса – святили обжинковий сніп, а також інші плоди – садовину й городину, а в полі лишали духові-покровителеві хліборобів пучок невижатого хліба – бороду-пугу. Ці обряди супроводжувалися *величальними піснями-молитвами* духові жнив – Раю (знак Духа Жнив). Сніп-Рай зберігали як спас-оберіг достатку до наступних обжинок, обмолочували його і тим зерном зачинали сівбу. Цей обряд знають усі народи аграрної культури, образ Спаса – вияв безсмертя Світлої Сили творення життя, християнська церква ототожнила Спаса з

[39] Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1994. Кн. 2. Т 4. С. 486.

[40] Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1999. С. 61.

Христом-Спасителем. Жнивні пісні у їх первісному вигляді не збереглися, за винятком пісень доби кріпаччини, які оспівували тяжку працю на полі. Однак мотиви жнивного обряду збереглися у щедрівках, колядках, купальських та весільних піснях.

Вершиною осінніх свят була перша і друга *Пречиста*. Обидва ці святкові дні пов'язані з культом чистоти душі й тіла. На ту пору люди цілком звільнялися від тяжкої праці в полі, починала відроджуватися людська сила. Українська Пречиста має давньослов'янський відповідник – свято Родиць, заступниць людської долі, матерів роду. Звідси й церковна назва Першої Пречистої – Успіня Богородиці, а Другої – Різдво Богородиці. Від Пречистої розпочинаються сватання й весілля.

З очищенням природи й людини в Пречистенські свята настає осіннє рівнодення (23 вересня), коли Сонце переходить з Північної півкулі в Південну, і природа в наших широтах завмирає на зиму. Останнім великим осіннім святом була *Покрова*, що з нею пов'язані обряди покриття завмираючої на зиму землі-годувальниці й поминання Духів – покровителів Богородиці.

Зимове сонцестояння або Різдво Сонця – це свято має кілька мотивів: воно присвячене славленню народження нового Сонця, поминанню Духа і Духів предків, а також єдності Роду. Це свято славлення новонароджених дітей в земному світі поєднує із усеземною радістю народження нового Сонця в космічному вимірі. Адже після зимового сонцестояння в пору найдовших зимових ночей (21-23 грудня) починається новий річний цикл обертання Землі довкола Сонця. Отже, свято Зими будучи завершальним святом хліборобського року, знаменує початок нового Сонячного року. Зимове обрядове священнодійство на честь Космічного й земного Різдва (народження дітей і космічного Сонця) не має безпосереднього магічного спрямування в земному світі дає надію на оновлення Роду і Народу. Тому український Різдвяний обряд поєднав у собі два мотиви – відтворення духовного акту світлонародження і в таємничому небесному світі, й в інтимному світі людської Родини.

Наші предки вірили, що в найдовшу зимову ніч, Мати Сонця, яку називають Лада, народжує Нове Сонце – Коляду. Поряд із вшануванням Матері-Коляди, яка уособлювала Земне начало, наші предки вшановували і Коляду-Батька, небесне уособлення Світлої Сили. І Коляда-Матір і Коляда-Батько уособлюють первинну парну єдність земного і небесного, материнського й батьківського. Як народження Сонця знаменує перевагу світла над темрявою, так і народження дітей подає надію на оновлення людського роду, адже з

Різдвом Сонця починають збільшуватися дні й поступово прибуває на Землю сонячна енергія. Та оскільки цим обрядом відзначають космічне явище в масштабах Сонячної системи, то й небесна подія, і її земне ритуальне відтворення благодійно впливають на життя окремої людської родини, усього народу. В цю пору українці збираються родинами по своїх хатах на Святу Вечерю. Це священнодійство відбувається в найдовшу, передріздвяну ніч при священному вогні воскової свічки й при дванадцяти обрядових стравах на свят-вечірньому столі. Отак тайна вечеря гуртує водночас цілий народ, а святвечірнє всенародне духовне єднання оновлює родинні й родові зв'язки, налагоджує серця всього нашого люду на одне биття – прилучає кожну живу душу до Всеєдиного духовного світла.

Невід'ємною частиною Свята є *колядники* і *коляда*. Саме колядки визначають ритуальний, релігійний і ідейно-народний зміст свята. Колядники і колядки розпочинають і замикають весь цикл Різдвяних Свят, і творять релігійно-ідеологічний зміст Свята. До нині саме в колядках і щедрівках збереглися дуже старі наверстування давньої української природної віри. Провідником гурту колядників є «Береза», він знає колядки, добирає склад колядників – співаків, музикантів, танцюристів. Колядники співають у двох хорах, коляду співає сам Береза, а хор повторює приспів. Цей спосіб співу дуже давній, він нагадує Богослужбові і літургійні обряди містерій, у яких основний спів, чи виголошення тексту має здійснювати священик, а хор повторює приспівки, чи відповіді, які ідуть після кожної строфи. Цей літургійний діалог, є у спільних громадських молитвах, тому колядування можна вважати формою богослужіння, де Береза виконує головну обрядову функцію старовинної літургії чи обряду Різдва.

У працях В. Шухевича «Гуцульщина», К. Сосенка «Культурно історична постать Різдва і Щедрого Вечора», у описах Ю. Федьковича «Колядки старовіцькі» та Шекерика-Дониківа «Як відбуваються коляди у гуцулів» зібрано цінні документальні свідчення про обряд колядування.

Осип Федькович у своїй праці «Колядки старовіцькі» детально описує колядування на Гуцульщині, і чітко зазначає генезу свята Коляди: «Божеством наших праотець було світле Сонечко. Звали єго Лад, і святкували єму кожного року три великі праздники. Перший праздник святкували тоги, коли сонечко зачинало змагати ся в силу і день рости, то єст при кінци місяця Декемврія, і звали той праздник «Ко-Ладу», з чого походить слово Коляда. І святкували той праздник

дуже весело і торжественно, а жерці (священники бога Лада) ходили з парубками хата від хати, співаючи пісень Ко-Ладу[41].

Ще один унікальний документ написаний гуцульським діалектом подає цілісну картину обряду колядування гуцулів – це спогад самого гуцула Шекерика-Дониківа. Він надрукований Володимиром Гнатюком у вступі до його праці «Колядки і Щедрівки»[42]. Цей унікальний документ чітко описує етапи, які охоплюють період Коляди у гуцулів – це «Пилипівка», «Миколая», «Різдво», «Світські колядники», «Колядники між собою», «Прихід колядників до Хати», «Колядники у хаті». Тут чітко описана різниця між церковними і світськими колядниками, описані функції Берези – провідника обряду Коляди, співаків й танцюристів, інструменталістів, тощо.

З проникненням у нашу культуру християнства давнє міфо-релігійне уявлення про народження Матір'ю-Колядою Нового Сонця замінилося євангельською оповіддю про народження Дівою Марією Христа Сина Божого. Під впливом церковних проповідей первинний сонцехвальний смисл Різдвяного священнодійства поступово витіснено з нашої свідомості, а натомість узвичаїлося християнізоване свято Різдва Христового. А з перенесенням церковно-державними календарними реформами святкування Нового року спершу з весни на осінь, а потім з осені на зиму, змішані християнізовані різдвяно-новорічні свята увібрали в себе обрядові елементи зимових, весняних і осінніх священнодійств давньої української хліборобської культури. І по суті у народі цей традиційний обряд Коляди виявився як симбіоз двох релігій – традиційної народної та церковної.

Обрядове дійство в українській традиційній культурі – це не видовища сучасної масової культури, за пасивне споглядання якого люди платять гроші. Це і не театр як відображення в патетичній, комічній чи трагічній подачі земного існування людини. Традиційні обряди української культури – це відтворення у внутрішньому світі людини гармонії з самим собою з Природою й Творцем. Від прадавніх часів дохристиянської цивілізації, пройшовши різні історичні етапи нищення, руйнації, трансформації, нівеляції, підпорядкування іншим національно-ментальним домінантам, українська обрядова традиція всупереч усім спробам її розчинити в інших традиціях, до нині зберегла первинну міфо-поетичну свідомість та історичну пам'ять народу. Безцінний скарб духовних знань зберігся в обрядових піснях-молитвах. Та ця безцінна спадщина надто мало, поверхово і не завжди

[41] Шаян В. Віра предків наших. Гамільтон : Видавничий комітет при святині Дажбожій в Гамільтоні, Онтаріо, Канада, 1987. Т. 1. С. 372–374.

[42] Там само. С. 380–392.

правильно – і в етичному, і в естетичному сенсах – задіяна в нашому сьогоднішньому житті. Основні причини цього – зміна світогляду й свідомості нинішніх поколінь під впливом чужих ідеологій, які породжують зверхнє ставлення до усної традиції в нашій культурі. Глобалізація та уніфікація призводять до нівеляції звичаєвості, а це в свою чергу спричинює руйнацію природності етнічної традиції.

ВИСНОВОК

Українська хорова культура нерозривно і глибинно пов'язана з віковічними пластами обрядової традиції, які визначені автохтонністю буття нації на її питомих теренах. У вітчизняній спадщині вирізняється низка особливостей, що визначають її духовно-ментальну неповторність, серед них – самобутня міфологія, що істотно вирізняється серед інших народів центрального східного європейського ареалу і, порівняно з ними ж, достатньо потужно відображена як у вербальній, так і в музично-інтонаційній складовій пісенної традиції. Це також прадавня символіка, багатовікове дбайливе збереження найважливіших першоелементів яких змогло створити альтернативу навіть доктрині східної церкви і модифікувати внутрішнє наповнення її канонічного святкового кола. Фактично унікальною є суспільно-історична і мистецько-культурна роль пісенно-обрядової традиції, в якій з покоління в покоління утримуються і передаються архетипи національного мислення й світовідчуття, а також історичний досвід.

Вивчення практики хорового виконавства в Україні показало, що в наукових дослідженнях української хорової культури академічна манера визнана пріоритетною, а традиційний обрядовий спів розглядається як нижчий рівень у її ієрархії. Тільки окремі праці виявляють розуміння базисного значення традиційного обрядового співу для хорового виконавства, і меншою мірою – його «суверенність» як самостійної гілки виконавської традиції. Виявлено, що така ситуація зумовлена тим, що практика хорового виконавства у питаннях генези й традиції співу взяла за вихідний принцип вторинну й пізнішу форму співу, привнесену в нашу культуру з Візантії разом із християнством. При цьому закономірно, що цей привнесений церковний співочий ритуал у процесі свого поширення і з розвитком писемних форм послідовно й цілеспрямовано витісняв первинну обрядову основу хорового співу з активного публічно-репрезентативного суспільного вжитку.

Сучасна духовно-культурна ситуація в Україні відзначається глибокою внутрішньою суперечливістю. З одного боку, незалежна держава пропонує певні пріоритети для розвитку національної

спадщини, в низці державних документів зафіксовані заходи по збереженню й примноженню духовного скарбу народу. З другого боку, в реальній суспільній практиці ті ідеальні настанови майже не втілюються. Тому нині виникла прірва між непроминущими *ціннісними* орієнтирами наших предків та мінливими орієнтаціями нинішніх поколінь, які вже майже не здатні реалізувати традицію у власному житті. А тому потреба збереження чистоти кореневих пластів української культури нині вписується в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури та екологією людської душі.

АНОТАЦІЯ

Нині особливо гостро постають питання національної своєрідності музичної культури українців і національної педагогіки, які вписуються у загальнолюдські завдання, по'вязані з екологією культури і людської душі. У статті запропоновано новий підхід до визначення феномену національного хорового співу, що його автор виводить із усної обрядової культури українців, яка витворилася на теренах України ще в дохристиянську добу. Святкову обрядовість українців визначав річний сонячний колообіг Землі, який забезпечував узгодженість людського життя з природою і Космосом.

Видатний історик Михайло Грушевський осмислюючи звичаєву традицію обрядового річного кола від глибокої давнини означив її як природну систему знань. Саме природнє вірознання, яке усно передавалося з покоління в покоління забезпечувало стійкість духовної традиції етнічної культури. Упродовж тисячоліть українська музична культура розвивалася на основі традиції усної обрядової культури, яка була для неї живильним корінням. Цей первинний характер хорового співу українців згодом сформував різні виконавські напрямки, які нині представлені у сучасній професійній хоровій культурі. Крім того, з коренів народної обрядової традиції формувалася етнопедагогіка, яка оберігала рідну мову та культуру й дала основу для розвитку педагогіки Г. Сковороди, К. Ушинського, П. Юркевича, П. Куліша, Г. Ващенка, К. Ушинського, Б. Грінченка, тощо.

Література

1. Археологія України : навч. посібник / за ред. Л. Залізняка. Київ : Либідь, 2005. 502 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Київ : Редакція журналу «Український Світ», 2002. 440 с.

3. Бермес І. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Серія : Мистецтвознавство. 2016. № 4. С. 57-61.

4. Бурдо Н. Трипільська культура – відкриття і дослідження. *Український світ.* 1994. № 3-4. С. 12-13.

5. Ващенко Г. Виховний Ідеал. Брюсель; Торонто; Нью-Йорк; Лондон; Мюнхен : Вид-во центральної України Спілки української Молоді, 1976. Вид. 2-е. 208 с.

6. Вікентій В'ячеславович Хвойка та його внесок у дослідження давньої історії України (до 160-річчя від дня народження) : темат. зб. наук. праць / Гол. ред. Н. Ковтанюк. Київ: Такі справи, 2010. 159 с.

7. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. 589 с.

8. Гнатюк В. Вибрані статті про народну творчість / Упоряд., вступ. ст. та приміт. М. Яценка. Київ : Наукова думка, 1966. 246 с.

9. Грица С. Необрядовий фольклор західних регіонів України : регіонально-жанрова антологія. Київ : Ліра-К, 2022. 763 с.

10. Грушевський М. Історія української літератури : у 6 тт. / Упоряд. В. Яременко. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 389 с.

11. Дмитренко М. Олександр Потебня як фольклорист. Київ : Сталь, 2012. 536 с.

12. Іваницький А. Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1999. 222 с.

13. Історія української культури : у 5 тт. / за ред. Ю. Асеєва. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1. 1134 с.

14. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Оберіг, 1994. Кн. 2. Т. 4. 528 с.

15. Колесса Ф. Українська усна словесність. Едмонтон :Канадський Інститут Українських Студій, 1983. 645 с.

16. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ : Музична Україна, 1993. 40 с.

17. Кошиць О. Листи до друга. 1904-1931 / Упоряд. Л. Пархоменко. Київ : Рада, 1998. 190 с.

18. Кошиць О. Спогади / Упоряд. М. Головащенко. Київ : Рада, 1995. 385 с.

19. Кошиць О. З піснею через світ : подорож Української республіканської капели / Упоряд. М. Головащенко. Київ : Рада, 1998. 326 с.

20. Людвіг Куба про Україну / Упоряд. М. Мольнар. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963. 224 с.

21. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / Упоряд. С. Грица. Київ : Музична Україна, 1995. 431 с.

22. Новий тлумачний словник української мови : у 4 тт. / Укладачі В. Яременко, О. Сліпушко. Київ : Аконіт, 1998. Т.4. 941с.

23. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія української селянської культури 1920-1930 років. Київ : Родовід, 1999. 300 с.

24. Пазяк М. Юрій Федькович і народна творчість. Київ : Наукова думка, 1974. 174 с.

25. Потебня О. Думка і мова. *Філософія : хрестоматія (від витоків до сьогодення)* / за ред. Л. Губерського. Київ : Знання, 2009. С. 391-403.

26. Сівер О. Традиція Трипільської агрокультури – природно-правовий чинник відродження України. 130-ліття відкриття Трипільської традиційної аграрної цивілізації. *Наука і суспільство.* 2024. № 1. 28 с.

27. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських Свят Різдва і Щедрого вечора. Київ : Сінто, 1994. 360 с.

28. Україна і Схід : панорама культурно-спільнотних взаємин / заг. ред. В. Сергійчука. Київ : Видавнича спілка, 2001. 180 с.

29. Фісак І. М. В. Гоголь – дослідник і збирач українського фольклору. *Філологічні науки*. 2012. № 1151. С. 49-50.

30. Шаян В. Віра предків наших. Гамільтон : Видавничий Комітет при Святині Дажбожій в Гамільтоні, Онтаріо, Канада, 1987. Т. 1. 893 с.

31. Шилов Ю. Валентин Даниленко – дослідник писемної традиції в Україні. *Український світ.* 1994. № 3-4. С. 18-19.

32. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології. Мюнхен : Український Вільний університет, 1993. 217 с.

33. Musinka M. Hlasy predkov. Zvykove zaznamy folklore Zakarpatska z archive Ivana Pankevyca (1929, 1935) / Mikulas Musinka. Presov : Centrum antropologickych vyskumov, 2002. 255 s.

34. William Noll. The transformation of Civil Society : An Oral History of Ukrainian Peasant Culture, 1920s to 1930s. Montreal : McGill-Quenns University Press, 2023. 960 p.

Information about the author:
Bench Olga Hryhorivna,
Candidate of Art History, Professor,
Professor of the Department of Music and Performing Arts
Borys Grinchenko Kyiv University
18/2, Bulvarno-Kudriavska str, Kyiv, 04053, Ukraine

«ТУРАНДОТ» ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ НА СЦЕНІ ДРЕЗДЕНСЬКОЇ SEMPEROPER: PLAY І GAME

Єфіменко А. Г.

ВСТУП

Театр, драму, оперу поряд з ритуалами, спортивними іграми, різновидами play (вільної гри) і game (гри за визначеними правилами) можна віднести до спільного розряду людської діяльності. Провідний принцип, який їх поєднує і залишається протягом століть домінантним і незмінним – їх комунікативна функція. Ритуал в призмі історичного розвитку вчені вважають філогенетичним попередником драми, а оперу вирізняють на тлі інших видів публічної діяльності з погляду на таку вирішальну ознаку як естетизм. Останній накладає відбиток на її специфічні засоби комунікативної компетентності. У процесі колективної творчості музично-вербальні домінанти (зафіксовані в партитурах композиторів) функціонують поряд з цілим рядом невербальних, оптично обумовлених кодів через сценографію, реквізити, костюми, жести, міміку тощо. Нові режисерські концепції як нових, так і репертуарних опер обумовлені потребою комунікації. Нерв сучасності, сучасна людина в новому оптико-акустичному середовищі – потужні імпульси для переінтерпретації, актуалізації історичних, соціальних, політичних, сакральних, психологічних контекстів оперних творів.

Компаративний альянс play і game, гри у різних комунікативних проявах, спровокований блискавичним розростом індустрії комп'ютерних розваг, все частіше надає імпульси для молодих режисерів і їх радикальних оперних концепцій. Спроба відповісти на питання, яким чином комунікативна потужність комп'ютерного світу впливає на рецепцію оперних опусів, визначила проблематику і актуальність наступних розвідок.

1. Ігрова індустрія комп'ютерних *game* і її вплив на режисерські оперні концепції: нова субординація тексту і контексту на прикладі опери Дж.Пуччіні «Турандот»

Для режисерської опери гнучкі варіативні зв'язки між текстовим субстратом опери (лібрето + партитура) і сценічним артефактом – очевидний факт. Але аналіз казуальності цих зв'язків поки що не отримав систематичного дослідження в музикознавстві, адже у цій

сфері музикознавство виходить за межі своїх інтересів і поринає в суперечливий дискурс комп'ютерних технологій у латентних зв'язках з театральною практикою, яка своєї черги випереджує власну наукову галузь – театрознавство. Проте в музикознавстві широкий резонанс набули дослідження феномену гри з точки зору стильових інновацій. Як відомо естетична категорія *гри стилів* – одна з визначальних для професійної музики XX-XXI століть – отримала в українському музикознавстві багато послідовників (О. Берегова, О. Козаренко, Л. Кияновська, Н. Горецька, О. Зав'ялова, Л. Циганюк). Дослідники аналізують сучасні трансформації категорії *стильової гри*, образно-асоціативні можливості роботи з *чужим словом* і *чужим стилем* на прикладі творчості обраних композиторів. На мою думку, методи *гри* композиторів зі стилями є спільними з методами, якими користуються режисери, позаяк у ролі інтерпретаторів вони неодмінно комунікують з *чужими текстами*, на фіксований текст музичної драми (лібрето + партитура композитора) накладають нові контексти, створюють нові сценічні артефакти на кшталт смислової аугментації первинного джерела. Наразі пропоную розширити використання естетичної *категорії гри*, розробленої в музикознавстві, з точки зору компаративного альянсу різних сутностей гри – *game* і *play* в музично-театральних жанрах, зокрема, в режисерській опері. **Мета дослідження** – вивчити зразки використання динаміки категорій play і game в контексті сучасних інновацій в сфері режисерської опери. На прикладі опери Джакомо Пуччіні «Турандот» спробуємо аргументувати субординацію play і game та представити її в ігрових співвідношеннях *свого* (тексту опери Пуччіні) і *чужого* (контексту іншого твору мистецтва) – в обраному артефакті фільму «Голодні ігри». Таку гру контексту з текстом пропонує концепція «Турандот» французької кінорежисерки Марі-Ев Сіньєроль. Прем'єра постановки «Турандот» на сцені Дрезденської Semperoper відбулася 27 вересня 2023 року.

Аугментація *оперного* тексту під впливом *чужого* контексту бере початок від категорії *гри,* виходить за межі *гри зі стилями,* а також за межі *гри* (*play*) з різними видами мистецтв на рівень гри з конкретним твором за законами *game*. Категорія *гри* (*play*), яка має суттєві розходження з категорією синтезу, не продовжує ідею тотального синтезу мистецтв ваґнерівського Gesamtkunstwerk, а являє собою інший, альтернативний варіант застосування нової комунікативної сутності *гри* в сучасній оперній режисурі і музично-театральній практиці, означеній злиттям різних, на перший погляд, не пов'язаних між собою артефактів (у даному випадку опери «Турандот» і фільму

«Голодні ігри» – оригінальна назва «The Hunger Games»). Подібний ракурс дослідження оперного твору здійснюється в галузі мистецтвознавства вперше.

Ігрова індустрія комп'ютерних *game* досягла параноїдальної популярності. Ефект занурення у віртуальний світ, якій поряд з розважальною функцією надає можливість втечі від реального світу і його драм – демонструє один з багатьох видів психологічної залежності людини. Сучасні режисери намагаються різними засобами акцентувати в оперних постановках цю небезпечну ситуацію та її непрогнозований карколомний вплив на людський інтелект.

У нових версіях опер «Аїда» Джузеппе Верді (Зальцбург, режисер Андреас Ґерґен), «Сингулярність» Мирослава Срнка (Мюнхен, режисер Ніклас Бріґер), «Чарівна флейта» В. А. Моцарта (Фрайбурґ, режисер Марко Шторман), «Парсіфаль» Ріхарда Ваґнера (Байройт, режисер Джей Шейб) митці використовують окуляри доповненої реальності або залучають глядачів в якості партиципантів. Різні режисерські версії «Турандот» вже раніше афішували хибну силу телешоу, телевізійних вікторин, медіа-сатири: Тетяна Гюрбака в Граці (2001), Андреас Гомокі в Дрездені (2004), Доріс Дьоррі в Берліні (2003). Марі-Ев Сіньєроль – авторка дрезденської постановки «Турандот» Джакомо Пуччіні – вдається до виявлення засобів маніпуляції свідомістю людей у популярних Game-телешоу. Таким чином послідовниця ідей Брехта і Крега намагається рекламувати соціологічні проблеми, але виявляє нову нішу в галузі сучасної оперної режисури.

2. «Турандот» у версії Марі-Ев Сіньєроль: віртуальна площина *Game Turandot*

Марі-Ев Сіньєроль часто застосовує брехтівський ефект очуження. При цьому кінорежисерка трансформує антиілюзіоністську концепцію театру Брехта через інтеграцію *чужого* контексту в одну з найпопулярніших опер Пуччіні «Турандот». Майстерність режисерки в тому, що неочікувані ані оперними експертами, ані оперною публікою кіно-алюзії зчитуються, текст і контекст ефектно корелюють за умов знання глядачем змісту *чужого* тексту. Зауважу, що у Брехта ілюзіоністська концепція *гри у реальність* позиціонується як театральний феномен вільної гри (*play*). Феномен *гри* в опері з точки зору Сіньєроль має виявлятися і реалізовуватися на сцені не лише як музично-театральний, не лише як видимий *play*, а демонструватися як *game* – *гра*, розроблена для певного соціуму як система правил, що встановлює нові комунікативні формати і виводить занурених у логіку музичної драми слухачів на рівень трансформації однієї реальності в

іншу – реальності сценічної гри (*play*) у різновид комп'ютерної гри або *реаліті-шоу* (*game*). За Сіньєроль *game,* однак, не лише *гра*, а спосіб буття соціуму уявного майбутнього. На *оперний* текст «Турандот» Пуччіні (який реально осягаємо завдяки знанням про сам твір, про музику, про історію рецепції тощо) накладається інший, не обов'язково для всіх глядачів відомий твір (у даному випадку кінофільм), який завдяки продуманій системі асоціацій виявляє віртуальний сюжет «Турандот» в якості *Game Turandot*. І це лише одна сторона медалі. З приводу іншої виникає питання, з якою метою режисерка застосовує контрапункти минулого і майбутнього, реального і віртуального, корелюючи артефакти, віддалені за часом створення, сюжетом, жанром – оперу Пуччіні за мотивами китайської казки (за однойменною п'єсою італійця Карло Ґоцці) і фільм *Science Fiction* Ґері Росса (за однойменним романом американки Сюзанни Коллінз). Цікаво, що Ґоцці з його *commedia dell'arte* виступав апологетом старого устрою в супротив ідеалам Просвітництва, класового суспільства, влади верхів над низами. Остання пронизує також фабулу опери «Турандот» і фільму «Голодні ігри». Зрозуміло, що в автократичних формах правління насильство і страх стають центральним методом досягнення покори громади. У фільмі «Голодні ігри» кожен соціальний прошарок громади займає відведене йому місце у державній ієрархії Президента Коріолана Сноу. Суспільство грає за встановленими диктатором правилами *Game* держави Панем, виконуючи певну роль (мисливця-вбивці або жертви). Спочатку обирається цап-відбувайло, який має подвійну функцію – є одночасно жертвою і героєм. Жорстоке реаліті-шоу завершуються тим, що один з членів округу, який приносить себе в жертву, вмирає з надією, що врятував від злиднів людей свого округу.

Як Сіньєроль реалізує паралелізм з фільмом у постановці опери «Турандот»? Віртуальна гра – *Game Turandot* – презентує фантазійне *майбутнє під маскою гри,* а реальність показана як прояв перверсивного розвитку класового суспільства, панічного страху перед лицем правди versus латинської мудрості *veritas nihil veretur nisi abscondi* – не бійся правди, якщо вона не прихована. Від старовинної китайської легенди, яка в опері Пуччіні перетворюється на класову драму з реальною загрозою *apocalypsis hominis* через тиранію Турандот з її теракотової армії Сіньєроль розгортає коло асоціацій до майбутнього як *postapocalypsis hominis*. Адже пост-апокаліптична суспільна *Game-формація* у *Science-Fiction* «Голодні ігри» не така вже й віддалена від ідей Ґоцці, Пуччіні і нашого часу, як здається на перший погляд. Сіньєроль лише вийшла на новий оберт

герменевтичного кола у рецепції цього оперного джерела. У її постановці *Турандот* – це і ім'я принцеси, і назва *Game*, який дозволяє останнім поселенцям землі перед остаточним вимиранням людства поринути у віртуальний світ реаліті-шоу Turandot і святкувати перемогу смерті над життям як спосіб втечі від усвідомлення остаточного кінця земної цивілізації.

3. Роль Турандот, протагоністів і публіки як рівноправних комунікантів *game Turandot*

Мета режисерки комунікативна: змусити глядачів дискутувати, замислитися над цінностями культури, музики, фільму, ЗМІ і, можливо, поставити під сумнів суперечливі цінності технічного прогресу віртуальних індустрій і шоу-бізнесу. Невипадково Сіньєроль радикально переосмислює оперне джерело і залучає глядачів не лише до переживання оперної драми Пуччіні. Присутні в залі є учасниками Game Turandot разом із протагоністами.

«Турандот» Сіньєроль – ток-шоу, яке транслюється з підключенням всіляких медійних засобів. На сцені – дворівневе суспільство: ловці і жертви, багаті і бідні, розкішно вбрані і одягнені в сірий мотлох. Але перед лицем гри, як і перед лицем смерті, всі відчувають себе рівними і єднаються. Люди з різних регіонів збираються у Капітолії і слідують правилам Game Turandot: участь беруть усі, включаючи публіку. Ходом Game керує диктатор. Чоловіки Game-суспільства грають на сцені у типові маскулінні бої катів над полоненими. Одні катують, інші гинуть, портрети закатованих проєктуються на екрані *Game Turandot*. Ці сцени сприймаються не на рівні алюзій, а на рівні прямих цитат з фільму «Голодні ігри». Але якщо сцени фільму стилізовані під римейк боїв гладіаторів у Стародавньому Римі, на сцені «Турандот» бачимо катування у в'язниці і скривавлені жертви з мішками на головах. З одного боку, всі колективно захопленні красою Турандот, з іншого, втягнені у деспотизм страти тих, хто програв свій Game. Затамовуючи страх, всі разом прославляють смерть героїв. Замість 13 округів Сіньєроль залишає для опери Пуччіні чотири. Цього достатньо, щоб залучити публіку до гри – три розташовані на сцені – другий округ – у глядацькій залі (публіка). Глядачі Semperoper заохочуються до участі, освітлені прожекторами зі сцени. Ніхто не уникне відповідальності.

Але головне питання режисерки у пошуках нового прочитання відомого оперного тексту стосується ідеї самого Пуччіні. Переконливість постановки в тому, що Пуччіні залишається головним суб'єктом нової концепції Сіньєроль, і не лише через музику. По-перше опери не припиняється на останньому акорді незавершеної партитури

композитора. Після сцени смерті Лю режисерка винаходить аргументоване продовження сюжету і переконливо реалізує на сцені сенс переродження Турандот. Контрапункти тексту і контексту, контраверсії *play* і *game* логічно працюють на користь головної ідеї. В чому вона полягає? По-перше, Турандот є віртуальним центром *Game* (адже його результати великим планом проєктуються на екрані). По-друге, позиція справжньої Турандот (людини, жінки) візуально позиціонується знизу класового суспільства майбутнього. Верхній прошарок суспільства, верхній ярус сцени займає лише один персонаж, відсутній в опері Пуччіні – батько Турандот (німа роль у постановці Сіньєроль). У різних мізансценах бачимо Турандот переважно всередині або біля скляного тераріуму з рідкісними рослинами, які збереглися після знищення природи на землі, напевно, в результаті ядерної війни. Режисерка не тематизує контекст війни, проте про нього не складно здогадатися. У сцені смерті Лю Турандот прощається з закатованою жінкою також усередині тераріуму. Турандот показана як людина, яка ще здатна у цьому Game-суспільстві на емпатію. Також Турандот – жінка, яка не втратила здатність народжувати дітей. Після відліку *часу X* атомного Апокаліпсису цю здатність втратили всі жінки землі. Отже *Game Turandot* створено не лише як втечу від реальності і правди, а також збереження іскри надії на продовження людства. Але головне, що в такому образі Турандот Сіньєроль вдалося тонко рефлектувати особливий статус останньої опери в творчості композитора. Як відомо, героїні Пуччіні зберігають чуттєвість, любов, фізичну красу і жертовність у замкненому колі ідеалізації безумовного кохання. Вони більше об’єкти, ніж суб’єкти, більше жертви, ніж особистості, більше символи любові – *aeterna feminina*. У фіналах своїх опер Пуччіні оспівує на свій лад дилему Liebestod: Мадам Батерфляй – любов-харакірі, Мімі – любов-злидні, хвороба і смерть, Тоска – любов-насильство, Манон Леско – любов-смерть у вигнанні, Лю – любов-самопожертва. Цей список можна продовжувати також в проєкції на образи жінок в творчості інших композиторів. В операх Пуччіні ці жіночі образи – очевидний факт соціальної критики патріархального, політично корумпованого чоловічого світу, в якому жінка не має можливостей для розвитку, самоствердження, інтелектуальної реалізації. Як відомо, кохання в операх Пуччіні не робить жінку щасливою. Виняток становить лише остання незавершена опера.

4. Турандот як aeterna feminina

«Турандот» змушує до роздумів про сутність *aeterna feminina* і, в цілому, про сутність жіночих образів у мистецтві, які не виходять за

межі чуттєвості, любові, жертовності, тілесної краси, залишаючись у замкненому колі ідеалізації жінки-коханої, жінки-матері або *femme fatale*. Дослідження метафізичного поняття aeterna femininity (від давньогрецьких філософів, поетів-романтиків до підсумків нового лексикону *Musik und Gender* Анетти Кройтціґер-Герр і Мелані Уезельд[1]) акцентують незаперечний факт: митців-чоловіків на осягнення універсалії *aeterna femininity* надихали не ілюзії, фантазії і наукові абстракції, а конкретні жінки[2]. Але для Пуччіні це ствердження виглядає досить дискусійним. Спроба композитора осягнути феномен *aeterna feminina* є складною і делікатною. Його Турандот є загадкою як для митців, так і дослідників. Фігуру Турандот можна розглядати як символ тиранії. Вона не любить, не вмирає, не жертвує собою. Питання, чи Турандот насправді закохується у фіналі і яким має стати результат цього кохання складне і, вочевидь, навмисне не розв'язане самим композитором. Для Пуччіні виявилося простішим не дописати фінал і обірвати партитуру на сцені смерті Лю. Отже, відкритим залишається питання навколо незавершеного твору Пуччіні, якщо ми не торкаємося проблематики *aeterna feminina.* Він залишає свою останню жінку живою, але ми не дізнаємося, чи вона здатна на кохання. У казковому образі femme fatale китайської принцеси, яка вбиває чоловіків, щоб помститися від імені зґвалтованих жінок свого роду, виникає несподіваний ефект дії емоційного інтелекту, не до кінця реалізований Пуччіні засобами музичної драматургії, але саме у цьому Марі-Ев Сіньєроль побачила можливість іншого позитиву в фіналі Alfano Schluss II – завершення не смертю Лю, не перемогою кохання Турандот і Калафа, а надією продовження земної цивілізації завдяки перемоги над Game Turandot. Як зазначено в програмному буклеті дрезденської «Турандот», у постановці Сіньєроль «йдеться ні про що інше, як про майбутнє людства»[3]. При цьому роль Калафа набуває іншого, виграшного для героя смислового навантаження у способі його комунікації з Турандот. Центром опери і центром game є три загадки Турандот, які окреслюють не лише ієрархію цінностей, а цілий історичний шлях суспільства від давнього минулого до постапокаліптичного майбутнього. У постановці «Турандот» Сіньєроль знайшла свій шлях у дослідженні метафізичної концепції *aeterna feminina*. Для режисерки Турандот – один з перших образів

[1] Kreutziger-Herr, Annette, Unseld, Melanie. (Hrsg.) Lexikon Musik und Gender. J.B. Metzler-Verlag, 2010. 610 S.

[2] Портрети жінок-інтелектуалок у сучасній опері (на прикладах опер «Рітратто» В. Джетса і «Лу Саломе» Дж. Сінополі) MODERN CULTURE STUDIES AND ART HISTORY: AN EXPERIENCE OF UKRAINE AND EU. Collective monograph. Cuiavian University in Wloclawek. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Wloclawek, 2020. С. 98-99.

[3] Turandot. Programmheft der Semperoper.

інтелектуальної і цілеспрямованої жінки в опері. Центральна тема опери – три загадки Турандот – розкриває не загадковість, а інтелект та освіченість принцеси[4]. Сила інтелекту Турандот очевидно спрямована на природний відбір чоловіків: не за маскулінними ознаками сили, а розуму: non fortis masculinum, sed intelligentem. Влада сильних девальвована. Останню місію людства вижити, як демонструє Game Turandot, суспільство ігрових індустрій виконати не здатне. Залежність від гри, медіа та алгоритмів перетворює людей на тиранів або слухняних дурнів – і ті, і інші зазіхають на світову владу. Режисерка виправдовує Турандот, яка мислить і розуміє, що розум має перемогти ігрові маніпуляції, керовані батьком. Її запитання до претендентів на владу сфокусовані на ретроспекцію деградації людства останньої генерації і відтворює поряд з цим її власний ланцюг життя: Надія (яку вона втратила) – Кров (як реальність насильства і війни) – Турандот (як аб'юз її імені в *Game*, який Калаф намагається припинити).

Як ми знаємо, жоден з обезголовлених наречених не розгадав третьої найважливішої загадки, що знаходилася на поверхні – ім'я Турандот, яке режисерка закодувала у назві *Game*. Калафу, який розгадав всі три загадки, вдається припинити ланцюг entertaining killings – мету Game Turandot. Проте Калаф продовжує грати, щоб довести справу до кінця і придумує останню (четверту) загадку, яка веде до смерті Лю. Турандот не може відгадати ім'я невідомого мудрого чоловіка, який мусить стати її партнером у місії порятунку світу від вимирання людства. На кону поставлено ім'я проти імені, чоловіче буття проти жіночого буття. Отже, відбувається поділ нової влади над владою диктатора Сноу. Але Калаф може виконати місію – врятувати людський рід від вимирання – лише з добровільної згоди Турандот.

Драматургічна проблема любові між Турандот і Калафом і *lieto fine* у відсутності інтонаційного підтвердження. Музика чітко дає зрозуміти, що Турандот і Калаф не є близькі:, їх вокальні партії і оркестрові засоби для цього дуже відчужені. Проблемою для Пуччіні і інтерпретаторів «Турандот» була складність дилеми відчуження чоловіка і жінки. Як їх штучно зблизити, якщо вони не мають спільної музично-драматургічної основи? Сіньєроль знаходить відповідь на це запитання у фіналі. Зближення двох людей вимушена ситуацією катастрофи. У необхідності продовження людського роду йдеться не стільки про любов, скільки про місію. Продовження життя, роззброєння деспотів, порятунок світу і природи. Разом з тим глядачам

[4] Yefimenko A. Benedikt Stampfli – Turandot Dramaturg im Interview 22. Dez. 2023 IOCO-Kultur im Netz. URL: https://www.ioco.de/benedikt-stampfli-dramaturg-im-interview/

дається можливість зрозуміти, яку небезпеку розпаду соціуму таїть втрачена здатність людства розрізняти реальний і віртуальний світ.

ВИСНОВКИ

За результатами власного дослідження доведено, що концепція компаративного поєднання різних текстів – опери і кіно у проєкції на play і game – обумовлено провідним фаховим пріоритетом Марі-Ев Сіньєроль – кіно-режисурою. Відеопроекції у цій постановці – невід'ємна складова сценографії. Про здатність Пуччіні передбачити в оперній драматургії закони кінодраматургії неодноразово висловлювалися музикознавці. Дар протиставляти музично випуклі та віддалені фрагменти, рельєфні та фонові моменти, екзотичне та європейське режисерка реалізує за допомогою камери, яку вона розглядає *як «окремий додатковий музичний інструмент»*[5] Разом зі сценографією Фаб'єна Тейна і відомої дизайнерки костюмів Яші (колеги Роберта Вілсона) Сіньєроль відтворила кінематографічно-звукову прогресію музичної драматургії Пуччіні.

Камери на сцені – типова естетична особливість постановок Марі-Єв Сінейроль. Оскільки фрагменти, що знімаються під час дії, можна побачити великим планом на проекційних екранах, у глядачів виникає спокуса порівняти те, що виконується на сцені, з тим, що відбувається на екранах. Проекційні відео-фрагменти аугментують ситуації, жести, погляди. Також на проекційному екрані бачимо, наприклад, не героїню, яка співає, а того, хто її слухає, проте, його не видно з перспективи глядача з залу. Таким чином, режисерка окреслює дилему реаліті-шоу: що бачать глядачі (?), що від них приховано (?). У концепції Сіньєроль важлива знову таки комунікація: атмосфера *Game* охоплює не лише події на сцені чи у глядацькій залі, а і у фойє, де перед виставою та в антракті лунають меседжі Game-энтертейнерів німецькою і англійською мовами. Таким чином, *Game Turandot* за думкою Марі-Єва Сінейроль, має створювати враження про світову трансляцію. Режисерська концепція Сіньєроль – переконлива інтерпретація відсутнього в партитурі Пуччіні фіналу «Турандот» – однієї з найскладніших опер цілісної історії оперного мистецтва.

Крім того нова постановка «Турандот» Дж Пуччіні у версії Єви-Марії Сіньєроль – це не лише *Science-Fiction,* інноваційна театралізація опери чи фантазійна спроба протягнути міст від минулого до майбутнього у розв'язці загадки принцеси Турандот. Через передбачення майбутнього в концепції про *Game Turandot* Сіньєроль залучає глядачів відчути драматичний синдром *Prä-Apokalypse* нашого

[5]Turandot. Das Programmhaft der Semperoper. Dresden 2023.

сьогодення і сучасного суспільство, дії якого спрямовують і керують комп'ютерні ігри і соціальні медіа.

Марі-Ев Сіньєроль – одна з багатьох режисерів, які піднімають актуальну проблему деградації людей ери цивілізації і показують сучасний світ у дзеркалі патологічної медіа-залежності.

У цілому, остання опера Джакомо Пуччіні «Турандот» стала лише одним з прикладів *propheticum trend* сучасної оперної режисури. Митці беруть на себе сміливість пророцтва, місію проголошення застережливих меседжів Апокаліпсису людяності, усвідомлюють і транслюють історію людства, що розвивається у бік імперської тиранії, яка у всі часи проповідувала хибну істину диктаторів – Necare Humanum Est (лат. *вбивати – це по-людськи*). Як переконливо демонструє одна з мізансцен, як швидко падають «зірки» по волі диктатора! Успішний модератор Мандарин опиняється в третьому акті на допиті у кріслі для тортур. Гра контекстів з текстами у новій постановці Сіньєроль акцентувала актуальні меседжі навколо проблем екології, відношення людей до планетарних проблем, природних ресурсів, емпатії, громадянської мужності, національної ідентифікації, інтернаціональної солідарності, ставлення до ближніх і чужих. Ця постановка дає імпульси до роздумів про майбутнє епохи трансгуманізму).

Опера привертає увагу до таких явищ у нашому суспільстві як комп'ютерні *Game, реаліті-шоу.* Перспективне продовження концепції Сіньєроль – показати засобами масштабного кіно-шоу, як легко маніпулювати почуттям єдності і спільним переживанням моменту – акторів і глядачів. Також єднання людства з технологіями, ШІ у повсякденному житті – центральні теми, що набувають значного впливу на сучасні оперні постановки.

АНОТАЦІЯ

Компаративний альянс play і game, гри у різних комунікативних проявах, спровокований блискавичним розростом індустрії комп'ютерних розваг, все частіше надає імпульси для молодих режисерів і їх радикальних оперних концепцій. Феномен *гри* в опері Дж. Пуччіні «Турандот» з точки зору французької режисерки Марі-Ев Сіньєроль реалізується на сцені не лише як музично-театральний феномен, а демонструється як *game – гра*, розроблена для певного соціуму система правил, що встановлює нові комунікативні формати і виводить занурених у логіку музичної драми слухачів на рівень трансформації однієї реальності в іншу – реальності сценічної гри (*play*) у різновид комп'ютерної гри або *реаліті-шоу* (*game*). За

Сіньєроль *game* не лише *гра*, а спосіб буття соціуму уявного майбутнього. На *оперний* текст «Турандот» Пуччіні (який реально осягаємо завдяки знанням про сам твір, про музику, про історію рецепції тощо) накладається інший, (у даному випадку кінофільм «Голодні ігри»), який завдяки продуманій системі асоціацій виявляє віртуальний сюжет «Турандот» в якості *Game Turandot*.

Віртуальна гра – *Game Turandot* – презентує фантазійне *майбутнє під маскою гри,* а реальність показана як прояв перверсивного розвитку класового суспільства. Від старовинної китайської легенди, яка в опері Пуччіні перетворюється на класову драму з реальною загрозою *apocalypsis hominis* через тиранію Турандот з її теракотової армії Сіньєроль розгортає коло асоціацій до майбутнього як *postapocalypsis hominis*. Мета режисерки комунікативна: змусити глядачів дискутувати, замислитися над цінностями культури, музики, фільму, ЗМІ і, можливо, поставити під сумнів суперечливі цінності технічного прогресу віртуальних індустрій і шоу-бізнесу. Сіньєроль радикально переосмислює оперне джерело і залучає глядачів не лише до переживання оперної драми Пуччіні. Присутні в залі є учасниками Game Turandot разом із протагоністами. Прем'єра постановки «Турандот» на сцені Дрезденської Semperoper відбулася 27 вересня 2023 року. Марі-Ев Сіньєроль підняла актуальну проблему деградації людей ери цивілізації і показала сучасний світ у дзеркалі нашої патологічної медіа-залежності.

Література

1. Єфіменко А. Портрети жінок-інтелектуалок у сучасній опері (на прикладах опер «Рітратто» В. Джетса і «Лу Саломе» Дж. Сінополі) MODERN CULTURE STUDIES AND ART HISTORY: AN EXPERIENCE OF UKRAINE AND EU. Collective monograph. Cuiavian University in Wloclawek. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Wloclawek, 2020. С. 98-116. ISBN 978-9934-588-72-3

2. Єфіменко А. Опера як складова європейської ідентифікації в позаєвропейському просторі / Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 22–23 лютого 2021 р. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського ; ред.-упоряд. О. В. Касьянова. Київ, 2021. 288 с. С. 15-21

3. Yefimenko A. Benedikt Stampfli – Turandot Dramaturg im Interview 22. Dez. 2023 IOCO-Kultur im Netz. URL: https://www.ioco.de/benedikt-stampfli-dramaturg-im-interview/

4. Yefimenko A. A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day. Konceptuali šiuolaikinių operos projektų tipologijos paieška. A Conceptual Search for a Typology of Opera Projects in the Present Day Konceptuali šiuolaikinių operos projektų tipologijos paieška Lithuanian Musicology 23 Vilnius 2022. P. 34-46. Žurnalas „Lietuvos muzikologija referuojamas tarptautinėse duomenų bazėse: SCOPUS; ERIH PLUS; EBSCO Humanities International Index; EBSCO Humanities International CompleteBritish Humanities Index; MLA International Bibliography; RILM Abstracts of Music Literature

5. Kreutziger-Herr, Annette, Unseld, Melanie. (Hrsg.) Lexikon Musik und Gender. J.B. Metzler-Verlag, 2010. 610 S. DOI: 978-3-476-02325-*4*.

6. Минец Д. Гендерная концептосфера женского мемуарно-автобиографического дискурса: дис. … канд филол. наук.: спец. 10.02.01 – теория и история культуры. Вологда, 2012. 177 с.

7. Turandot. Das Programmheft der Semperoper, Dresden, 2023.

Information about the author:
Yefimenko Adelina Heliivna,
Doctor of Art Criticism, Professor,
Head of the Department of Art Studies
Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko
5, Ostap Nyzhankivskyi str., Lviv79000, Ukraine
Ukrainian Free University
9A, Barellistraße, Munich, 80638, Germany

ЦІННІСНІ ІНТЕРПОЛЯЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ ТА ЯВИЩЕ ГУМАНІТАРНОЇ КРИЗИ

Самойленко О. І.

ВСТУП

Словосполучення «гуманітарна криза» сьогодні перестало бути формальним відстороненим визначенням деяких можливих періодів в спільній історії людської спільноти. Сьогодні воно сприймається як тяжкий діагноз болючого стану соціуму, і психологічного, і життєво-практичного, але, головне – того явища, що йменується колективною людською свідомістю й має глобалізовані значення та прояви. Стаючи домінуючими чинниками світосприйняття та особистісного переживання, кризові ознаки вливають на зміст та методичну організацію «гуманітарної думки», як такого феномена, що особливо чуйно реагує на усі соціальні катаклізми, звісно, і на найбільш страшний з них – на воєнну агресію, що веде до масової загибелі людей, загрожуючи перерости у самознищення людства…

Але що може зробити, наскільки дієвим здатне ставати гуманітарне мислення, зокрема ті його форми, що отримують специфікацію у певних мистецьких галузях? Чи має якісь особливі ресурси *музикознавча думка* – та система пізнавально-оцінних координат, що сформувалась у сфері музикознавчого дискурсу – щодо найбільш глибинної кризи у бутті сучасної людини, кризи *гуманістичної* свідомості та тих соціальних інструментів, що повинні були сприяти її розвитку та вдосконаленню?

Навіть якщо дані запитання видаються дещо риторичними, спробуємо окреслити шляхи до відповіді на них, спираючись на той досвід музикознавства як гуманітарної науки, що є достатньо зрозумілим, поняттєво визначеним, експлікованим певними дискурсивними позиціями. Найбільш важливим постає виявлення тих поняттєвих форм, у яких сучасне музикознавство втілює *власні етичні ціннісні завдання*, поєднані не лише з вивченням технологічних та змістовно-художніх основ музичного мистецтва, впливу музики на культурну дійсність, а й з *вивченням людини як творця цієї самої дійсності, здатного осягати височину духовного досвіду,* але, на жаль, спроможного і на жахливі руйнівні дії.

«Адже кризові прояви, кризові ознаки стосуються буття людини, тобто людської істоти – як осередку, центрального моменту усієї

гуманітарної системи. Бо дійсно, усі протиріччя буття, перш за все, переживає, якось приміряє до себе (якось долає) саме Людина. І те, що людська особистість сьогодні витримує непосильне напруження, пропускає через себе непомірний потік інформації, і що стан її свідомості звідси не завжди достатньо гармонічний – це очевидно. Але як допомогти людині, як зробити її спроможною витримувати усі виклики буття, і не лише вдало долати їх, але й якимось чином перебудовувати свої стосунки з цією дійсністю, пропонувати щось зі свого боку. Ось це – головне гуманітарне питання сьогодні.

Власне, як завжди – головне питання гуманітарної освіти і науки одне: що робити з людиною? І тут найбільш цікавим є той парадокс, що це питання ставить людина. Це вже відоме замкнене коло нашого буття, по якому ми ходимо, починаючи з далекого тисячоліття...; але все одно, як би людина не ставилась до теперішнього стану, до потреб майбутнього, утримувати досвід попереднього, досвід минулого також треба. І тому одним з компонентів нинішньої кризи для сучасної людини є потреба пов'язувати, утримувати разом всі лінії досвіду, що йдуть з минулого, і ті лінії досвіду, що передбачаються у майбутньому» [14, с. 1–2].

1. Про специфіку дискурсивного методу музикознавства

Те, що музикознавство завжди було й залишається специфічною галуззю гуманітарного знання, ні в кого не викликає сумніву. Хоча були спроби зарахувати деякі методи музикознавства до сфери точних наук, але частковість і не-успішність цих спроб привела до того, що, навпаки, музикознавство почало все більше визнавати той свій особливий *цілісний* метод, котрий варто називати *когнітивною метафоричністю або специфічною концептуалізацією*. Саме про нього, як про корінну властивість музикознавчого мислення й мовлення, слід міркувати сьогодні, коли потужно резонують одна в одній соціополітична, психологічна ментальна та гносеологічна кризи, тобто коли гуманітарна криза проявляє себе гранично широко, в усіх своїх складових, але примушуючи шукати свій епіцентр в тій сфері, яку традиційно, в іманентному зростанні історичного людського досвіду, називають *духовною*; дану сферу доцільно пов'язувати зі здатністю людини *уявляти та ідеологізувати* – створювати власний смисловий план буття, інтегративно-результуючий, але водночас і мотивуючий хід людської історії – як континуально-часового процесу, з суто людських ейдетичних «точок зору».

Отже, інтерес до музикознавчого дискурсу як певного ідеологічного знаряддя суспільства, здатного не лише захищати («обороняти»), а й

створювати засадничі потреби, здатності людської свідомості, зростає разом з підсиленням кризових рис гуманістичної свідомості та методології гуманітарного пізнання. Недарма вивчення «музикознавчого слова» та «музикознавчого тексту» як важливих компонентів гуманітарної культури було одним з останніх завдань, поставлених перед українською музичною наукою Іваном Арсенійовичем Котляревським (1941–2007), як в останніх статтях, що відрізняються лаконізмом та прогностичністю, так і в усних виступах, бесідах з колегами та учнями, які проводив виданий український музикознавець, маючи особливий дар передчуття, в останні роки життя [6–9]. Особливо наголосимо, що саме в останній період своєї життєтворчості І. Котляревський розробляв нові підходи до освітніх дисциплін та науково-теоретичних напрямів, дослідницьких програм у галузі музикознавства. Він формулював *правило пріоритетності* стосовно певних тематичних напрямів українського музикознавства та сучасного стану музикознавчої україністики – як *правило понятійної визначеності та відповідності музикознавчої думки,* при дотриманні якого відкривається й *власна поняттєва система музичного мистецтва*, тому значно глибше та з достатньою концепційною конкретикою розкривається смисловий потенціал музичної мови – автономної художньої мови музики [9].

Дві думки І. Котляревського (як своєрідний заповіт сучасним українським музикознавцям) особливо примушують аналізувати змістові передумови та призначення музикознавчого дискурсу – у його прямуванні до духовного досвіду людської особистості, також у його спроможності створювати ціннісно-смислові критерії вивчення музично-виразової системи. Перша думка – це те, що в музикознавстві співіснують екстравертне та інтровертне прямування. Причому екстравертний напрям музикознавчої думки передбачає дві тенденції: доцентрову й відцентрову. Доцентрова означає, що музикознавство намагається включити до кола власних інтересів те, що відбувається в супутніх гуманітарних дисциплінах, узагальнювати досвід цих дисциплін, отже вступає до традиційного для гуманітарного пізнання діалогу «своє – чуже», узагальнюючи досвід цього «чужого» – як методичний, так і словесно-мовний, перетворюючи його на понятійні підстави мислення самого музикознавця [8].

Як справедливо вказував І. Котляревський, насичуючись новим інформаційним матеріалом завдяки причетності до широкого кола гуманітарних дисциплін, музикознавчий логос починає відчувати деяку надмірність, шукає способи творчо подолати її. Збагачуючи музичний дискурс певними категоріями, методичними побудовами інших

гуманітарних дисциплін, музикознавство, по-перше, починає усвідомлювати свої власні межі, як обмеження у предметних інноваціях; по-друге – отримує нові інтровертні імпульси, приводи до наукової рефлексії, у тому числі такої, що породжується освітньою практикою, тобто навчально-пізнавальною дисципліною у її прямому значенні, від найменування сфери та предметного напряму пізнання (навчання) до визначення його очікуваних логіко-смислових результатів.

І. Котляревський особливо наполягав на тому, що сьогодні потрібно знаходити специфічні дисциплінарні складові музикознавства, які, будучи науковими, межують з навчальним матеріалом, тобто межують з тим освітнім досвідом, що накопичений музикознавцями шляхом навчально-педагогічної діяльності, водночас здатні суттєво розширювати уявлення про музикознавство як науковий дискурс. Зокрема, Котляревський наполягав на парності таких дисциплін, як психологія й мистецтвознавство, текстологія та музична семіологія; саме науці про знаки та мову, водночас науці про психологічні значення музичних символів він пропонував приділяти найбільшу увагу.

Тут треба звернутися до того, що, власне, ми розуміємо під дискурсом і що доцільно розуміти під *музикознавчим дискурсом*. Насамперед, виходячи з загальних настанов теорії дискурсу, не дивлячись на той факт, що з можливістю дискурсивного виміру культури сьогодні пов’язують переважну кількість комунікативних практик, головною конститутивную рисою даного явища є мовно-мовленнєва діяльність людини та породжувані нею тексти, тобто текстові площини культурної дійсності, що мають певну професійну специфікацію. За даними характеристиками першочерговими постають *словесні тексти*, точно так, як і в сфері концептуалізації, або інші когнітивні феномени, що так чи інакше визначаються, *завершуються у слові, потребують словесного оформлення.*

Вся історія категорії дискурсу[1] вказує, що вона передбачає саме способи словесного спілкування, опанування словесним мовленням в його націленості на певні форми людської діяльності. Тобто дискурсивність передбачає використання слова, але не будь-яке, а *особливе мовленнєве* використання, що самим собою вже вказує на

[1] Нагадаємо, що термін встановлювався досить рандомним шляхом, походить від пізньолат. «міркування, аргумент», також від «біганина, метушня, маневр, кругообіг», вже у зв’язку з французьким структуралізмом його пояснюють як «промову, розмову на тему чогось», або як «єдність мовлення та ситуації, в якій воно відбувається», також як « перебіг мовлення», «його передумови, обмеження та результати, позамовний контекст і невисловлені цілі й наміри, які супроводжують акт мовлення». Див.: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%

пізнавальні причини й мету (доцільність) людської діяльності та на ті смислові орієнтації «слова серед слів» (М. Бахтін), завдяки яким ми осягаємо *понятійну глибину смислу та смислову глибину поняття*. Не секрет, що в археології знання М. Фуко пропонував усю людську культуру досліджувати з боку подібних дискурсивних зрізів [15], вважаючи, що через словесне мовлення можна зрозуміти не тільки те, чим мотивується людина, вчиняючи, але й те, про що вона думає (що уявляє) як про свої діяльнісні досягнення...

Найбільш суттєвим у розумінні дискурсу як особливого словесно мовного феномена є підхід до нього як до процесу, тобто оцінка його власних процесуальних сторін, його місії – не як фінального результату словесної експлікації, а як *начала, народження нової словесної форми, адекватної до думки (смислу).* Окрім цього, дискурс завжди так чи інакше узгоджує індивідуально-особистісні позиції, групові пізнавальні пріоритети та норми колективної свідомості.

Так чи інакше, але категорія дискурсу завжди виявляється в тісній взаємодії з явищем тексту, причому в антиномічній взаємодії. Коли ми звертаємося до музикознавчого дослідження (так само, як і іншого мистецтвознавчого тексту), ми зазвичай зосереджуємо увагу на кінцевих результатах, на структурі, завершеній логіці, на знаках відмежування даного музикознавчого дослідження, тобто ми намагаємось вивчати музикознавчу думку (хід музикознавчого мислення) як завершений і окремий у своїй побудові акт-текст. Але коли ми прагнемо витягти з музикознавчого висловлення глибинний смисл, зрозуміти, що прагнув сказати своїм текстом музикознавець (окрім того, про що він інформує напряму), то тут ми вже опиняємось у відкритому дискурсивному полі (звісно, іноді спливаючи «на поверхню» тексту).

У тексті виражається результативність дискурсу, у дискурсі – процесуальність тексту, здатного ставати й гіпер-текстом, тобто відсилати до інших концепційних музикознавчих визначень. Власне кажучи, дана інтертекстуальна активність притаманна не лише музикознавчому дослідженню, не тільки способам розвитку *музикознавчої думк*и, а й будь-якому словесному спілкуванню, що набуває спеціалізованого характеру.

У дискурсивному полі музикознавства ми виявляємо два специфічні парадокси. З одного боку, було б природнім припустити, що головним предметом музикознавства є музика. Не заперечуючи такої націленості музикознавчого пошуку, все ж таки скажемо, що музика – це, скоріше, той матеріал, у який поринає музикознавча думка, намагаючись виявити власну інтенціональність, також віднайти, сформувати власний

контекст. Отож, музика постає спонукальною та супутньою причиною музикознавчого дискурсу, а його будівельним матеріалом й дійсним предметом є *музикознавче слово,* тобто той дискурсивний досвід (пізнавальна традиція), завдяки якій певні форми словесного вираження придбали наукове музикознавче значення (див. про це [14; 18; 20].

Контекстуальність та інтенціональність – обов'язкові методичні властивості музикознавчого судження, завдяки яким воно здатне одночасно заглиблюватися й розширюватися, саме таким подвійним чином визначаючи рівні та межі, у тому числі хронотопічні, музикознавчого пізнання.

Інший парадокс виникає з усвідомлення того факту, що у полі музикознавчого дискурсу немає таких термінів, які є специфічними винятково для музикознавчого пізнання, ні в якій іншій гуманітарно-пізнавальній сфері не зустрічаються. Застосована в науці про музику термінологія сприймається, визнається як музикознавча лише тоді, коли безпосередньо докладається до музичного матеріалу, причому останній може існувати у двох видах: музично-текстовому, тобто нотографічному, як артефакт музичної писемності, та словесному історично-наративному, як факт науково-літературної писемності, котра має власні умови та засоби компонування. Найбільш очевидним, хоча й звужено-технічним, постає поняттєво-термінологічний апарат музикознавства у галузі прикладної, інструктивної навчальної діяльності, пов'язаної, зокрема, з курсами сольфеджіо та гармонії, деякими аспектами курсів аналізу музичної форми та поліфонії (хоча поняття «поліфонії» вже набуває естетико-культурологічного розуміння, як вказівка на смислову поліфонію та оцінну множинність буття). Але як тільки музикознавство наважується стати наукою й увійти до кола гуманітарних дисциплін, то його понятійний апарат повинен ставати спроможним до широкої резонансної теоретичної (пізнавально-оцінної естетичної, культурологічної, психологічної тощо) дії, що супроводжується деяким відчуженням від логіки музичного тексту й навіть від специфічної аналітичної логіки музикознавства.

У колі наукових категорій – складових дискурсу, які музикознавство прагне представити як власні універсалії, немає жодного слова, яке не зустрічалося б в інших провідних гуманітарних дисциплінах – *у загальній науці про людину*. Але це не означає, що у музикознавця «немає своїх слів», скоріше навпаки: більшість гуманітарних категорій, що здатні входити до музикознавчого дискурсу, набувають нової доцільності, концепційно збагачуються завдяки вивченню музики, відкриваючи свій потенціал для інших

галузей пізнання (наприклад, для психокогнітивістики) (див. про це: [11; 12]).

Серед них на сьогодні, враховуючи нову зацікавленість музикознавців питаннями духовного досвіду людини як соціальної істоти та творчої особистості, тим більше в аспектах енактивізму та конекціонізму, тобто з епістемологічною активацією, провідні позиції займають *поняття про досвід людської життєтворчості, історичні епістеми культури та відповідні до них мовні й смислові реалії музики.* Спробуємо розвинути та прояснити дані поняття.

2. Епістемологічний та аксіологічний погляди погляд на історичний логос музики

Два головних феномени, які сьогодні примушують до прокладання нових пізнавальних парадигм, це *історія й свідомість*, зв'язок між якими, як між, водночас, реальними, і умовними об'єктами, опосередковується різними діяльнісними сферами, але найбільш послідовно й глибоко проявляється в мистецтві, у художній творчості. Можна навіть припустити, що історія – як незалежний від волі окремого суб'єкту процес, і свідомість – як загальнородова властивість людини, є *природніми системами* людської житєдіяльності, тоді як мистецтво постає штучною системою, зокрема – штучним способом поєднання між собою історичного процесу та еволюційних здатностей людської свідомості, пристосування їх одне до одного, організації їх дійсної смислової єдності.

Але між мистецтвом і двома його екзистенціальними сусідами встає ще одне закономірне явище, частиною якого, власне, і є художня система. Це *досвід – як досвід людської життєтворчості в цілому, що породжує історичні епістеми культури***,** тобто епістеми колективного характеру й призначення, що ведуть до різних «польових» організацій смислових апріорі у художній сфері, з властивими їй знаковими можливостями (у тому числі, до *музичних епістем*).

Зворотний зв'язок є не менш важливим, оскільки художні «поля» культури з'єднуються в єдину предметно-смислову мережу, у специфічну художньо-естетичну «всесвітню семантичну павутину», яка забезпечує збереження і трансляцію *досвіду* в його вихідній онтологічній якості. Вона ж забезпечує *позитивний характер і логічну (психологічну) побудову головних історичних епістем культури,* стає мовою їх пояснення й прояснення, катартичної «кларитизації» – очищення від «життєвої каламуті».

Враховуючи відносну функціональну сталість свідомості та процесуальність й різні експлікаційні здатності мислення, в музиці

вони виражені через взаємини (взаємозалежності) смислу (образно-смислових інстанцій свідомості) і звучання (звукової матерії музики). Таким чином, на епістемічних засадах, виникають власні ціннісні відносини музичного мистецтва з людським світом, з досвідом людського існування.

Встановлення закономірних зв'язків між культурними смислами, тісно пов'язаними з життєвою дійсністю, та музичними формами, що базуються на специфічних мисленнєво-оцінних модальностях, стає підґрунтям не лише для «епістемологічного повороту» у музикознавстві, але й для нових *аксіологічних проєкцій та інтерполяцій* музикознавчого дискурсу.

Епістемологічний підхід дозволяє більш обґрунтовано визначати зовнішні чинники та специфічні формотворні джерела музичної творчості, уточняти явища мислення та усвідомлення в музиці, виявляти *специфічну музичну свідомість* – як такий феномен, що опосередковується музичною мовою, й навпаки: встановлювати досить чіткі координати між музично-знаковою системою та творчою свідомістю (як особистісною, так і колективною).

Саме епістемологічні позиції дозволяють пояснювати, чому експліковане, тобто «зовнішнє», мовлення і «внутрішня форма» в музиці суттєво відрізняються від таких у словесному мовленні та у літературній формі: те, що для словесного (вербального) мислення є внутрішньою формою, для музичного висловлення, мовного ресурсу музики виступає предметно значущим змістом, адже музика безпосередньо оперує тими смисловими конекціями (іманентними логічними зв'язками свідомості), до яких слово добирається шляхом тривалої реінтерпретації.

Музичне мовлення здійснюється як рух від внутрішньої форми мислення, від його образно-почуттєвої підоснови, до зовнішньої логічної структури, й лише потім організується зворотний смисловий рух, що програмується за допомоги певного мовно-виразового прийому.

Вербалізація, участь усного та письмового слова дозволяє визначати зв'язки між внутрішньою й зовнішньою формою в музиці, тому роль слова в музиці є постійно важливою, активованою, хоча й весь час приймає різні змістові та формальні конфігурації. За допомогою слова визначаються, зокрема, вектори – плани мислення, способи логізації, понятійного структурування музично-смислового змісту – формування й розвитку мовного матеріалу музики.

Ціннісний або аксіологічний аспект музикознавчого вивчення відкриває глибинні змістові, як психологічні, так і художньо-

мовленнєві рівні музичного діяння, дозволяє оновлювати типологічні оцінні підходи до образу людини в музичному мистецтві та визначати головну мету функціонування музичної свідомості – самоздійснення людини як *Homo Aestheticus,* тобто як щасливої та досконалої істоти, яка не лише дотична до сенсу буття, а й вміє перетворювати його задля власного самозростання.

Homo Aestheticus виступає специфікованою ціннісною характеристикою внутрішньої людини, тобто поглиблює з естетико-мистецтвознавчої точки зору категорію людини – як такої, що почуває, переживає, виражає, означає та інтерпретує, відкриваючи нескінченність розуміння світу як тексту, зокрема як музичного тексту.

Категорія Homo Aestheticus передбачає занурення в досвід, який не може бути переведеним на мову раціонального розуму або викладеним як система правил. Але при цьому найважливішою характеристикою його є практичний соціально-комунікативний характер. Він сприяє тому, що навколо людини формується поле взаємозалежних явищ, понять і канонів дії (вчинку), а також певна спільнота, що активно підтримує існування життєтворчої системи. При цьому за рахунок достатньо вільного поводження з елементами системи, постійної «гри» розуму й уяви, учасник відчуває власну активність і волю в її межах.

Homo Aestheticus – дійсно та дієво (практично здійснено) цілісна людина, у якої немає розладу між почуттями й розумом, почуттєвими спонуканнями та етичними настановами. Світ естетичної людини може поєднувати віртуальний та реальний (дійсний) виміри, як умовні знакові та наочні предметні форми, споріднюючи їх у процесі створення смислу. Але провідною ознакою цього світу постає постійна динаміка, активність людини у пошуку нових здійснень та нових вершин для осягнення світу – нових акмеїчних показників людського буття. Навіть не вдаючись до поняття акме, музикознавчий дискурс в його неодмінних оцінних позиціях прагне відкривати найкраще, найбільш досконале та здійснене, у людині та формах її творчості, разом з відповідними засобами, системними налаштуваннями музичної мови, музичної формотворчості.

Виокремлення акмеології з дискурсивного поля музичної аксіології може пояснюватися низкою різних соціальних дисциплін, стає сьогодні навіть певною освітньою нормою в українському середовищі. Зокрема, стверджується, що акмеологія є новою наукою, що інтенсивно розвивається та включається в суспільну практику, тобто підтверджується та думка, що затребуваність акмеологічного знання обумовлена, насамперед, його конструктивністю і практичною спрямованістю. Інтегруючи і узагальнюючи знання про прогресивний

розвиток зрілої особистості, шляхи самореалізації та самоактуалізації, акмеологія здатна поставати концептуальним ланкою в системі наук про людину (див. про це: [9]).

Як одна з фундаментальних дисциплін XXI століття, акмеологія виявляє вершинні критерії досконалості в людині; оцінні підходи до розвитку (розквіту) здібностей людини; характеристики ознак фізичної та моральної, суспільної та особистісної суб'єктної зрілості людини. Вона відкриває шляхи до вершин в обраній професійній діяльності; до найбільш результативної діяльності та до реалізації всіх творчих здібностей тощо. Таким чином вона певною мірою поєднується з праксеологічними оцінками, націлена на вивчення різних видів соціальної практики людини, сприяє більш широкому та поглибленому розумінню самого поняття практики.

Саме поняття акме містить сукупність багатогранних цілей різного рівня, але найбільше відповідає розумінню гармонії, яке сягає рівня закону існування, причому і природного, і культурно-людського. Тому до кола категоріальних компонентів аксіології, що набуває акмеологічних якостей, органічно входить специфічне для музичної творчості та музичного мислення поняття гармонії, причому разом з множинними способами його типології, зокрема як виявлення системи естетичних модальностей, динамічних показників художньої форми, психологічних якостей людської особистості, що прагне гармонії та намагається вдосконалювати світ задля її досягнення; гармонія постає вимогою щодо підтримки рівноваги, збалансування усіх внутрішніх систем людини, від тілесно-фізіологічних до духовно-розумових. на основі виділених типів: відшукуваної, досягнутої, втраченої гармонії.

Динамічна єдність «ціннісного світу», як і «внутрішньої людини» (інтерпретуючої особистості) може розглядатися як рух від дисгармонії до гармонії, що презентує три типи – естетичні модальності – гармонії: як «відшукуваної» гармонії (піднесене, трагічне, драматичне), перехід від невизначеності до визначеності, тобто перехідний інтервал руху вгору; як «досягнутої» гармонії (витончене, прекрасне, грандіозне) – «визначеність означає наявність межі», тобто час, термін (момент, інтервал) присутності в точці акме, вершинності; «втраченої» гармонії (дотепність, комічне, гумор) як час переходу від визначеності до невизначеності, що свідчить про рух донизу, до кате (втрати вершинності).

Модальні чинники «внутрішньої людини» – як ціннісної творчої інтерпретуючої особистості – також виявляються як ціннісні категорії, котрі вказують на шляхи й способи досягнення гармонії, самоздійснення людської особистості у творчій дії. Їх перший план, як

план *зовнішніх соціально-практичних коннекцій,* здійснюється як актуальна комунікація; досвід співчуття, емоційна культура (емоційні матриці); смислова предикація і мовна практика, мовний обмін; ідеалізація, понятійне відволікання, входження до «пам'яті культури», зміцнення екосфери культури (ноосфери).

Інший план утворений *внутрішніми іманентно-психологічними рухами та включає* фізичні тілесні зусилля, рухи, психо-соматику; мотиваційно-вольову сферу, вітальні емоції, характеристичні амбівалентні емоції (диференціальні), соціальні емоції (вторинні вищі), естетичні емоції – уявлення; осмислення, інтелектуальне проектування, мовне (знаково-понятійне) структурування, упредметнення; образно-смислове абстрагування (відсилання, як до «єдиного», до загальної культурної свідомості), відбиття смислу в глибинній пам'яті (у несвідомому).

На вивченні взаємодії даних двох планів, як ціннісно-екзистенціальних, але й таких, що передбачають вивчення усіх головних прецедентів творчого людського досвіду, пропонує вибудовувати музикознавчу акмеологію Н. Савицька. За її думкою, «акмеологія вивчає, в якому віці люди творчих професій сягають апогею своїх можливостей, досліджує передумови і мотивації тривалості інтервалу перебування у стані розквіту. Переважна більшість акмеологів солідарні в тому, що зріла, сформована особистість – це та, яка має чітку уяву про власний сенс життя. Таким чином, вік акме дає поштовх формуванню особливої психологічної галузі інтегрального знання про творчу особистість в вершинній фазі професійної діяльності» [9, с. 71].

Цей напрям авторського музикознавчого дискурсу Н. Савицької утворює генеральну акмеїчну тенденцію її концепції, виявляє її прагнення до «вершинно-смислових» характеристик композиторської життєтворчості.

Її дослідження також підтверджує, що, як і деякі інші аксіологічні категорії, поняття акме та акмеологічного підходу набувають праксеологічної спрямованості вказує на результативність, ефективність діяльності, її вправність, майстерність успішність, відповідає усім критеріям діяльності, встановленим Т. Котарбіньським, який розвивав теорію «практичного реалізму» та наполягав на тому, що слід враховувати реальність при виконанні будь-яких діяльнісних зусиль, мати «тверезий погляд» на оточуючу дійсність, врахування того, що є актуальним у конкретній життєвій ситуації, вміти приймати існуючі умови та визначати послідовність вчинків та їх пріоритетні

цілі, тобто вміти виробляти житєво-діяльнісні, в усіх значеннях, тактики та стратегії поведінки.

Таким чином, до музикознавчого дискурсу входить низка узагальнюючих понять, серед яких життє-діяльність – життє-творчість – життє-дайність – самоактуалізація людини у житті як творчий вчинок або «вчинок творчістю»; вони є суміжними й спільними категоріями аксіології та праксеології, що поєднуються саме в акмеологічному вимірі «вершинного досягнення».

Поняття праксеологічної оцінки сприяє виявленню ефективності та результативності мистецького явища, спирається на такі критерії його оцінки, як правильність, точність, інноваційність – оригінальність, тривалість, корисність, впливовість, актуальність та інші, що вказують на специфічні *практичні цінності*.

Можна навіть зауважити, що праксеологічний підхід підсилює аксіологічні ракурси вивчення форми музичного діяння та його інтерпретативного результату, дозволяє розглядати їх у широкому соціально-комунікативному контексті. Тому він підсилює увагу до системних жанрових явищ, дозволяє впевнюватися у тому, що не стільки жанрова форма впливає на спосіб виконавського та слухацького існування певного музичного феномена, скільки нові вимоги соціальної практики здатні змінювати траєкторії розвитку музичного жанру, «примушують» його відкривати нові смислові життєдайні завдання, відповідно до нового стану культурної дійсності та людини.

У новому світлі постає й феномен музичної свідомості – як музично-мовної свідомості, котра створює власну семантичну мережу, встановлює іманентний логічний – онтологічний – порядок, котрий припускає власні «вершини» (об’єкти) та їх показники-атрибути (властивості і якості), відносини (конекції, релевантності). Але, головне, вона знаходить і власних «інтентів», чинників, відповідно до історичних епістем, створює власний утопічний – але цілком реальний – світ, що організує процеси мислення і мовлення в музиці, визначає, у такий спосіб *змістовні ціннісні контексти музикознавчої думки.*

З *розширеної аксіологічної позиції,* інтерпретація музики й у музиці, в цілому, це відношення з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) ціннісно-практичним середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння та досягнення, тобто глибинної взаємодії та взаємно успішного існування людей.

У даному ракурсі історія, як певне оцінне переломлення й перетворення людського досвіду, постає навпроти психології – як головного знаряддя усвідомлення й засвоєння, подальшого застосування цього досвіду, щодо музичного мистецтва – у музичному переломленні та осмисленні. Універсальні культурні прецедентні смисли (як ціннісні утворення, що мають номінативні пролонгації в естетико-культурологічних категоріях, зокрема пам'яті, любові та гри (див. про це: [11]) віддзеркалюються у музичних епістемах (мовно-текстологічних): час (пам'ять) – у метроритмі; естетичне переживання (любов) – у мелосі; просторові уявлення (гра) – у фактурній організації, гармонія – у цілісній тканині, матерії звучання, розгортанні вшир музичного звучання.

З наведеного протиставлення можна вивести два основних роди семантичних мереж: зовнішні, предметно-фактично орієнтовані, й внутрішні, психологічно-особистісно зумовлені; вони можуть бути представленими як паралельні онтології (загальні формалізації деякої галузі знання за допомогою концептуальних схем та їх описів), репрезентовані в музичній «мережі».

З боку епістемологічно-ціннісних понять, музика, як всесвітня семантична павутина, існує водночас в артефактному середовищі та в ідеальному світі свідомості. Семантична мережа самої музики – аналогова інформаційна модель предметної галузі музичного мислення. Музична мова функціонує як така система відносин й передбачень, що придбає власний формально-логічний порядок, таким чином умовно відтворює, а скоріше – визначає, *історичний порядок* як смисловий.

Поняття про історичний порядок або логос історії, як супутній *логосу музики*, передбачає дихотомічний підхід, враховуючи такі парні категорії, як особистість – соціум; суб'єкт (людина) – час; музика – історія (автор – музика), д. і. Пізнавально засадничею видається також опозиція соціальної культури – музичного мистецтва, крізь яку проступає протиставлення історичного життєвого досвіду (включаючи індивідуально-авторський) – музичної мови (взагалі мови як основної форми збереження й передачі досвіду).

Історичним системним явищем постає і *музична культура*, що у найближчому хронологічному (сучасному) розумінні включає до своєї структури такі компоненти, як комунікативні процеси й відповідні дискурсивні поля; провідні символічні форми, що відображують співвідношення соціального й персоналізованого в людині, виявляють творчі ресурси особистісної свідомості; психологічні інструменти – взаємозумовлені з мультикультурними витоками музично-творчої практики; вона переймає від загальної культурної семантики такі

властивості, яке перехідність і маргінальність, прагнення полілінгвальності, водночас універсалізації.

Полісемантичному змісту, також формально-логічному ускладненню музичної культури сприяє її функціонально-галузевий розподіл на повсякденну естетичну (з частковою спеціалізацією); прикладну професійно-масову (з прикладними естетичними функціями); передхудожню аматорську; професійно-масову художню; академічну професійну, автономно-художню; позаакадемічну / не-академічну. З боку «предметного світу» – артефактного та інституціонального наповнення культури – забезпечується *зовнішній досвід* музичної творчості, той, що завжди потребує матеріально-речової експлікації. Але з боку *смислових універсалій культури* надходить і суттєва для психологічного матеріалу музичного мистецтва ідея «внутрішньої людини». Зауважимо, що поняття про внутрішню людину виростає певним чином з *категорії внутрішньої форми*, зокрема як внутрішньої форми слова, мислення, тобто знову виникає опосередкований зв'язок між музичними та вербальними способами мислення й мовлення (ключовими щодо цього постають праці: [1; 16; 20])

Категорія «внутрішньої людини» дозволяє не тільки структурувати внутрішню форму в музиці, але й виявляти спільність психологічних і ідеаційних – філософських, поетичних та релігійних – підходів до смислової реальності, як головної реальності для свідомості людини. Водночас системне уявлення про «внутрішню людину» (як про основні складові/рівні свідомості, що організують особистісну цілісність людського мислення, взагалі здатність людини усвідомлювати та творчо реагувати на зовнішні відносини) дозволяє визначати музичні епістеми як опорні пункти музичного пізнання й образного втілення, також мовного самоздійснення музики, тобто як певні енергійно-інформаційні феномени, що обумовлюють апріорні засади творчої діяльності.

Узагальнимо, що у зв'язку з зазначеними «ключовими» категоріальними орієнтирами сучасного музикознавчого дискурсу виявляється і його «корінна» антиномія – як взаємодія тенденції фундаменталізації, тобто прагнення виступати фундаментальною наукою, навіть заміщати щодо цього деякі соціальні дисципліни, та тяжіння до прикладних функцій. Якщо перша тенденція розвивається на основі синтезу методичних інструментів естетики, текстології та когнітивістики, то інша зумовлюється завданнями соціальної дійсності та практичного життя, також постійно оновлюваного інформаційного поля та явищами цифровізації.

Дана антиномія віддзеркалюється та предметно конкретизується в наступній: з одного боку, музикознавство прагне бути «наукою про дух», тобто оповідати про акмеїчні стани людського духу, а з іншого – намагається бути уважним, як ніколи, до музикотерапії, успішно стаючи «наукою про тіло», що, власне кажучи, анітрошки не суперечить концепції «внутрішньої людини», як головного й постійного «ідеального предмету» музичного осмислення/створення та музикознавчого розуміння. Звідси й третя, також засаднича, дискурсивна антиномія музикознавства – це неусувне протиріччя між прагненням до все більших узагальнень, відвернених понятійних конструкцій – і – до деталізованого аналітичного проникнення до найменших часток, «квантів», людської свідомості та звукообразного змісту музики.

Остання антиномія є особливо важливою для зверненні до мови сучасної музики, у зв'язку з якою майже повністю відступають усі попередні методи пізнання й оцінки. Як справедливо відзначала Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська (1927–2020) в одній зі своїх останніх статей, на початку XXI століття виникає нова музика, пов'язана з зовсім іншим типом мислення; вона втрачає свою нарочитість та позбавлена підкресленої гордовитості устремління; її новою ключовою ознакою стає прагнення згадати й смиренно прийняти, переоцінити наново увесь наявний історичний творчий досвід музики. Здається, що й музикознавство, хоча й з деякою паузою, йде за ініціативою музичного мистецтва, оскільки також зустрічається сьогодні з необхідністю *«згадати все»,* тобто представити в єдиній дискурсивній події весь *категоріальний досвід музикознавчої думки*, але, звичайно, у зв'язку з націленістю на нові ресурси музикознавчого пізнання. Не випадково Н.О. Герасимова-Персидська у своїх останніх, методологічно-настановних працях обирає, як інтегруючі та опорні, *категорії часу та хронотопу*, що вказують і на онтологічні, і на художні явища (прецеденти), і *цілісності,* у тому числі, в осягненні смислу та знакового призначення звуку (див.: [2–5]).

До особливостей музикознавчого дискурсу, які не притаманні (або не такою мірою притаманні) іншим сферам наукової мови, варто зараховувати вбудованість оцінного ставлення у дефінітивні комплекси, суб'єктивованість, особистісну упередженість, через яку проглядає авторська позиція, індивідуальне осмислення фактичного матеріалу. Саме ця упередженість, яка нібито лишає музикознавчий дискурс об'єктивності, насправді виявляє інтенціональний план гуманітарних суджень, який постає цілком об'єктивним фактором

словесної переконливості, навіть специфічним предметом музикознавчої рефлексії.

3. Від музичної свідомості до музикознавчого усвідомлення

Як ми вже відзначили, сьогодні для музикознавчого дискурсу найбільш інтегруючої та істотною є проблема музичного мислення і пов'язана з ним проблема музичної свідомості. Причому проблема музичної свідомості виявляє певний неологізм даного поняття; мова повинна йти про ті механізми людської свідомості, з якими пов'язані *смислотворчі властивості музики,* у тому числі про способи самопізнання, взаємодії неусвідомлюваної та раціонально-логічної сфер свідомості, колективного й особистого несвідомого й деяке інше.

Ще раз наголосимо на тому, що в умовах сьогоденних соціополітичних катаклізмів проблема розвитку *гуманістичної* людської свідомості та вдосконалення інструментів керування нею видається *глобальною проблемою*. Так само варто нагадати, що музика в усіх її жанрово-комунікативних різновидах є потужним засобом впливу на людську свідомість, насамперед на її почуттєві форми, сприяючи її естетичному перетворенню – катарсичному переструктуруванню.

Стосовно можливостей музичного відтворення смислового змісту – креативних ресурсів людської свідомості – існують *два взаємодіючих психосеміологічні закони*. *Перший* стосується природи й напрямку музичного впливу (діяння), обумовлений необхідністю підтримки людської свідомості (і людини в цілому, як природної та соціальної істоти) у стані динамічної рівноваги – гомеостазу, гармонійної взаємодії всіх тих психоемоційних, когнітивних і соматичних структур, з яких складається «холістична» людина, причому не лише «внутрішня», а «зовнішня».

Повертаючись до категорії «внутрішньої людини», як такої, що найбільше відповідає інтегративному прямуванню музикознавчого дискурсу, відзначимо, що музичне смислоутворення, як і музичне мислення, охоплює *цілу й цілісну людину*, воно формується всіма рівнями й складовими людської свідомості, проходить крізь усі шари світовідчуття та самоусвідомлення. Мислення – це процес, який активує всі без винятку екзистенціальні ресурси людини, тому головний психологічний закон музики можна знаходити в її здатності надавати рівноваги й рівнодії всім фізичним, психічним, психологічним ресурсам людської особистості.

Іншим законом, симетричним першому, але вже з боку конкретної персони, отже, і з боку тієї «внутрішньої людини», існуючої всередині

соціально-облаштованої особистості як «бог, який причаївся у кам'яній статуї» (Жан-Поль), слід називати закон притягання й координації, упорядкування та структурування думок, як в особистісній свідомості, так і в процесі музичного мислення. Усі внутрішні перебудови, перетворення, внаслідок цього – формування ціннісних установок, організуються єдиним «притягальним» розумовим началом – місцем особистісного смислового самовизначення. І іншого шляху для того, щоб усвідомити себе, знайти точку опори в собі самій й важелі взаємодії з зовнішнім світом, для людської свідомості немає.

Виявленню даних психологічних топосів, як місць «смислового самозбирання» людини, у музичному змісті суттєво сприяє епістемологічний підхід, адже музичні епістеми утворюють єдину систему *пізнавальних орієнтирів*, покликаних зміцнювати художньо-смисловий лад музики; розбудовувати, виявляти музикальність як найвище кваліа людської свідомості й необхідну умову (якість) художнього світу взагалі; забезпечувати «семантику прецедентності» як для загальних установок свідомості (з боку трансцендентної реальності), так і для символічних музичних форм і способів вираження, інтерпретативних ресурсів музичного мистецтва.

У відповідності зі структурою «внутрішньої людини» – складовими внутрішньої форми (смислопокладання, буття у смисловому русі) в музиці постають три основних етапи (епістемічні плани) процесу музичного мислення: комунікативно-композиційний етап/план музично-розумового (творчого) процесу; жанровий структурно-функціональний, «настановний»; стильовий «усвідомлюючий», рефлексивний і мотивуючий. Між першим і другим етапами сполучним початком (конекцією) виступає упредметнення, «ущільнення», тобто прояв своєрідної музичної соматики, «звукової тілесності», речовності музики.

Між другим і третім – у якості логічного зв'язку – відбувається додаткова (комплементарна) семантизація, організується власна музична психологіка (логізація почуттєвої свідомості, уявлення про «душевний устрій» музики). У зворотному напрямку, від третього етапу до другого, проявляється автономія й активізація музичних понять, синергія музичних думок. Від другого до першого – виявляються умови артефактності музики, затверджується феномен музичного твору, як завершеного та відкритого водночас (відповідно до концепції відкритого твору – відкритого тексту У. Еко [17]).

Функціональні рівні музичної свідомості визначають (обумовлюють) форми музичного мислення; вони передбачають особливий рефлексивні засоби музики (саморефлексію музики). Тому

важливим є такий історичний підхід до музичного мислення, який переходить у семіологічний та дозволяє обговорювати психосемантичні функції музичної мови [13].

Іманентні смислові конекції і є *змістом музичної думки, що породжує власні поняттєво-знакові структури:* останні забезпечують закріплення даних конекцій в уяві, тобто їх образне й почуттєво визначене закріплення, з'єднане з переживанням. Тому мова музики завжди сприяє саморефлексії та проясненню свідомості, пред'являє їй можливості власного змісту, і це її *системна психосемантична функція* (див.: [13]).

Образ (як перебачуваний, передчуваний смисл) продукується разом з мовою, визначає вибір знакових форм, є цільовим призначенням музичної форми, вказує на те, яким чином реалізуються смислові завдання свідомості, спирається на власні психологічні апріорі, тобто має власну прецедентність з боку і музики, і свідомості.

У цілому, прецедентна семантика в музиці (з її ціннісними пролонгаціями та інтроспекціями) є вирішальною передумовою для музикознавчого мислення, оскільки вона засвідчує опору музично-образного змісту, формотворчих принципів в музиці на історичній досвід і наявність власних «історичних апріорі», тобто епістем, в музиці. Досвід музичної творчості (мислення) закріплюється в музичних артефактах, у тому числі, у творах (завершених текстових формаціях), які забезпечують пролонговані зв'язки між прецедентними смислами (загальними необхідними смисловими настановами) і структурно-семантичними формулами музики.

Уточнимо, враховуючи деякі попередні висловлення (див. с. 8 даного нарису), що саме в орієнтації на активне притягання думки й думкою розбудовується такий напрям пізнавальної теорії, як енактивізм. Він передбачає, що мислення й свідомість, як нероздільні, але й незлиянні величини, виникають тоді, коли розум людини, відповідно й сама людина, перебуває в дії, тобто вимагають активності з боку людського інтелекту й усієї людської істоти: необхідно «вдіювати», включати до дії, активувати розум, а це означає включення до дії й усієї особистісної структури, усієї й зовнішньої, і внутрішньої людини.

Поряд з енактивізмом, актуальним для проблематики *внутрішньої форми музичного мислення* стає течія конекціонізму, що розбудовується в деякому протистоянні феноменології, конструктивізму й навіть епістемології, вносячи праксеологічні реконструкції в загальну теорію пізнання. Енактивізм і конекціонізм представляються перспективними тенденціями *розуміючого підходу*,

що дозволяють застосовувати логіку музикознавчого пізнання до цілісного людського суб'єкта, виокремлювати ідею «внутрішньої людини», уточнюючи з її допомогою не тільки поняття внутрішньої форми, але й, у цілому, явища мислення й свідомості. При цьому провідною, звісно, залишається категорія музичної свідомості, що поєднує дискурсивні поля музикознавства та психології мистецтва (див. про це: [10; 12])

«Отже, музично-мовна свідомість – це наповнююча та включена, *імплементована* категорія, як і все, що з нею пов'язане. Тому завдяки даній категорії та її історичним залученням, а також психологічному зануренню, можна сказати, що спільність між психологією та музикознавством виникає, насамперед, як спільність порівняльно-історичного методу, але, звичайно, з опорою на *історичну місію музики*.

На сьогоднішній день і проблема музичної свідомості, і методичні складності її вирішення підводять до специфічної пізнавальної межі, яка є спільною для музичної та музикознавчої свідомості.

Музикознавча свідомість є важливою складовою музично-творчої свідомості, і поза неї, поза проказування музично-історичного досвіду творчих конекцій, музична культура як певний міжособистісний феномен не спроможна існувати.

Але якщо музикознавча свідомість є частиною музичної, то тоді цілком закономірно, що й для неї є важливим пошук нової стильової змістовно-смислової інтеграції – той пошук, який у композиторській творчості зазначається як пошук «нової простоти», але як «нової складної простоти» (причому дефініція нової простоти без внутрішньої вставки поняття «складності» – як тенденції нового способу синтезу, узагальнення й підйому на нову висоту усвідомлення – не набуває дійсного й справжнього свого значення)» [10, с. 7].

ВИСНОВКИ

Підводячи *деякі підсумки в заключній частині* присвяченого музикознавчому дискурсу нарису, зауважимо ще раз, що сьогодні корінною проблемою для всіх наукових співтовариств і більшості гуманітарних наукових досліджень виступає *вивчення людини та її природи*. У музикознавстві дана проблема мотивує значне зростання уваги до соціопсихологічних ресурсів людського співтовариства, до особистісно-психологічних аспектів поведінки й діяльності людини.

Загальна для різних гуманітарних дисциплінарних сфер проблема «внутрішньої людини» може розкриватися як система питань (і відповідей) про те, яким чином організований і обумовлений суб'єкт

(особистість) зсередини, чим він володіє в центральних пунктах своєї свідомості, чим він здатний розпоряджатися і якою мірою він володіє тим тезаурусом, що даний йому природою та соціумом, а також – ноосферою цілісної людської екзистенції.

Передумови формування концепції «внутрішньої людини» накопичувались в музикознавстві досить тривалий час, оскільки особистість музиканта, композитора, виконавця, слухача входить у предметний зміст більшості музикознавчих робіт, причому існують ґрунтовні класифікаційні спроби узагальнити й представити в аналітичних характеристиках особистісний досвід створення музики. Більше того, як гуманітарний і символологічний, музикознавчий дискурс припускає відтворення й внутрішнього ладу свідомості самого музикознавця, репрезентацію в завершеній понятійній формі його власної «внутрішньої людини», як іманентної системи умоглядів, оцінок, способів переживання.

Для сучасного музикознавства досить показовим також стає інтерес до *метатеорії* – як до того рівня теоретичного узагальнення, без втрати його аналітичної глибини й дієвості, який дозволяє представляти в єдності всі головні сторони музикознавчого досвіду. Категорія «внутрішньої людини» претендує на своє місце саме в теорії даного типу, тобто претендує не тільки на узагальнююче, але й на інтегруюче значення. Сутнісною ознакою – знаком онтологічної важливості даної категорії – можна вважати те, що вона поєднується з поняттям мовної свідомості (і її структури), тобто внутрішнього мовного обладнання людської свідомості. У даному інтерпретативному напрямі вона здатна набувати широкого гуманітарного позитивного резонансу, протистояти тим сучасним культурологічним концепціям, які проголошують неминучу кризу, навіть катастрофу, причому не стільки соціальної історії людини, скільки її особистісної свідомості, а отім вже й розпад природньої людської смислової свідомості, у цілому.

У зв’язку з вищевикладеним, варто запропонувати основні предметно-тематичні складові аксіологічної галузі музикознавчого дискурсу, а саме:

– проблема розуміння музики і естетико-психологічні аспекти музикознавчого аналізу. Про перебування в «герменевтичному колі» музичного смислу;

– психологія музичної творчості і музична епістемологія: нові дисциплінарні й предметні взаємодії;

– поняття і явище музичної епістеми і теорія прецедентності в музикознавстві. Прецедентні тексти, прецедентні контексти;

– сучасна концепція музичної свідомості і явище «семантичної мережі»;

– музичне формоутворення як тип художнього дискурсу. Жанрові та стильові апріорі в музиці;

– музика як мислення і мислення в музиці: про теорію музично-когнітивних стилів;

– категорія музичної поетики як основа системного підходу в сучасному музикознавстві;

– психологічні фактори музичної семантики й музичної семіології;

– взаємозв'язок і взаємодія внутрішньої і зовнішньої форми (пізнання, мислення) в музиці та феномен «внутрішньої людини»;

– музична мова як психологічне знакове явище;

– музична культура рубежу XX – XXI століть як психологічний феномен;

– нові форми музичної комунікації й напрямок метамодерна;

– явище нового синтезу і тенденції реінновації в процесі музичного мислення;

– аксіологічні алгоритми музично-інтерпретативного мислення;

– нова акмеологія музичного пізнавально-творчого і професійно-освітнього досвіду;

– категоризація і символізація музичного часу – музичні хронотопи. Поняття про музичну реальність/дійсність.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні доводиться, що музика є надзвичайно антропологічною, оскільки виникає й існує за образом та подобою людини; вона виявляє найбільш глибинну і, імовірно, *дійсну* екзистенціально-ціннісну міру внутрішньої людини – внутрішнього сутнісно-смислового облаштування сукупної «родової» людини. Тому, по-перше, досить важко роз'яснити символічний смисл музичного мовлення; по-друге, у принципі неможливо «перевести» смисл музики на мову словесних визначень. Разом з тим, необхідно створювати паралельну низку словесних визначень та методичних підходів, які, відсвічуючи музичний смисл, відтворюючи контури внутрішньої музичної форми, утворюють власне коло значень, що дозволяє не тільки розкривати умовно-метафоричний смисл музичного твору, але й транслювати в простір (у свідомість) культури музично-смислову ідею як самодостатній завершений художній концепт.

Таким чином, немає потреби намагатися перекладати музику на «мову слова», але є необхідність знайти автономне концептуалізоване музикознавче слово – і той спосіб побудови музикознавчого дискурсу,

що зможуть найбільшою мірою відповідати смисловому обсягу музичного мислення. У зв'язку з цим до сукупності професійних музикознавчих завдань входить усвідомлення й врахування існуючих сьогодні епістемологічних та аксіологічних тенденцій, також перспективи створення власної музикознавчої акмеології, що може ставати відповіддю на виклики з боку кризових проявів людського існування На сьогодні саме це є визначальним для *стану музикознавчої свідомості*, з усім її дискурсивним інструментарієм – тим, що вже став звично-прийнятним, й тим, що прагне нової етичної концептуальної самодостатності й дієвості.

Пропонується запровадити до річища музикознавчого дискурсу в його оновленому аксіологічному призначенні та в його епістемологічному усталенні такі дефініції, як: явище досвіду в музиці, музичні епістеми, явище прецедентності в музиці, прецедентні тексти та контексти, жанрові та стильові апріорі в музиці, явище «ціннісно-семантичної мережі» в музиці, аксіологічні алгоритми музично-інтерпретативного мислення, акмеологічна концепція музичної свідомості, внутрішня і зовнішня форми (пізнання, мислення) в музиці, феномен «внутрішньої людини», явище нового синтезу, тенденції реінновації в процесі музичного мислення, нові форми музичної комунікації, нова праксеологія музичного пізнавально-творчого і професійно-освітнього досвіду, категоризація і символізація музичного часу, музичні хронотопи, деякі інші.

Література

1. Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.

2. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник.* Вип. 28. *Музична україністика в контексті світової культури.* К., 1998. С. 32–47.

3. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* Вип. 60: *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Зб. статей*. К., 2006. С. 3–8.

4. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 51: *Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей*. К., 2005. С. 3–8.

5. Герасимова-Персидская Н. Звук и знак в музыкальном искусстве. *Київське музикознавство: Музикознавство у діалозі.* Київ-Дюссельдорф, 2011. Вип. 37. С. 12–23.

6. Котляревський І. До проблеми моделювання музично-теоретичних систем // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. К., 1982. С. 26-36.

7. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.

8. Котляревський І. Музично-теоретична україністика // Українське музикознавство. Вип. 28. К., 1998. С. 9-12.

9. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості / Наталія Владиславівна Савицька. Дис…. докт. мистецтвознавства; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2010. 448 с.

10. Самойленко О. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації // Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті: колективна монографія. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021. С. 1–22.

11. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

12. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проекції : монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

13. Самойленко О. І., Осадча С. В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga: Izdevniecība “Baltija Publishing”, 2020. С. 436–458.

14. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне есе. *“Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia. 2021. P. 1–31

15. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Спб.: A-cad, 1994. 408 с.

16. Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. М., 2006. 216 с.

17. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

18. Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L. I. Povzun, etc. Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. 144 p.

19. Samoilenko A. I. Time and modernity as categories of musicology: historical and semiological paradigm. Music semiology: categories and methods: collective monograph. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 1–19.

20. Samoilenko A. I. Form and essence as cognitive priorities of musicological scientific discourse. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 1–24.

Information about the author:
Samoilenko Oleksandra Ivanivna,
Doctor of Art History, Professor,
Vice-Rector for Research
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselskyi St., Odessa, 65023, Ukraine

ХОРОВА ФРАНКІАНА МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Бермес І. Л.

ВСТУП

«Творчість І. Франка починала вливатися в українську музику поступово, немов окремими струмками, що з плином часу перетворилися у велику повноводну ріку»[1], – наголошувала М. Загайкевич. Іван Франко надихав творчість українських композиторів різних поколінь – від класиків (М. Лисенко, К. Стеценко, С. Людкевич, Д. Січинський) до митців другої половини XX – початку XXI століття. Хорові, камерно-вокальні, кантатно-ораторіальні твори на тексти Каменяра зайняли належне місце у концертно-виконавській та театральній практиці («Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Мойсей» М. Скорика).

Хорову Франкіану започаткував адепт традицій «перемиської школи» В. Матюк у 70-х рр. XIX ст., скомпонувавши музику до драми «Три князі на один престол», написану 18-річним гімназистом. Відтак до прочитання поезії І. Франка звернувся галичанин О. Нижанківський, перу якого належить хоровий твір «Не гармати грають нині».

Наприкінці 90-х років два хори на тексти Каменяра зі збірки «З вершин і низин» скомпонував М. Лисенко – «Ой що в полі за димове» і «Вічний революціонер».

Поезія І. Франка була дуже «близькою» Д. Січинському. В останнє десятиліття життя композитор створив справжні хорові шедеври на вірші зі збірки «Зів'яле листя», «образи і думки» якої були «співзвучні своїм настроям»[2], а саме: «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне», «Пісне, моя ти підстрелена пташко».

Музичним інтерпретатором поезії І. Франка був послідовник М. Лисенка К. Стеценко. Він написав кантату «Єднаймося» («Розвивайся ти, високий дубе»), яку Л. Пархоменко характеризує як гимн-кантату.

У XX столітті хорова Франкіана постійно збагачується новими композиціями. Це передусім хори Я. Ярославенка «В дорогу!» («Сонце по небі колує»), В. Борисова «У долині село лежить», М. Вериківського «Коваль» та «У долині село лежить», Г. Верьовки «Обриваються звільна всі пута», Б. Лятошинського «Як почуєш вночі» та «Коли

[1] Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. С. 98.
[2] Там само. С. 106.

студінь потисне», С. Людкевича «Ой ідуть тумани» («Восени»), кантата «Наймит», «Конкістадори», хоровий цикл І. Шамо «Осінь», «Зима», «Весна», «Гримить», кантата М. Скорика «Весна» та інші.

Хорове начало – одне з визначальних у творчому доробку дрогобичанина Миколи Ластовецького. З одного боку, це природно, бо хорова пісня, що має колективну основу, відображає велич і силу народу, незламність його духа. З іншого, саме хорове виконавство займає провідне місце в національній культурі. Донині ця мистецька царина стимулює творчість композиторів у створенні високохудожніх взірців. Розуміючи значущість хорового співу, М. Ластовецький плідно працює в цьому жанрі. Важливе місце у творчому доробку митця займають твори на слова поета та пісні, записах І. Франка, опрацьовані композитором.

1. Хорові твори на тексти І. Франка: особливості «прочитання»

Помітний внесок у введення поетичної творчості І. Франка до музичного обігу зробив М. Ластовецький. В активі майстра 9 хорових творів: оригінальні – «Ой жалю мій, жалю» (для чоловічого хору), «Дивувалась зима», «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (для мішаного хору) та пісні з записів із голосу І. Франка – «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе», «Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле», «На городі біла глина», «Ой коло млина шумить дубина» (в опрацюванні для мішаного хору); «Ой по горі, горі», «Ой світи, місяченьку» (для чоловічого хору).

Хорова франкіана є вагомою складовою композиторської творчості М. Ластовецького. Це зумовлено багатьма чинниками:

– послідовним вивченням композитором поезії та фольклористичної спадщини І. Франка;

– компонування хорових творів на слова І. Франка та опрацювання пісень із записів поета інспіроване функціонуванням у місті навчальних (хорових класів Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка і народної хорової капели «Гаудеамус», мішаного хору відділу хорового диригування КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. В. Барвінського»), муніципальних хорових колективів («Легенда», «Боян Дрогобицький») і потребою у поповненні репертуару;

– у репертуарному списку хорових колективів Дрогобича композиції на тексти галицького поета-земляка займають особливе місце.

Вельми часто саме ці колективи і були першовиконавцями творів хорової Франкіани М. Ластовецького. Як оригінальні композиції, так і

обробки ввійшли до репертуарного списку багатьох українських хорів, вони звучать на сценах Києва, Львова, Івано-Франківська, Тернополя, Хмельницька та інших міст.

Звернення М. Ластовецького до творчості Каменяра є закономірним, бо «Правдивість життя і почуттів, якою пронизана кожна строфа віршованої спадщини поета були і залишаються «притягуючою силою» для композиторів»[3]. Два хори написав М. Ластовецький на вірші з другого жмутку збірки «Зів'яле листя», в якому знайшло віддзеркалення поетичне багатство фольклорних традицій українського народу, щедро «орнаментованих» народно-пісенною манерою. Витончений звукопис і глибоке наскрізне римування додають поетичним текстам ніжних, м'яких переливів, майстерно відображають меланхолійний стан засмученої душі «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой жалю мій, жалю», «Чого являєшся мені у сні»). У цих поезіях змальовано чудові пейзажі, водночас висловлюються щирі, хвилюючі почуття. Кожен із віршів жмутку має самостійне художнє значення, незалежно від загальної композиції збірки.

Однією з перших композицій М. Ластовецького на вірші І. Франка став хор «Червона калино, чого в лузі гнешся?» (5 номер другого жмутку) для мішаного хору без супроводу. За композиційною будовою ця поезія є діалогом між калиною (вродливою дівчиною) і дубом (молодим парубком). Перші дві строфи – запитання ліричного героя до калини, три наступні – її відповідь, «розмова» яких надає творові жвавості й енергійного ритму. Центральний образ вірша – червона калина – символ усього прегарного, ніжного та благородного в людях і суспільстві. Як життєлюбна «натура» вона горнеться до світла, сонця – символів любові до життя, втім дотягнутися до них у неї не вистачає сил. Дуб – другий символічний образ вірша (у народних піснях він уособлюється з міццю, здоров'ям – І. Б.), що калину «отінив, як хмара».

«Червона калино, чого в лузі гнешся?» – поезія-перлина, вельми «музична», близька до народної пісні. Саме про такі взірці у творчості Каменяра відгукувався М. Коцюбинський: «Взагалі Франко – лірик високої проби, і його ліричні вірші просяться часто в музику»[4]. До поезії звертався не тільки М. Ластовецький. Так, львівський композитор Б. Янівський скомпонував прегарний дует «Червона калино, чого в лузі гнешся?», присвячений 125-річчю від дня

[3] Бермес І. Поезія І. Франка «Червоно калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.* Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 49.

[4] Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. С. 101.

народження поета, що набув широкої популярності. Жіночий хор у супроводі фортепіано на цей поетичний текст створила і Б. Фільц. На думку О. Фрайт і Н. Лозинської, композитор «підпорядкувала розкриттю образного змісту всі засоби виразності, в органічному синетезі яких переплелися традиційно-фольклорні впливи зі своєрідно-індивідуальною манерою хорового письма»[5].

Вірш І. Франка в музичному опрацюванні М. Ластовецького вирізняється тонким відчуттям поетичного слова, особливим емоційним «кліматом». У цій хоровій мініатюрі композитор скористався лише чотирма початковими строфами вірша. Для розкриття художнього образу М. Ластовецький обирає просту двочастинну форму.

Перша частина складається з двох речень неквадратної будови. У початковому 14-тактовому періоді композитор поступово вводить хорові голоси: виклад розпочинає чоловічий хор, фактура якого позначається односпрямованістю вертикалі: впродовж побудови домінує інтервал квінти (перший і п'ятий щаблі a moll'ю) як своєрідна імітація народного інструментального супроводу (ліра), на тлі якого розгортатимуться мелодичні лінії жіночого складу хору. Ці статичні мелодичні конструкції надають хоровому викладу колориту простору. Натомість в мелодичних лініях жіночого хору експонується головне тематичне зерно мелодії солістки з другої частини. В поєднанні двох верхніх голосів упродовж двох тактів утворюється секстова втора, що вказує на близькість до народного виконавства. Мелодичні лінії жіночого хору композитор вибудовує у терцієво-секстовій барві на фоні прозорих порожніх інтервалів чоловічої групи. Прикметною рисою цього періоду є лаконічність мелодичних ліній жіночого хору, передусім сопрано, що розвивається у вузькому діапазоні (інтервал кварти), водночас барвистість гармонії. Композитор послуговується t, D, тризвуками VI, VII^{-3} щаблів. Мелодичні лінії жіночих голосів контрастують з остинатним рухом чоловічих, мелодика яких стає основою всього інтонаційного розвитку періоду (ля-мінор мелодичний).

Друге речення першої частини твору вкладається у неквадратну 7-тактову побудову, викладену у паралельному мажорі. Акордова фактура, пожвавлення темпу активізують рух (Andante moderato – Poco piu mosso). Органічний зв'язок із поетичним текстом у хоровому викладі виявляється у синхронності ритму всіх хорових партій і силабічність мелодики. «Почергова змінність паралельних

[5] Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. С. 45.

тональностей (два такти мажор, такт – мінор) за допомогою класичного D7 приводить до головної тональності (а) в другій частині»[6].

Розцвічена динаміка (*pp, mp, f, dim.),* сповільнення руху, вслід *a tempo,* оспівування опорних тонів, ладотональна змінність (C-dur – a-moll), однотипна ритміка – цими простими засобами виразності композитор досягає ефекту неспокою, чітко реконструює образність поетичного першоджерела.

З введенням соло сопрано мелодія піднімається на терцію вгору, набуває нових метричних обрисів (3/4, 4/4), викладається на фоні акордової фактури хору. Динамізується виклад, музичний розвиток чітко слідує за поетичним текстом. Гармонічне начало хорового супроводу на тлі виразної мелодії солюючого голосу урізноманітнюється «вкрапленням» окремих текстових узагальнень хору («не жаль», «не страшно і грому»). «Вправно користуючись тембрами та теситурою, зіставленнями соло і tutti, автор відобразив насичений психологізмом і алегорією»[7] образ тендітної калини, що «в лузі гнеться, бо сили не має».

Друга частина вкладається у побудову, в якій два речення неквадратної будови: перше включає 12 тактів, друге – 14. Вона розширена завдяки повторенню останнього речення поетичного тексту. На початку цього фрагмента композитор послуговується мелодичними та гармонічними прийомами, що вже використовувалися в першому реченні початкової частини твору. У мелодію солістки композитор вводить фрази то альта, то сопрано зі змінами в їх завершенні, у хоровому супроводі – зберігається гармонічна архітектоніка. Композитор вправно «переносить» виклад хору на октаву вгору, досягаючи зміною регістру й тісним розташуванням компактності звучання. Друге речення викладено в паралельній тональності (C-dur) з використанням низки акордів субдомінантової та домінантової груп: t, VII2, VI7, VII2.

Друге речення – кульмінаційне. Тут М. Ластовецький послуговується широким спектром динамічних відтінків, прийомами підголоскової поліфонії (партія тенора), винахідливо розшаровує фактуру, увиразнює поетичний текст в мелодичних «договорюваннях» хорових партій (сопрано, альта та тенора). На тлі гнучкої хорової фактури мелодія сопрано-соло «злітає» вгору у високу теситуру і досягає найвищого напруження на словах «бо сили не маю». Цікаві

---

[6] Бермес І. Поезія І. Франка «Червоно калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.* Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 52.

[7] Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. С. 21.

знахідки гармонічного письма надають викладу експресії: тут і T7, і D7 S, і D6/5II = s a-moll'ю.

Кінцева фраза другого речення «Червоні ягідки додолу схиляю» проводиться двічі, причому коли початковий зворот завершується в C-dur'і, то другий – приводить до початкової тональності – a-moll, що стверджується домінуванням субдомінантового та тонічного тризвуків. Характерною рисою мелодичної лінії солістки є секвенційна ланка низхідного руху, що виводиться на тлі акомпануючого акордового викладу мішаного хору. Ладова мінливість мажоро-мінору супроводжується спаданням динаміки та «вкрапленням» чотиридольного метру в кінці побудови. На базі головного звуку a-moll'ю, що доручений басу, три інші голоси хору плавно підіймаються вгору, утворюючи у вертикалі тризвуки (мінорний, зменшений). Таким чином, композитор логічно підвів хоровий виклад до коди.

Завершальні вісім тактів хору є своєрідною кодою, в якій яскраво простежується смислова та музична пов'язаність з початковим періодом. Тут сконцентровано початковий музичний матеріал, зокрема й поетичний («Червона калино, чого в лузі гнешся?»), який майстерно змодельований у різних партіях. Так, квінтова втора чоловічого хору передана жіночому, а мелодія сопрано проходить спочатку в баса, відтак – у терцієвому співзвуччі двох чоловічих голосів. Одночасно на тематичний зв'язок музичного матеріалу вказують інтонаційні звороти в хоровій горизонталі. Вельми колористично «прочитаний» підсилено поетичний текст у вертикалі: s7, VI7, d7, s7 I d7, t. Декламаційне вирізнення трьох заключних тактів не порушує хорового викладу, навпаки, залишає місце для роздумів.

У хорі «Червона калино, чого в лузі гнешся?» М. Ластовецький тонко відчув експресію Франкової поезії та передав її з винятковою емоційною проникливістю. Партитура хору написана лаконічно, кожна фраза, кожен акорд максимально виразні та повнозначні. «Червона калино, чого в лузі гнешся?» – твір, якому властива камерність вислову: увага до тонких нюансів поетичних рядків, філігранність фактури.

Під впливом народного мелосу виникла оригінальна весняна лірика з яскравим соціальним забарвленням і виразним громадянським звучанням – цикл «Веснянки» зі збірки «З вершин і низин», поезії якого пронизані наснагою тріумфу весняних сил. Уже сама назва циклу наводить на думку про спільність поезій із народними веснянками, народною піснею, яка завжди була одним із джерел творчості І. Франка. Форма веснянок поета – прегарний сплав фольклору і неповторного поетичного обдарування.

«Дивувалась зима» – перший вірш циклу «Веснянки», що поєднує в собі два естетичні способи відображення дійсності – медитацію та ліричне повістування. Крім того, він має ще одну жанрову особливість: це поезія-алегорія. Наскрізний образ зими сприймається як втілення реакційних сил суспільства, що активно протидіють прогресивним віянням. А незнищенні вісники весни – «квітки запахущі, дрібні» втілюють ідею невідворотності оновлення суспільства.

Поезія «Дивувалась зима» привабила М. Ластовецького. Змалювання пробудження природи навесні зумовлює специфіку виражальних засобів. Творові притаманне поєднання поетичної образності з яскравими музичними деталями: швидкий темп (Allegro vivace), чітка ритмічна структура викладу в крайніх розділах (♪♪|♪ 𝄾♪♪♪ 𝄾) та прерогатива мажорного ладу (G). Поетика пробудження «поснулих барв», оживлення в природі асоціюється з оновленням в людському житті. У хоровому викладі композитор упредметнює коло світлих, радісних почуттів перемоги весни на тлі образного укладу зими, котра «дивувалась».

Твір написано у простій тричастинній (репризній) формі. На думку С. Шипа, її презентабельною ознакою треба вважати «драматургічну активність, спрямованість від експозиції образу до його розвитку й зіставлення з новими образами, й далі – до підсумкового утвердження головного образу в третій репризній частині»[8].

Перша частина вкладається у квадратний 16-тактовий період із двох тотожних 8-тактових речень. Для прочитання поетичного тексту в хоровому викладі композитор обирає доволі своєрідну ритмічну формулу періодичного руху, котра зберігається впродовж побудови. Це три восьмі, що розділяються восьмою паузою як важливим засобом артикуляції. Думається, такий музичний ритмічний модус із використанням статичної тривалості пояснюється тісним зв’язком із поетичним текстом. Усі засоби музичного мовлення, як ритм, метр, музичне інтонування, темп, лад, артикуляція, динаміка спрямовані на розкриття головної фабули: «дивувалась зима», проведеної в початковій побудові чотири рази.

Звуковисотний рух кожної мелодичної лінії чотириголосого мішаного хору підкоряється логіці акордової фактури. Саме тому їхнє «обличчя» визначається вузьким діапазоном (у сопрано – ч. 8, альта – м. 6, тенора – зм. 5, баса – ч. 5) та декламаційністю, тобто відповідністю кожного тону мелодії одному складові тексту. Початкова фраза має тісне розташування, два верхні голоси творять терцієву втору, два нижні – поступово підносяться від інтервалу ч. 5 до ч. 8.

[8] Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. С. 249.

У вертикалі виникають цікаві гармонічні співзвуччя, котрі «домальовують» музичний образ. Композитор використовує такі послідовності: T – VI6 – II2 – T7 – S6/4 – T. Зав'язок другої фрази ідентичний до першої, втім у наступному такті мелодія видозмінюється: вона зринає вгору, у жіночому хорі домінує секстова втора, у чоловічому – квартово-терцієва. Перше речення завершується на домінанті, опорні акорди якої протиставлені тоніці: D6/4 – DD7 – D. У другому реченні першої частини чотири строфи поетичного тексту повторюються, відповідно композитор дослідно «переказує» музичний виклад.

Друга частина хору «Дивувалась зима» – новий тематичний матеріал, який яскраво відтворює у другому реченні образ ще сильної зими: «І дунула на них вітром з уст ледяних». Фрагмент побудований на співставленні двох начал: зими, котра дивується «як се скріпла земля», і владної, що не втратила своєї сили – «і пластом почала сніг метати на них». Змінюється музичне мовлення: вокальна мелодика набуває рис розспівності. Тобто, на зміну силабічному балансу структури поетичного тексту і музичної інтонації у першій частині приходить мелізматичний – у середній побудові. Хорова фактура насичується елементами поліфонічного письма, а «дивування» зими підсилюється використанням divisi в усіх хорових голосах і появою восьмиголосся.

Перший період неквадратної будови включає два речення по 6 тактів у кожному. Це кульмінаційна частина, в якій усі музичні засоби спрямовані на змалювання художнього образу. Інтонаційна сфера мелодики тісно пов'язана з українським фольклором, вирізняється розспівністю. Традиція гуртового співу виявилася в одноголосому зачині низького чоловічого голосу, що на третій і четвертій долі розгалужується у терцієвому двоголоссі. Пісенна, «веснянкова» тема в імітаційному викладі проводиться в усіх голосах мішаного хору. Мелодичний фрагмент (однотактовий), який імітується, набуває значення рельєфу, а контрапунктуючі йому мелодичні лінії інших голосів виступають у ролі фону. Завдяки закономірній організованості співзвуч уже в кінці другого такту виникає чотириголосся, третього – шестиголосся, четвертого – восьмиголосся, що в наступній фразі у гармонічній фактурі набуває нового функціонального змісту – накладання двох септакордів (D7 та S7). Наростання звучності від *p* до *f* сприймається як ознака емоційного збудження, навіть активізації дії – «Дивувалась зима». Друге речення першого періоду будується за тим же принципом, утім виклад підіймається на інтервал ч. 4 вгору. Таким чином, хорова звучність

плавно переноситься у високий регістр. Разом із поступовою зміною гучності (*f*), інтонування набуває звукозображального значення, котре підсилюється використанням особливого виконавського прийому – *glissando* в кінці речень.

Ще однією особливістю фактури є використання синкопи, котра не порушує «звичайний ритмічний порядок», а навпаки – «збагачує метричну структуру»[9] кінцевих фраз і виокремлює вербальний наголос. Разом із тим, синкопа надає музичній інтонації «характеру імпульсивного, енергійного руху»[10].

У другій частині розцвічується гармонічне забарвлення. Так, композитор починає виклад у h-moll'і, що є паралельною тональністю до D-dur'у (тональності домінанти головної тональності хору – G), в якому завершилася перша частина. Відтак, автор проводить імітацію в e-moll'і, паралельній головній тональності хору (G). Мабуть, М. Ластовецький саме такими засобами намагався акцентувати мінливість, водночас і силу зими.

Наступний період середини «І дунула на них…» гранично конкретизує музичний образ. Активна хроматика кожної мелодичної лінії (високі IV, VI, V, II, низькі III, II, VI щаблі) оригінально «змальовує» поетичні рядки: невпевненість зими в своїх силах. Своєрідний злам проходить з наданням фактурі остинатності у вертикалі жіночого та чоловічого хорів. Перевага квінтової інтерваліки – свого роду ілюстративний елемент колористики, своєрідний динамічний «вузел» – засіб емоційного зрушення хорової тканини.

Побудова вкладається у квадратний 16-тактовий період. Тут, у порівнянні з першою частиною, – зіставлення розмаїття «життєвих станів» зими, водночас – драматична кульмінація твору. Композитор застосовує чимало «нових» виразових засобів, зокрема інтонаційні зсуви, складну акордову фактуру й інтерваліку, якими густо насичена партитура. Впродовж шести тактів домінуючою є секундова інтонація в усіх мелодичних лініях хору, що репрезентує «ідею кроку, як своєрідного розумового процесу»[11]. Щедра ж хроматика відкриває широкі можливості для змалювання образу зими – винятково барвистої. Змінюється ритмічна формула: ♪♪|♪♪, що домінує в початкових шести тактах. Питомої ваги набуває рухома динаміка, коливання якої надає звучанню різних виражальних особливостей. Одночасно вона вирішальним чином впливає на «гру» тембрів хорових голосів.

---

[9] Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. С. 168.
[10] Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. С. 87.
[11] Мурзіна О. Жанрові особливості опрацювання української народної пісні у творчості М. Леонтовича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 83. С. 145.

Нестандартно вибудовує композитор мелодичні лінії кожного голосу. В усіх хорових партіях вони розвиваються хвилеподібно: у трьох верхніх голосах у низхідно-висхідному русі, в баса – навпаки, висхідно-низхідному. Таким чином, у вертикалі звукова тканина двох жіночих голосів утворює інтервал ч. 5, тенора і альта – сексти. Рух паралельними квінтами, а в акорді трьох верхніх голосів – секстакордами, вказує на народні джерела ладогармонії у хорі «Дивувалась зима».

Художньо виправданою є співмірність постійно змінюваного динамічного рівня інтонування: *p* , коли «шура-буря пройшла», *cresc. poco a poco* – «І найдужче над тим дивувалась зима».

Несталі гармонічні співзвуччя в кінці середньої частини, що утворюються внаслідок збігу звучання кількох мелодичних ліній, поряд із якими виникають акорди сталі, надають хоровому викладу ладофункціонального колориту. Водночас у двох останніх тактах композитор уживає традиційні каданси: III6 – T6/4 – D – D6/4 – D7 з низкою прохідних звуків.

У третій репризній частині хору композитор використовує агогіку, модифікує виклад (мелодичні лінії чоловічого хору контрапунктують жіночому розміреними четвертними і половинними) і значно розширює побудову (25 тактів), двічі проводячи фразу «Дивувалась зима, як се скріпла земля…». Тричастинний твір об’єднується зіставленням контрастних музичних сфер: крайні розділи віддзеркалюють образ весни, що нагадує про свій прихід, середній – зими, котра владно заявляє про свої права.

Останні п’ять тактів хору можна потрактувати як коду, в якій помітні інтонаційні, ритмічні та фактурні зв’язки з середнім розділом. Це кульмінаційне речення, що максимально узагальнює семантику музичного й поетичного вислову в хорі. Кінцеві глісандо й атональний вигук виступають активним засобом оживлення фактури.

Хори цього типу Л. Пархоменко називає хорами-алегоріями, що «за образністю та композиційними прикметами близькі і до лірико-психологічних п’єс і до пейзажів»[12].

Особливою чарівністю вирізняються твори, написані в жанрі літературної пісні, які, на думку Є. Кирилюка, «не поступаються перед Шевченковими піснями часів заслання»[13] – вищеаналізована «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой жалю мій, жалю» та ін. Свідомо відкидаючи впродовж усієї творчості «конвенціальну маску

[12] Пархоменко Л. Українська хорова п’єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. С. 156.

[13] Кириленко Є. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1966. С. 220.

мужицького поета», І. Франко все ж таки не оминув народнопісенної форми у своїй «ліричній драмі». Надто зворушливими, інтимними виявилися для нього самого переживання нещасливо залюбленого «небіжчика», тому, мабуть, мав рацію Ф. Колесса, коли визнавав ці мінорні акорди болю і смутку «відгомоном материного співу»[14].

«Ой жалю мій, жалю» скомпоновано для чоловічого хору без супроводу на текст однойменного вірша І. Франка зі збірки «Зів'яле листя» (7 номер другого жмутку). Ця поезія, як і низка інших, написана у стилі українських народних пісень. «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой ти, дубочку кучерявий», «Ой жалю, мій жалю» та ін. чарують своєю щирістю, образністю, мелодійністю. Як зазначає М. Ткачук, «українські символісти вважали, що чуттєвість визначає творчий акт митця, все пропускається крізь серце творчої натури, яке є осередком людських думок, почуттів. Важливим складником концепції "філософії серця" є невпинне поривання української людини до Краси і Правди як характерного вияву її шляхетного духу»[15]. А це чи не основні прикмети української народної пісні?

У поезії присутній мотив любові-муки, вона витримана у фольклорно-романтичних традиціях, що дає підстави говорити про наявність у творчості І. Франка елегійних поезій, маркованих неоромантизмом.

Хор «Ой жалю мій, жалю» – куплетно-варіантна композиція, в якій кожен епізод відтворено належними засобами виразності. Динаміка її драматургічного розвитку чітко слідує за поетичним текстом. Цей твір є переконливим прикладом використання економних прийомів, доступних навіть рухомим аматорським колективам. Фактура твору чітка, графічна, мелодія надана верхньому голосу – тенору.

Твір написано для однорідного чоловічого хору. Перший варіант куплетної форми включає дві початкові строфи. Ця побудова вкладається у 16-тактовий період, в якому є два 8-тактові квадратні речення. Головна тональність e-moll розцвічується несподіваними гармонічними сполученнями, що, мовби, підсилюють настроєність хорового твору. Всі музичні засоби зумовлені семантикою вірша. Так, у третьому такті першого речення несподівано з'являється домінанта a-moll'ю, відтак D6/4, паралельна мажорна тональність (C) приводить до G-dur' у. За допомогою ввідного тризвуку композитор стверджує головну тональність (e) в кінці побудови.

---

[14] Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка. *Фольклористичні праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 339.

[15] Ткачук М. Лірика Івана Франка: Тернопіль : Світ знань, 2006. С. 214.

Мелодія дуже тонко передає стан душі героя поетичних рядків: мелодичний e-moll, плавний рух, у другій фразі – хвилеподібний. Гомофонно-гармонічна фактура інколи прогресує шляхом наголошення найважливіших поетичних устоїв, які сприймаються як підголоски: «мій жалю», «непомалу», «не спіймаю». Компактне триголосся в межах динаміки *mp* узгоджується з «динамікою» поетичного тексту.

Друге речення бере початок у паралельній мажорній тональності. Відповідно, мелодична лінія тенора набуває іншого відтінку, радше нових рис. Вона переноситься у високий регістр, у супроводі низьких чоловічих голосів мелодичні лінії наповнюються активнішим рухом, у вертикалі домінує терція, експонуються й інші інтервали (м. 7, ч. 4, зб. 4, м. 6, ч. 5, ч. 8). Виклад здіймається в D-dur'і, що є D G-dur'у. Своєрідні переливи мажоро-мінору (G – e) слід сприймати як увиразнення поезії: «як була близенько» – мажор, «не дав їй принади» – мінор. Щоби підсилити «емоційний настрій» – «а тепер я не знаходжу для серця розради» – М. Ластовецький завершує побудову в тональності першого ступеня спорідненості – h-moll'і. Для цього він використовує такі гармонічні засоби: D7 – t 6/4 – D – t.

Третя та четверта строфи дослівно повторюють виклад, однак при переході до п'ятої строфи композитор надає побудові іншого завершення і приводить її до головної тональності: III – D4/3 – t – D6 t (e).

Остання строфа передає страждання, невтишений жаль, психологічно сумісні з настроєм ліричного героя: «Забрала всі мрії, всі втіхи, надії…». Шеститактова побудова є кульмінацією твору. Слідуючи за народними традиціями, композитор доручає одноголосий зачин тенору, відтак у ракохідній імітації підключає баса, а в третьому такті – другого тенора та баритона, використовуючи терцієву втору у двох верхніх голосах. Вперше композитор уводить чотириголосся, посилюючи драматичне напруження та «серця драму». Різнобарвні гармонічні сполучення, логічно й пластично вибудовані мелодичні лінії, перенесення фактури у високу теситуру, наростання динаміки, розширення руху – всі ці засоби наближають твір до жанру ліричної мініатюри і дуже проникливо відтворюють «словесно-образний малюнок». Додає напруження прикінцевий акорд, який динамізує фермата та пауза. Це секундакорд, який випливає з мелодичного руху кожної хорової партії. Він консеквентно розв'язується в t6/4, відтак за допомогою D7 стверджує e-moll.

«Ой жалю мій, жалю» – поезія близька до фольклорної стихії, пронизана елегійним настроєм. Вона напрочуд вдало й майстерно «прочитана» М. Ластовецьким.

Три оригінальні хори М. Ластовецького на тексти І. Франка гідно поповнюють українську хорову франкіану, збагачують сферу емоційного впливу поетичного слова, розкривають нові грані його сприймання.

2. Опрацювання пісень із записів І. Франка

О. Дей підкреслював, що «зв'язки Івана Франка з народною поезією були глибинними і протягом всього його життя напрочуд плідними»[16]. Справді, І. Франко був тонким знавцем народної пісні. Митець записував їх, причому всі «пісенні жанри без винятку, …ті їх зразки, які зустрічав у живому побутуванні. Це дало йому змогу сприйняти всю ту емоційну атмосферу, яка створювалась під час їх співу, відповідно настроювала співаків і слухачів"[17]. У львівській (1877) та коломийській (1880) в'язницях І. Франко зафіксував близько сотні народних пісень, що були опубліковані у книзі «Народні пісні в записах Івана Франка» (упорядник О. Дей).

І. Франко був знавцем і носієм народної пісні. Хоча поет не мав сильного від природи голосу, проте співав чисто, вкладав у спів «душу», чим захоплював слухачів. Покликаючись на Ф. Колессу, поет «співав зовсім просто і природно – так, як співають наші селяни, без афектації, без концертних манір, проте його спів чомусь глибоко зворушував»[18]. А К. Квітка з захопленням ділився: «Спів Франка справив на мене враження настільки сильне та тривале, що до сих пір наспіви, відтінки вираження, тембр у мене «у вухах»[19].

У доробку М. Ластовецького шість пісень з записів І. Франка та записаних із голосу поета, опрацьовані для мішаного та чоловічого хорів. Композитор вглиблюється в образну сферу і музичні особливості кожної зі співанок, відчуває їхню «душу» і саме з таких позицій підходить до мистецького опрацювання фольклорних зразків. Ще М. Леонтович акцентував на значущість опрацювання народних пісень: «…Завдання художника … – шукати нових форм, які б найкраще виявляли ідею пісні»[20]. Цього принципу непохитно дотримується М. Ластовецький.

Пісня «На городі біла глина» опрацьована композитором для мішаного хору в куплетній формі Мелодія з голосу І. Франка записана

---

[16] Дей О. Іван Франко і народна пісня. *Народні пісні в записах Івана Франка* / Упоряд. О. Дей. Київ : Музична Україна, 1981. Вид. 2-е. С. 5.

[17] Там само. С. 18.

[18] Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ : Наукова думка, 1970. С. 334.

[19] Квітка К. Іван Франко як виконавець народних пісень. *Творчість Івана Франка*. Київ, 1956. С. 167.

[20] Мурзіна О. Жанрові особливості опрацювання української народної пісні у творчості М. Леонтовича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 83. С. 151.

К. Квіткою. Обробка відкривається коротким вступом, де у викладі чоловічих голосів експонується квінтова інтерваліка. На неї накладається жіночий хор, текст якого («на городі біла глина, стоїть козак, як калина») активізується на фоні половинних чоловічого складу. В другому куплеті музичний виклад повторюється, втім автор перекидає мелодичні лінії іншим голосам, надаючи викладу яскравої тембральної барви. Цим прийомом автор скористається і в інших куплетах задля підкреслення тексту пісенного першоджерела.

У третьому куплеті мелодія доручена альтам на фоні терцієвої втори у тенорів та секундової інтерваліки у басів. У четвертому проведенні мелодія доручається басу, а виклад жіночого хору слугує певним фоном. П'ятий куплет вирізняється своєю змістовою наповненістю: дівчина просить матір віддати її заміж за козака. Тут автор вводить соло альта, мелодія якого передає душевний стан дівчини. У наступній побудові М. Ластовецький «розцвічує» хорову фактуру прийомами поліфонічного письма: тема проводиться в басах, протискладення – в тенорів, імітація – в жіночих голосах. У вставному епізоді (Allegro vivo) композитор нарощує гучність на звертаннях дівчини «Ой, мамуню, не гай мене, за козака віддай мене!» На ці слова накладається притаманний українській народній пісенності вигук «Гей!» набуває в обробці смислової підпорядкованості драматургії пісні. Загальний жартівливий характер пісні підкріплюється й обраним темпом – Allegro scherzando.

«Ой коло млина шумить дубина» – лірична пісня про кохання, в якій змальовано розмову козака з дівчиною на лоні природи. Ф. Колесса стверджував, що цей пісенний взірець, як і «Жалі мої, жалі», «Ой пігнала дівчинонька ягнятонька в поле» – власноручні записи І. Франка, куди ввійшли 22 тексти народних пісень під назвою «Пісні народні з Галичини».

Пісня викладені в куплетній формі. В першому куплеті мелодія експонується в басовій партії на тлі морморандо і divisi тенорів. Першим тенорам композитор доручає тонічний органний пункт, другим – інтонеми з міксолідійським забарвленням. Відтак мелодія доручається басам у divisi яких не тільки мелодія, а й протискладення до неї з використанням прийому mormorando. Другий куплет викладено в акордовій фактурі, тут композитор щедро послуговується альтерацією щаблів у мелодичних лініях альтів, відтак – тенорів і басів. У третьому куплеті автор вводить сольний епізод (сопрано) і почергово репрезентує сольну мелодію та хорове tutti. Точно слідуючи за образністю фольклорного первня, М. Ластовецький використовує палітру формотворчих засобів, як-от перемінні метр, лад, розширення

побудови тощо. У цій конструкції – кульмінація, до якої приводить перенесення хорового викладу у високу теситуру, застосування голосної динаміки. Крім того, композитор розцвічує хорову фактуру гармонічними сполученнями, які значно активізують виклад. Наступний куплет вирізняється впровадженням засобів поліфонічного письма, повторів мелодичних зворотів, відповідно, й розширенням побудови. П'ятий куплет завершує обробку, тут мелодія набуває нових обрисів у сольних лініях сопрано та баса, котрі персоніфікують головних героїв народного взірця – дівчину і козака. У цьому куплеті композитор значно розширює образний емоційний діапазон пісні, вводячи остинатну тріольну мелодику в альтовій партії для відтворення органічного зв'язку художнього образу з природою. Саме цей прийом імітує «шум дубини». Для підсилення смислового об'єму цього природного явища М. Ластовецький використовує глісандо всіх хорових партій у коді.

«Гей, а ворле, ворле, сивий соколе» – родинно-побутова пісня. Текст її було надруковано у статті М. Возняка «До фольклорних занять Івана Франка» (1948). Мелодію від І. Франка записав К. Квітка («Українські народні мелодії», № 520). Цю пісню М. Загайкевич називає зразком «мелодій глибинно народного походження»[21]. Опрацьована М. Ластовецьким у куплетно-варіантній формі, вона «справляє враження неухильного руху, …наполегливого утвердження музичної думки»[22]. 10 куплетів пісні (вісім із яких мають незмінну мелодію, тобто мають риси куплетно-варіаційності, і тільки сьомий і восьмий – змінюють мелодію) послідовно розкривають музичну драматургію: Катруся журиться за парубком – «сивим соколом», який служить у війську. У 7 куплеті початкова фраза мелодії видозмінюється: піднімається в другому, відтак у третьому тактах щоразу на інтервал терції вгору при ідентичності тематичного матеріалу. Цим засобом М. Ластовецький не порушує логіки розвитку музичного матеріалу, навпаки – надає йому надриву: «Та най ще сі світять як вдень, так вночі». В наступній фразі мелодія не змінюється в інтонаційному плані. Навпаки, восьмий куплет набуває розробкового характеру: елементи секвенційності, імітаційності вносять контраст у загальний плин розвитку. Інтервальна смуга терцієвої втори в жіночому хорі порушується тільки в останньому такті, контрапунктичні лінії чоловічого хору вирізняються рівномірними коливаннями квінто-октавних чи секстово-терцієвих «доспівувань». Врешті, із ля-мінору початкової фрази виклад модулює в h-moll. У наступних трьох

[21] Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. С. 41.
[22] Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. С. 261.

куплетах ця тональність утверджується й завершує твір. У 9 куплеті, як і в першому, М. Ластовецький використовує соло тенора у супроводі хору mormorando. 10 куплет – найбільша 17-тактова побудова, він розширений за рахунок повторів (тричі проводиться фраза «за тобою, Касю, що-м ті не видів»).

Жанрові ознаки жовнірської пісні виражені в помірному темпі, тонічному органному пункті у басів впродовж двох куплетів, м'якому тембральному забарвленні середини діапазону хорових голосів, відтінках тональних барв: a-moll (1, 2, 4 – 8 куплети), d-moll (3-ій куплет), h-moll (9, 10 куплети).

Тужлива діатонічна мелодія розгортається в межах октави, в її основі – перший, третій і п'ятий щаблі тонічного тризвуку. Від імені парубка мелодія викладається в чоловічому голосі, дівчини та її матері – жіночому.

Значну увагу композитор надає голосоведенню, акцентуючи на «гру» тембрів, оскільки мелодія орнаментально проводиться у різних голосах чотириголосого хору. Кожен із десяти куплетів має власне фактурне вирішення. Здебільшого, куплет має будову квадратного 8-тактового періоду, інколи – розширюється шляхом повторення окремих поетичних колін (4–7, 9, 10 куплети), що в музичному викладі приводить до нестандартних мелодичних знахідок. Так, наприклад, завершення 4 куплету здійснюється в низхідному русі трьох нижніх голосів на фоні остинато верхнього голосу, причому у вертикалі баса і тенора, тенора й альта постають сексти, в гармонічних співзвуччях – квартсекстакорди: t, VII, VI, d, s. В кінці 5 куплету виклад мелодичних ліній набуває хвилеподібного розвитку, композитор послуговується тризвуками (I, VII, VI щаблів) у вузькому розташуванні трьох нижніх голосів.

Обробка вирішена цікаво фактурно. М. Ластовецький не відразу вводить всі голоси хору, а поступово насичує звучання, залишаючи в центрі уваги мелодію. Так, у першому куплеті виклад надано чоловічому хору: мелодія в тенора, на тлі тонічного органного пункту басів (divisi). Басове mormorando (у вертикалі інтервал ч. 5) сприймається як наслідування народного виконання на лірі чи волинці.

Початкова побудова вводить хор у ладотональне русло ля-мінору. Триголосся виникає в чоловічому хорі. У другому куплеті «Гей, ци чув ти» долучається альт, однак мелодія знову-таки проводиться в тенора.

Такий самий склад (неповний мішаний хор – альт, тенор і бас) продовжує виклад третього куплету. Тут наспів викладається в мелодичній лінії баса, на фоні супроводжуючих витриманих інтервалів у двох верхніх голосах, причому інтонаційне мовлення альта не змінює

висотного розташування, а тенора – набуває плавного висхідного руху, звужуючи звуковисотні співвідношення з альтом від інтервалу сексти до квінти, відтак кварти. Таким чином, монотонія, вельми часто вживана в цій обробці, є специфічним художнім прийомом, який виражає емоційну застиглість – стан смутку – «ци тужить, ци ні дівчина за мні?».

Логічність розвитку хорового матеріалу виразно проступає в четвертому куплеті – чотириголосій гомофонно-гармонічній фактурі з мелодією в сопрано. Колористичне протиставлення голосових тембрів шляхом перестановки голосів активізують обробку й у подальших куплетах, так само поглиблюють виражальність мелодії. 9 куплет «Ей, а змарнів…» – модуляція в сі-мінор, 10 куплет – традиційними засобами гармонічного супроводу (акорди гармонічного і мелодичного мінору, II7 і низького II щабля в цьому ж септтакорді), пожвавленням ритму і моделюванням мелодії (введення подовжених вставок, непередбачуваних доповнень) конкретизують художній образ пісні.

У хорі «Гей, а ворле, ворле, сивий соколе» композитор застосовує весь спектр динамічних і агогічних відтінків, винахідливо розшаровує фактуру, то виявляє підголоскову природу народної пісні, то перекидає мелодію від однієї групи до іншої в різних регістрах, щоби на кінець підвести розвиток до ефектної коди. Опрацювання цього фольклорного взірця – яскравий приклад втілення індивідуального стилю М. Ластовецького, в якій автор продемонстрував блискуче володіння лаконічними засобами хорового письма.

Інша обробка української народної пісні з записів І. Франка «Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле» – прегарний взірець жартівливої народнопоетичної творчості, напрочуд вдало «прочитаний» М. Ластовецьким. Пісня була перейнята від столяра Івана Романовського в Дрогобичі 1864 р. Текст був надрукований у книзі «Літературна спадщина» (№ 22). Відштовхуючись від автентичного фольклорного першоджерела, композитор тонко змальовує образ дівчини-пастушки, добираючи музично-виразові засоби, котрі б відбивали загальні риси, притаманні саме цьому пісенному жанру. Мелодія побудована в простій двочастинній формі: перша частина – 16 тактовий період (два квадратні речення), другий – 8 тактовий. Зберігаючи контури пісні, М. Ластовецький викладає її в куплетно-варіаційній формі, котра дає найкращі перспективи для змалювання контрастних емоційних рівнів тексту, внутрішньої драматургії періоду. Дві композиційні складові (мовби заспів і приспів) відіграють конструктивну роль у розробці мелодичного матеріалу.

Як правило, в жартівливій пісні зустрічаються симетричні побудови, статичні метр та ладотональний план. Вищеназваних домінант дотримується й М. Ластовецький. У трьох варіантах побудови перший період зачинають солісти (С, А +Т), в третьому такті долучається хор. Цікаві гармонічні сполучення в початковому 8-такті: Т –Т6 – S6 (бемоль 5) – D6| VI7 – D6/5 – VII7| III6/4 – VII| D6 – D6/5| VI7 – VI6| D6 – D6/5 (бемоль 5)| Т.

У другому періоді на тлі трьох голосів чотириголосого супроводу гучить мелодія в солістки сопрано. Звучання переходить в F-dur (домінанта основної тональності), що підпорядковано драматургії: «ягнятонько…знайду, додому приведу». Поява ознак гармонічного і мелодичного мажору вказує на те, що композитор дбає, щоби народні мелодії звучали в природному для них контексті. Він насичує фактуру септакордовими сполученнями та їхніми оберненнями, в кінці побудови Д9. Септакордовість у М. Ластовецького випливає з самостійності мелодичного руху кожного голосу мішаного хору.

Вельми показовою в опрацюванні народної пісні є наступна варіація. Композитор проводить перше речення не в репризному викладі, а насичує його новими тембральними барвами. Варіація зумовлює персоніфіковане домінування жіночого хору. Виклад надається в двотактовому проміжку соло сопрано, відтак його двоголосо супроводжує жіночий хор. Другий період експонує мелодію в партії тенора, натомість інші три хорові голоси створюють цікавий звукопросторовий ефект. Так, у партії сопрано з’являється підголосок, а в альта – синкопований ритм, до того ж два ці голоси звучать в октавному унісоні. Басова ж мелодична лінія отримує divisi як своєрідне гармонічне тло. Підголосковість – типовий прийом народного багатоголосся, так само як і октавні унісони – своєрідні мелодичні «вузли», опорні устої, що посилюють смислову роль вигуку «Ой» (характерна для народної поетики парентеза).

«Зійшли з гори на долину» – зберігає виклад початкового періоду. У другому періоді соло тенора звучить в супроводі чоловічого хору, адже розмова ведеться від імені чоловіка: «Ци позволиш мосця панно…». Тут збережено гармонію попередньої варіації. У наступній побудові – відповіді дівчини – соло сопрано, функція хору набуває характеру супроводу, котрий якнайкраще відтворює природу жартівливої української пісні. Жанрова опора мелодії підкреслена рівномірними квінто-квартовими коливаннями восьмих чоловічого хору на сильну і слабку долю і терцієвою второю жіночого – як відповідь і домовляння поетичного слова – на *і* першої і другої долей дводольного метру.

Відтак остання строфа проводиться ще двічі, причому композитор надає їй щоразу нових колористичних і фактурних вирішень. Мелодія доручається тенору в супроводі трьох інших хорових голосів. Одночасно композитор уводить ще один голос – сопрано соло, мелодія якого сприймається як своєрідні варіації – то хвилеподібний, то висхідний, то стрибкоподібний рух. Переливи сольної мелодичної лінії, її кульмінаційний злет у високу теситуру, часте оспівування – вказують на особливу енергетику, почерпнуту композитором із характеру жартівливої народної пісні. Повторне проведення побудови «Жартуй, жартуй, господине» – вперше надано всьому хору у гомофонно-гармонічній фактурі, динаміці *ff*, оскільки це кульмінація твору.

Нестандартно завершується пісня. Композитор у двотактовому проміжку вводить сольний виклад початкової музичної фрази, відтак вступає хор – tutti. Не порушуючи гармонії, автор трансформує ритмічну структуру введенням шістнадцятих, і завершує побудову, змінюючи *f* на *p sub*.

Опрацювання української народної пісні з записів І. Франка «Ой пігнала дівчинонька ягнятонько в поле» вказує на прозорість і пластичність голосоведіння, природність співставлення соло і акомпануючих голосів хору, віртуозне володіння технікою хорового письма.

Дві народні пісні з записів І. Франка опрацьовані М. Ластовецьким для чоловічого хору – «Ой по горі, горі», «Ой світи, місяченьку». Якщо перший твір викладено в куплетно-варіаційній формі, то другий – у простій тричастинній. Обидві обробки експонують соліста – тенора.

Родинно-побутова пісня «Ой по горі, горі» записана І. Франком у рідному селі Нагуєвичі. Мелодію записав К. Квітка («Українські народні мелодії», № 522). Ця пісня про кохання відкривається двотактовим вступом хору (елементи секвенції у тенора першого) з V щабля C dur'у, тут наявні домінантова гармонія та висхідний рух. У третьому такті вступає соліст – мелодія викладається швидко, грайливо. Мотив квадратної структури (8 тактів) починається з терцієвого тону C-dur'у, розвивається невимушено, змінюються тільки закінчення фраз: перша – на терції й D6/5, друга – на тоніці. Хор відіграє допоміжну роль, втім в кінці речень його функція посилюється низхідним, далі – хвилеподібним рухом звукових комплексів тоніко-домінантової барви.

У наступному варіанті мелодія викладається в басовій партії, в другому такті підсилюється в октавному унісоні баритона й баса. Мелодичні лінії тенорів показні висхідним переміщенням із частками секвенційних ланок. Виклад контрастує з попереднім варіантом не

тільки новою емоційною сферою «Єдна мене любить, а друга чарує…», а й поліфонізацією – вільна імітація: тенори переймають поспівку низьких чоловічих голосів, піднімають її вище, збільшуючи драматичну напруженість.

У третьому варіанті (meno mosso) композитор знову доручає мелодію солістові тенору в паралельному мінорі. Музична оповідальність хорової фактури позначена витриманими акордами гармонічного складу. Ладогармонічні ознаки характеризуються функціональною стійкістю (t, s, D2, D4/3 C-dur'у, T, D6/4, T, D7 a-moll'ю). Специфічною рисою цієї побудови є ладова мінливість: два такти a-moll, наступні два – C-dur, перемінність мажоро-мінору на тональному та функційному рівнях (паралельно-перемінний лад у межах експозиції тональності через використання акордів домінантової групи).

Наступна побудова в чотириголосому викладі з мелодією в тенора характеризується «розмиканням» художньо важливих мікроосередків, де змістово виразні деталі тексту висвічуються несподіваними інтонаційними зворотами (мелодичний ля-мінор, хроматизація мелодичних ліній баритона й тенора другого), акордово-гармонічними послідовностями (T, S Es-dur'у, T D-dur'у в кінці конструкції). Ця побудова розширюється до 10 тактів, за рахунок повторення останньої фрази («тої дівчиноньки»). Композитор приводить до D-dur'у як D головної тональності, гармонічно споріднюючи його зі вступом, до якого зумовлює реприза.

Завершується твір п'ятитактовою кодою, в якій задіяні хор і соліст. Остинатна мелодія солюючого тенора отримує нове ритмічне забарвлення: четвертна з крапкою, якої жодного разу не було використано в фактурі. В мелодичній лінії тенорів – три секвенційні ланки, які щоразу підіймають мелодію на інтервал терції вгору. Остинатна мелодія баса видозмінюється в кінці низхідним квартовим зворотом від першого до п'ятого щабля домінантового тризвуку. В мелодичній лінії баритона – імітаційні «репліки» (2, 3 такти). Через D4/3 стверджується головна тональність C-dur.

Для відтворення жартівливого характеру пісні композитор добирає темп Allegro giocoso, відтак для увиразнення музичного викладу та підкреслення поетичного слова надає йому плавних змін: *meno mosso, rit. poco a poco*.

Українська народна пісня «Ой по горі, горі» в опрацюванні М. Ластовецького вирізняється влучним вибором лапідарних, і, водночас, доступних виразових засобів. Ця мініатюра вирізняється

яскравим мелодичним началом, прозорою хоровою фактурою та зручним голосоведінням.

«Ой світи місяченьку» – записана в 1880 р. від Ф. Батовського з с. Ценева Коломийського повіту. Мелодія надрукована О. Деєм на основі автографу М. Лисенка – його запису зі співу І. Франка. Це ще одна пісня про кохання, в якій естетичний ідеал втілений в образі дівчини, що поєднує не тільки фізичну, а й духовну красу. Покликаючись на С. Єфремова, «Сила великих почувань, краса вислову, гуманні думки разом із надзвичайною простотою й пластичністю – такі риси всієї української поезії, а особливо того циклу пісень, що малює побутове теперішнє життя і насамперед сферу сердечних переживань, пісень родинних і про кохання»[23].

Не порушуючи музичного характеру кантиленної мелодії в трьох побудовах, композитор знаходить засоби, які допомагають йому тонко виявити зміст емоційної настроєвості пісні: І ч. – Larghetto, ІІ ч. – Animato, ІІІ ч. – Tempo I. Обробка привертає увагу проникливою ліричністю, найбільше крайні розділи, що «описують» красу місячної ночі та «дівчину прекрасну». М'якими, лаконічними звуковими барвами досягає композитор ажурної, витонченої фактури. Перша частина F-dur має риси лідійського ладу (високий IV щабель в 4 такті виконує функцію ввідного тону до домінантового тризвуку), в мелодичних лініях експонується натуральний і низький VII щабель (атрибут міксолідійського мажору). Перша частина вкладається у 12 тактовий період, гомофонно-гармонічна фактура чотириголосого чоловічого хору якнайкраще передає природу мелодії народної пісні. Її широкі мазки відображені такими гармонічними засобами: T – S6 – T6/4 – D2 – D2 D – T.

У другій частині композитор передає мелодію солістові – тенору, а чотири однорідні чоловічі голоси використовує як супровід (mormorando). Тональний центр змінюється: d-moll – паралельний мажоро-мінор – вельми поширений прийом в українській народнопісенній творчості. Поява високого VI щабля у мелодичних лініях тенора першого й другого є ознакою дорійського ладу. Якщо три початкові такти першого періоду викладаються в мінорній тональності, то в четвертому такті за допомогою D7 утверджується паралельний мажор (F), відтак – ре мінор розцвічується високими VI та VII щаблями, появою секвенційних ланок у баса. Традиційними, однак дещо «непередбаченими» гармонічними сполученнями композитор

[23] Єфремов С. Історія українського письменства. Мюнхен, 1989. Т. 1. Вид. 4-е (Фотопередрук). С. 310.

змальовує душевний стан хлопця («твоя краса… згубить мене молодого»): II – S4/3 – D6 / S4/3 – d6 – II4/3 / d4/3 – S6/4#1, 3 – D9.

Перехід до другого речення здійснюється шляхом гамоподібного ходу від V до III щабля (мелодичний ре-мінор). Триголосся переростає в чотириголосся шляхом уведення імітаційної поспівки в баса, змінюються метр із 3-дольного на 2-дольний і фактура. Саме такими музичними прийомами М. Ластовецький «змальовує» емоційно-виразний епізод «Ой дівчино моя люба, твоя краса моя згуба». Секвенційний рух музичних фраз, перевага паралельних терцій, домінування домінантових зворотів, – все це композитор «підслухав» у народу й опрацював за допомогою професійних засобів музичної виразності.

Ця побудова значно розширена. Вона включає період із трьох речень (10, 8, 8 тактів у кожному). При переході до другого – кожна фраза піднімається на інтервал терції вгору, терцієва втора спочатку використана в тенорових мелодичних лініях, далі – басових. Друге речення має новий тематичний матеріал, вибудований у гомофонно-гармонічній фактурі. Загальні гармонічні контури не виходять за рамки вищевикладених із незначними колористичними забарвленнями. У двох реченнях розвиток відбувається по висхідній лінії як у регістровому, так і динамічному плані. Друга побудова вирізняється чіткою динамічною градацією на фоні утриманого контрапункту басів.

Відтак, у третьому реченні мелодія в терцієвому викладі проводиться почергово: спочатку у басовому, далі – в теноровому виконанні. Завершальні чотири такти отримують розширення, вони є частково кульмінаційними, в кінці – виклад поступово завмирає у низькому регістрі на динаміці *pp*. Жодного тексту для них не передбачено, лише звукоімітація на вигуку «ой» та голосній «а». Всі вищенаведені засоби музичної виразності характеризують «класичність» художньої манери М. Ластовецького і зближують його з традиціями «неокласиків».

Реприза має динамічний характер, у ній уведено тенорове соло: зіставлення руху хору і соліста, м’які тембри чоловічих голосів, повернення до головної тональності (F) сприяють довершеному опрацюванню фольклорного взірця.

Українські народні пісні з записів І. Франка в опрацюванні М. Ластовецького виявляють професійну прецизійність у використанні виразових засобів, ясність музичної думки, водночас – використання образно-художнього потенціалу фольклорного джерела.

ВИСНОВКИ

Істотною складовою хорового жанру у творчості М. Ластовецького є композиції та тексти І. Франка, а також народні пісні із записів і голосу поета в опрацюванні композитора. Спільність їхньої стилістики зумовлює те, що майже всі вони написані в період незалежності Української держави, точніше в перше десятиліття XXI ст.

Оригінальні твори на Франкові тексти позначені особливим інтонаційним строєм та образністю, зумовленими «духом» поезії. У них чітко виокремлюються два тематичні пласти: громадянські мотиви («Дивувалась зима») й образи інтимної лірики, нерозділеного кохання («Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Ой жалю мій, жалю»). Твір першої групи пройнятий філософською глибиною осмислення, його вирізняє монолітність вислову, соковита вокально-хорова палітра. Другу групу виокремлюють семантичні риси ліричної пісні та романтичної романсовості з глибоким психологічним підтекстом, а нерідко – яскравими емоційними контрастами. Ці особливості походять від домінуючого наукового типу мислення композитора.

Оригінальні хорові твори на тексти І. Франка характеризуються відчуттям колористики і просторовості хорової фактури, прагненням передати насамперед узагальнений образ, а не деталізувати зміст кожного слова. Це забезпечило емоційну насиченість, образну яскравість таких творів, як «Червона калино, чого в лузі гнешся?», «Дивувалась зима», «Ой жалю мій, жалю». Музичній мові цих творів притаманна різноманітна стильова орієнтація, зумовлена як спрямуванням поезії І. Франка, так і власним мистецьким пошуком. Її можемо визначити у межах неофольклоризму, неокласицизму.

Композитор впроваджує деякі елементи інноваційної композиторської техніки, послуговується арсеналом виразових засобів, пов’язаним як із надбаннями національної хорової традиції та рисами фольклорного багатоголосого виконання, так і зі здобутками європейського музичного мистецтва. Композитор доволі вільно використовує засоби розширеної тональності, ускладнену акордику, альтерацію, хроматику, тональну та гармонічну колористику, прийоми mormorando та glissando, численні поліфонічні прийоми розвитку тощо.

В опрацюванні народних пісень із записів І. Франка спостерігаються характерні підходи до трактування фольклорного матеріалу, а саме:

– недоторканість первинного взірця, чітка жанрова орієнтація, що зумовлює тип обробки;

– максимальне збереження інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних ознак фольклорного первня;

– використання прийомів народного багатоголосся.

Важливими є образно-жанрові пріоритети композитора: серед опрацьованих пісень з записів І. Франка переважають твори, що розкривають різні грані та нюанси печалі, суму, страждань. Всі ці ознаки вказують на стильову орієнтацію творчості композитора на неоромантизм та неофольклоризм – напрямки, започатковані поколінням наставників М. Ластовецького – С. Людкевичем, А. Нікодемовичем, Р. Сімовичем, у творчості яких поєднується глибинне проникнення у жанрову та ритмоінтонаційну сутність фольклорного матеріалу і володіння пізньоромантичною гармонією, імпресіоністичною вишуканістю фактури і ладотональної колористики, чіткістю і конструктивністю форми, вільним застосуванням поліфонічних прийомів викладу і розвитку.

Хорова Франкіана М. Ластовецького експонує високий рівень професійності.

АНОТАЦІЯ

Досліджено хорову Франкіану М. Ластовецького як взірець «діалогу» митців на духовному (етичному) і звуковому (інтонаційному) рівнях. Проаналізовано оригінальні хорові твори та українські народні пісні з записів і голосу І. Франка, які стали об'єктом аналітичного вивчення.

Акцентовано на одну з провідних сфер творчого самовираження М. Ластовецького – хорову та відображення її семантики в авторських композиціях і опрацюваннях пісенних взірців.

Вельми показовим для митця є імпульс, який зумовлюється поетичним текстом – він завжди є вагомим і часто визначальним. Однак композитор всякчас має власну музичну ідею, яку конструктивно розробляє.

У використанні хорових засобів композитор виявляє особливу майстерність. У М. Ластовецького хор, його фактурні, динамічні, темброві прикмети стають дійовими драматургічними факторами. Вибір фактури завжди випливає з характеру поетичних текстів Каменяра і художніх завдань, які ставить перед собою митець.

Наголошується, що в хоровій франкіані М. Ластовецький не лише розвиває західноєвропейські традиції, але й вносить багато оригінального, зумовленого ментальними засадами української культурної традиції. Він демонструє в хоровій франкіані високопрофесійне, водночас національно-своєрідне мислення.

Література

1. Бермес І. Поезія І. Франка «Червоно калино, чого в лузі гнешся?» в хоровій версії М. Ластовецького: особливості прочитання.

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. № 3. С. 48–54.

2. Дей О. Іван Франко і народна пісня . *Народні пісні в записах Івана Франка* / Упоряд. О. Дей. Київ : Музична Україна, 1981. Вид. 2-е. С. 5–21.

3. Єфремов С. Історія українського письменства. Мюнхен, 1989. Т. 1. Вид. 4-е (Фотопередрук). 541 с.

4. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. 176 с.

5. Квітка К. Іван Франко як виконавець народних пісень. *Творчість Івана Франка*. Київ, 1956. С. 160–193.

6. Кириленко Є. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка. Київ : Наукова думка, 1966. 419 с.

7. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 198 с.

8. Колесса Ф. Народнопісенна ритміка в поезіях І. Франка. *Фольклористичні праці*. Київ : Наукова думка, 1970. С. 327–346.

9. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ : Наукова думка, 1970. 415 с.

10. Мурзіна О. Жанрові особливості опрацювання української народної пісні у творчості М. Леонтовича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 83. С. 140–178.

11. Пархоменко Л. Українська хорова п’єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.

12. Ткачук М. Лірика Івана Франка: Тернопіль : Світ знань, 2006. 296 с.

13. Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2007. 62 с.

14. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.

Information about the author:
Bermes Iryna Lavrentiivna,
Doctor of Art History, Professor.
Head of the Department of Vocal and Choral,
Choreographic and Visual Arts
Drohobych State Pedagogical University of Ivan Franko
24, Ivan Franko St., Drohobych, 82100, Ukraine

МІСТЕРІАЛЬНІ НАСТАНОВИ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ЄВРОПИ НОВОГО ЧАСУ

Муравська О. В.

ВСТУП

М. Бердяєв одного разу зазначив, що «благородство будь-якої істинної культури визначається тим, що культура це культ предків, шанування могил і пам'ятників, зв'язок синів з батьками. Культура заснована на священному переказі. І чим давніша культура, тим вона значніша і прекрасніша»[1]. Ця думка узагальнює досвід духовно-етичних та естетичних шукань багатьох минулих епох та, водночас, свідчить про її актуальність в культурно-історичних реаліях сьогодення. За влучним спостереженням С. Кримського, «пересторога Ньютона: "Фізико, стережися метафізики", замінюється [в наш час] визнанням потреби залучення метафізики в пізнавальні моделі буття»[2]. Сказане є співвідносним і з історичними шляхами розвитку європейської опери, відзначеними в тому числі тісними зв'язками із містерією та її культовою ґенезою. «Християнсько-містеріальний континуум»[3] завжди складав одну з показових якостей її музичного театру, визначаючи суттєві аспекти його духовно-змістовного «наповнення». Міфологічно-містеріальні «виходи» оперного жанру набувають особливої актуальності в культурно-історичних реаліях другої половини XIX – початку XXI століть та її найбільш видатних представників – Р. Вагнера, К. Дебюссі, О. Мессіана, І. Стравінського, П. Хіндеміта, К. Штокхаузена та їх послідовників, в тому числі й видатних українських композиторів минулого та сучасності – М. Лисенка, Б. Лятошинського, М. Скорика, О. Козаренка та ін.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть також свідчить про зростання інтересу до позначеної проблематики, орієнтованої на виявлення перетину типологічних ознак містерії та опери. Ця ідея в свій час була заявлена Германом Кречмаром[4] в його широко відомій «Історії опери», а також Єремією Іоффе в його фундаментальному

---

[1] Бердяев Н. А. Собрание сочинений: в 4-х томах. Париж: YMCA-PRESS, 1990. Т. 4: Духовные основы русской революции. Философия неравенства. С. 558.

[2] Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 7.

[3] Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.

[4] Кречмар Г. История оперы. Ленинград: «Academia», 1925. 407 с.

дослідженні «Містерія та опера»[5]. Зазначимо, що узагальнення останнього стосуються перш за все історії німецького музичного театру та його духовної ґенези. Позначений раніше містеріальний «ренесанс» у творчості митців сучасної доби визначив також шляхи його наукового мистецтвознавчого дослідження, про що свідчать колективна монографія І. Іванової, Г. Куколь, М. Черкашиної «Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття»[6], дисертації та публікації останніх десятиліть, що в сукупності виявляють не тільки культові настанови культури як такої, але й духовно-містеріальну компоненту європейського музичного театру різних епох. Проте зазначимо, що цілісний розгляд впливу містеріальної традиції на становлення та розвиток музичного театру Європи Нового часу у всій множинності її проявів все ж поки не став предметом фундаментальних узагальнюючих наукових розвідок у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві. Сучасна музика та культура в цілому, що розвиваються в умовах постсекулярного світу, орієнтовані на відкриття їх нових «герменевтичних кіл», кожне з яких виявляє оригінальні смислові аспекти взаємодії Мистецтва та Сакрального, що найбільш повно зосереджені саме у сфері музичного театру, його духовно-етичних та жанрово-стильових шуканнях. Сказане обумовлює **актуальність** теми представленої статті.

1. Містерія в історичному просторі європейської культури

Виявлення містеріальної ґенези європейського музичного театру має очевидний перетин із проблематикою культових настанов мистецтва різних епох. Форми проявів зв'язків культу та культури досить різноманітні. Однією з найбільш показових є **містерія,** багатовікова історія якої органічно поєднала культову та мистецьку практику, починаючи ще з язичницьких часів аж до сьогодення, виявляючи тим самим її еволюцію від релігійного таїнства для посвячених (єгипетські та давньогрецькі містерії) до містерії як жанру християнського театру Середньовіччя, ґенеза якого формувалася у межах духовних настанов візантійської культури, а згодом набула великої популярності й у Західній Європі. Навіть коли у середині XV століття цей жанр був офіційно заборонений у Франції та Англії, його духовно-етична, сценографічна та драматургічна специфіка виявилася успадкованою іншими жанрами драматичного театру, а також і європейською оперою Нового часу.

[5] Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. Москва: Говорящая Книга, 2010. 927 с.
[6] Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.

Структура містерії повторює загальну схему середньовічної християнської ідеї світобудови, відповідно до якої вона постає розділеною на два яруси – «піднебесний» світ і світ «занебесний». Відомий канадський літературознавець Н. Фрай наводить більш детальну схему християнської картини світу, що складається з чотирьох рівнів. На першому рівні розташовуються Небеса – місце проживання Бога. Другий рівень пов'язується з людською (гуманізованою) природою – це Едем, де призначалося жити людині. На третьому рівні – рівні фізичної природи – людина змушена жити після гріхопадіння. І четвертий – нижчий світ, житло демонів, пекло[7]. Таким чином, містеріальний всесвіт має морально-етичний, повчально-дидактичний підтекст. Відзначимо, що ця схема світобудови зберігала своє значення в європейській літературі, поезії, філософському мисленні й театрі (в тому числі й музичному) аж до періоду постмодерну.

Отже, Містерія займає значне місце у світовій культурі різних епох, оскільки демонструє особливого роду онтологічне таїнство, закладене в Божественний задум світобудови з метою забезпечити світу космологічну стратегію вічного руху, яка перш за все полягає в подоланні смерті, прориві на більш високий, наближений до Сакральної Істини буттєвий рівень. Історія жанру свідчить, що містерії завжди затребувані у тому суспільному середовищі, де очевидним було прагнення до пріоритету сакральних ідеалів, що зумовлює її особливу близькість світовідчуттю XX–XXI століть, які переживають воістину «містеріальний ренесанс» в різних сферах творчої діяльності і, передусім, у сфері музичного театру. Типологія містерії, що апелює до Священної Історії та її житійної складової, виявляється також пов'язаною з різними аспектами патріархальної культури. Остання, в свою чергу, завжди була націлена на пріоритетну роль ідеї Божественного світопорядку, в рамках якого Небесне і Земне, горішнє й долішнє, священне і профанне були нероздільні.

Названі типологічні ознаки містерії формувалися ще у Стародавньому світі. У Єгипті це були містерії Осіріса та Ізіди, тісно пов'язані з культовою практикою, метою якої було духовне преображення посвяченої людини через переживання-споглядання смерті-відродження бога та її єднання із Сакрумом. В античному світі це були Елевсинські містерії або їх самофракійські аналоги, пов'язані з культами Деметри, Персефони, а також Діоніса[8].

---

[7] Frye N. A study of English Romanticism. New York: Random House, 1968. С. 24-25.

[8] Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Киев: Институт истории Украины, 2009. С. 72-118.

Згідно з історичними описами, містерії являли собою грандіозне багатоскладне дійство, яке включало в себе як театралізовано-ритуальну виставу, що доносила до присутніх історію Божества, його страждань, смерті та воскресіння, так і споглядання пов'язаних з його божественною сутністю святинь. Така багатошаровість відтворення міфологічно-сакральної історії відкривала простір для духовного сходження різних верств соціуму. Так звані «малі таїнства-містерії» допускали можливість участі в них всіх присутніх, бо вони не були таємницею, в той час як «Великі таїнства» (власне містерії) були розраховані тільки на участь посвячених, що у Давній Греції іменувалися «містами». Саме їх ритуаліка й була предметом великої таємниці, етимологія якої стала основою самого визначення слова «містерія».

Мета будь-якого містеріального дійства була спрямована на духовне преображення людського єства, на його звільнення від поганих емоцій, страстей через подолання страху перед фізичною смертю. Як відзначає М. Скржинська, «під час Елевсінських містерій вже в період еллінізму греки спробували зруйнувати бар'єри між окремими державами і вперше усвідомили людство як велике братство». Головна ідея містерій цього періоду стверджувала, що «…будь-яка людина, яка веде праведне життя і шанує Бога, може сподіватися на щастя у потойбічному світі»[9], що, додамо, безпосередньо передбачало світосприйняття християнства.

Сказане співвідносне не лише з обрядово-ритуальною стороною містерій, а й з їхньою інтонаційно-співочою складовою. Дітер Лауенштайн безпосередньо порівнює її з обиходною співочою східнохристиянською практикою раннього Середньовіччя. Згідно з його спостереженнями, «…нинішній європеєць здатний долучитися до стародавнього відчуття музики, хіба що в підземному храмі Гробу Господнього в Єрусалимі на пасхальних літургіях помісних православних церков: малі інтервали і дуже високий регістр чистих співочих голосів <…> Ця культова музика, що збереглася від пізньої грецької античності приблизно 500 року від Різдва Христового, багато більш подібна до музики Елевсіній…»[10].

Зазначимо, що літургійна драма, що зароджувалася в даних умовах християнської культово-ритуальної практики, та її темброво-інтонаційна специфіка безпосередньо передбачали поетику і духовно-етичний тонус європейської опери в усьому розмаїтті її жанрових і національних «моделей». На ранньому етапі свого розвитку оперний

---

[9] Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Киев: Институт истории Украины, 2009. С. 118.

[10] Лауэнштайн Дитрих. Элевсинские мистерии. URL: https://royallib.com/read/lauenshtayn_diter/elevsinskie_misterii.html (дата звернення: 17.03.2022 р.).

жанр виявився безпосередньо пов'язаним з образом легендарного Орфея, що був відомий не тільки як видатний співак, але й як засновник містеріальної практики в античному світі.

Багатогранність міфічної постаті Орфея обумовила також і появу *орфізму* як одного із провідних напрямків релігійно-філософської думки античного світу. Його орієнтація на духовне самовдосконалення людини та преображення світу на засадах містеріальної та одухотвореної творчої практики безпосередньо передувала появі християнства і обумовила актуалізацію ідей орфізму в наступні епохи, в тому числі й у типології оперного жанру Нового часу. Орфізм займав суттєве місце в духовно-естетичних настановах членів «Флорентійської камерати», в той час як сам образ Орфея був домінуючим у західноєвропейській оперній практиці протягом XVII–XVIII століть.

Повертаючись до духовної культури античного світу, зазначимо, що містеріальне переживання-очищення у давньогрецькій традиції також іменувалося як *катарсис*. Етимологія цього давньогрецького терміну передбачає подвійний сенс: «kata» – «протиріччя, протидія», «арсис» «підняття, здіймання, підйом до гори». Отже катарсис представляє собою «підйом вгору після подолання протидії»[11]. В духовному плані подолання протидії порочних пристрастей стає для людської душі запорукою звільнення від них і відкриттям шляху до Бога, єднання із Сакральним світом.

Показово, що культово-ритуальне визначення катарсису як найважливішої компоненти містерії (культового дійства) згодом поступилося місцем його пріоритетній ролі у давньогрецькій трагедії. Проте зв'язок між ними досить закономірний, позаяк античний театр, його зародження та розквіт в епоху классики були тісно пов'язані саме з культово-містеріальною практикою на честь Діоніса. Додамо також, що аналогічну катарсичну функцію давні греки вбачали також і в музичному мистецтві. Так на тлі культово-ритуальної практики, осмислення духовної місії музики в історії людства фактично зароджувалися підвалини для подальшого розквіту музичного театру Європи, тобто опери. Не випадково члени згадуваної «Флорентійської камерати» у своїх музично-театральних експериментах щодо створення «драми з музикою» апелювали саме до досвіду античної трагедії, а також до образу Орфея, що є причетним до формування духовно-релігійних настанов стародавньої містеріальної традиції.

Звертаємо увагу також на те, що сама антична драма та трагедія акумулювала фактично в собі сутність містерії як такої з її катарсисом-кульмінацією, позаяк катарсис як ключовий елемент драми дозволяє

[11] Катарсис. URL: http://pervobraz.ru/slova/article_post/katarsis (дата звернення: 16.06.2022 р.).

людини морально та духовно очиститися, умиротворити свою свідомість та долучитися до соціально значущих ідей, ґенеза яких сходить до сакрально-космічних (у давньогрецькому розумінні) першоджерел.

Саме ця духовно-етична домінанта містерії визначила затребуваність її типології і в подальші епохи вже в умовах християнської картини світу. Перш за все її ознаки виявилися актуальними в духовній культурі *Візантії*, позаяк саме вона стала, з одного боку, колискою формування християнської культури та віросповідання в її східному першоваріанті. З іншого боку, саме «імперія ромеїв» найбільш повно успадкувала духовно-етичні настанови античного світосприйняття, зберігала їх пам'ятки культури та згодом передала їх західноєвропейському світові.

Витоки християнської містерії більшість візантологів вбачають і в літургійній *антифонній* практиці, і у феномені «*панігірій*» (грецьк. «ігрищ»), що проводилися в Візантії підчас великих релігійних свят. Першоджерела названого жанру співвідносяться із драматичними *гоміліями*, які в свою чергу вплинули на формування візантійських *драм для читання*, а також на *інтелектуальний театр*[12]. Останній представляв собою презентацію духовно-творчої діяльності інтелектуальної еліти імперії ромеїв, що безпосередньо передбачала академічні зібрання гуманістів епохи Ренесансу, а пізніше європейську салонну культуру, в межах якої власне і народжувалася опера.

Особливий вплив різноманітні форми містеріальних дійств мали на *придворний церемоніал*, що визначався як «*театр влади*». Зазначена традиція вплинула також на придворний побут європейських монархій наступних епох. Одне з чільних місць тут належить Франції, абсолютизм якої, так само як і культово-релігійні настанови галльської (галліканської) церкви, генетично й історично пов'язані з імперією ромеїв. Містерія в цьому регіоні була домінуючим жанром аж до XVI століття, позаяк концентрувала в собі ключові якості «священних вистав» великої форми, а також стимулювала розвиток релігійної драми наступних епох, в тому числі й у творчості представників театру французького классицизму (див. нижче).

«Родові» якості містерії, до яких відносять і орієнтацію на релігійну тематику, і багатоярусність драматургії, і включеність у християнську ритуаліку, і апелювання до її вербально-музичних символів, і тяжіння до видовищності та ефектних постановчих прийомів, спрямованих на

[12] Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. *Византийская мозаика: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме.* Харьков: Майдан, 2015. Вып. 3. С. 192–234.

духовно-соборне єднання-перетворення виконавців і глядачів як запоруки встановлення або підтримки світового порядку-гармонії, – все це в сукупності визначає домінуючу роль містерії в духовній «картині світу» Середньовіччя та її істотний вплив на європейську культуру наступних епох[13].

На думку О. Михайленко, «містерії XII–XVI століть, які виросли з літургійної драми, істотно відрізнялися від свого першоджерела в поводженні з первісним біблійним текстом. Автори містерій дозволяли собі досить вільно інтерпретувати сюжети Священного писання, часто доповнюючи їх епізодами власної творчості. Проте не варто приписувати цим п'єсам виключно світський характер. Сама назва жанру походить від латинського "ministerium" – церковна служба. *Вийшовши з церкви на міську площу, містерія не перетворилася на суто розважальне видовище* (курсив наш – *О. М.*). Інакше і бути не могло за часів, коли Біблія мала статус священної книги, а буквальна віра в її космогонію і події первісної людської історії залишалася непорушною для переважної більшості європейців»[14].

Зазначимо, що подібне сприйняття традицій європейського духовного театру показове й для українського шкільного театру, що розвивався саме в позначених духовно-етичних та дидактичних межах. Сказане стосувалося не тільки власне містерій, міраклів, мораліте, але й інтермедій та близьких до неї комічних жанрів – міждійних комічних вистав, які нерідко мали певний зв'язок зі змістом дійства серйозного, що відповідало як критеріям барокового мистецтва, так і власне поетиці містерії, орієнтованим на оригінальний симбіоз трагічного і комічного, сакрального та профанного.

Зазначимо також, що типологічні ознаки цієї жанрової сфери в своїх прадавніх першоджерелах сходять до язичницьких ритуальних практик (архаїчний та ритуальний сміх), з яких в свій час постала антична комедія. За аналогією з духовно-перетворювальним сенсом давньогрецької трагедії, зосередженим у феномені катарсісу, остання, завдяки сміху, уособлювала власну «модель» *духовного очищення*, орієнтованого на *«звільнення від ілюзій»*, відновлення істини, гармонії та духовної цілісності особистості. Отже, «гумор інтермедій не був тим веселим безтурботним сміхом, яким його хотіли бачити. Інтермедії були підпорядковані певній дидактичній і педагогічній меті – вдосконаленню

[13] Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 4.

[14] Михайленко Е. Н. Мистерия Нового времени: о жанровой природе библейской драме Д. Г. Байрона «Каин». *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2020. Том 13. Вып. 3. С. 75.

людини і світу, що її оточує»[15]. Саме ці містеріальні настанови українського шкільного театру склали духовно-етичні підвалини для формування власне української опери у XIX–XX століттях.

Повертаючись до історії буття містерії, зазначимо, що активне відродження цього жанру відбувалося й на початку XX століття. У 30-ті роки повсюдно здійснюються реконструкції середньовічних текстів (Франція, Англія, Іспанія, Італія). На тлі цього руху створюються тексти сучасних релігійних драм. Так в Англії, при Кентерберійському соборі, починаючи з цього часу, щорічно влаштовуються релігійні фестивалі, спеціально для яких драматурги пишуть п'єси-містерії. У Франції релігійні драми містеріального типу створюють Ш. Пегі, П. Клодель, Г. Марсель, поети-символісти, в Італії, – Г. д'Аннунціо.

Середньовічна містерія як універсальна жанрова форма, що охоплює своєю структурою всю велич світобудови, приваблює також і багатьох композиторів XX століття саме своєю мобільністю, можливістю говорити про духовні Істини, що перевершують видиму реальність, найбільш адекватним чином і сприяють упорядкуванню світу. Це відродження містеріальних традицій у вигляді «містерій-реконструкцій», «містерій-реінтерпретацій», «містерій-деконструкцій», «містерій-буф»[16] позначилося перш за все на метаморфозах музичного театру цієї епохи (Ж. Массне, Д. Мійо, А. Онеггер, І. Стравінський, О. Мессіан, П. Хіндеміт, К. Штокхаузен та ін.), орієнтованих на духовно-етичні шукання та оригінальні відкриття у сфері синтезу мистецтв або на прагнення вийти за межі мистецтва, зняти умовність, властиву театральній системі XX століття, наблизитися до сакральної функції, що визначала її зміст у минулому. На думку Г. Гачева, і містерія, і похідне від неї театральне мистецтво «мають своє небо і землю. Амфітеатр хвилями здіймається вгору – у театрі простору; зал ярусами йде під купол – у театрі приміщення. В обох випадках глядачі, ніби з неба, дивляться на комедію людського життя»[17].

2. Містерія та духовно-естетичні настанови італійського, французького та німецького музичного театру Нового часу

Тема «містерія і опера» становить один із суттєвих аспектів сучасного мистецтвознавства, актуалізованих в музикознавстві лише в останні десятиліття. Опера з моменту зародження завжди так чи інакше

[15] Савченко І. Давня українська література: Навчальний посібник. Київ: НПУ, 2009. URL: https://ukrlit.net/info/longtime/index.html (дата звернення: 23.07.2022 р.).

[16] Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 33.

[17] Гачев Д. Содержательность художественных форм. Москва: Просвещение, 1968. С. 212.

несла в собі «модус містеріальності», виступаючи частиною еволюції духовно-міфологічного театру Стародавнього Світу, що в подальші епохи поновлювався або у варіанті давньогрецької трагедії, або у середньовічній містерії, або у варіантах опери XVII–XIX століть, або в поліжанрових творах нової містерії XX–XXI століть, але завжди зі збереженням своїх основних родових ознак.

Що стосується **італійської опери,** то вона народжувалася практично в умовах *аристократичного салону* («Флорентійська камерата»), що певною мірою успадкував ідею контактності флорентійського ренесансу-гуманізму з візантійським духовно-філософським та богословським універсалізмом. Останній, як відомо, в період занепаду Візантійської імперії активно розповсюджувався у Західній Європі завдяки міграції візантійців-ромеїв у цей регіон. «За образним висловом Брукера, “за латинською мовою [у ренесансного гуманіста] постійно присутній шепіт грецької”. Н.-Г. Бек був переконаний, що “якщо Марсіліо Фічіно палив перед образом Платона вічний вогонь, то олію до нього поставляла Візантія”»[18].

У подібних метафоричних визначеннях фактично закладено узагальнення сутності впливу візантійського духовного інтелектуалізму на становлення культури західноєвропейського Ренесансу. Однією з визначальних ідей «Флорентійської камерати» була спроба відродження давньогрецької трагедії – також культового мистецтва у своїй ґенезі, трактованого тим не менш, у річищі християнських настанов європейської культури наступних епох. Оригінальність перетинів античного та християнського початків є очевидною у звертанні більшості італійських авторів до образу Орфея. Не забуваємо також і про той факт, що у ранньосередньовічній художній практиці саме цей герой античних оповідань нерідко ідентифікувався з Ісусом Христом.

Умиротворюючу пісню фракійського співака уподібнюють до проповідей Ісуса Христа, а сам його образ нерідко пов’язують з образом доброго Пастиря. Приводом для численних аналогій між Орфеєм та євангельським Ісусом Христом слугувала наявність цілого ряду спільних сюжетно-смислових мотивів, серед яких спуск в інший світ, згадуваний образ «доброго Пастиря», мученицька смерть та воскресіння, містеріальний характер орфізму та настанов християнського вчення тощо. Опера XVII–XVIII століть із показовим для неї центруванням на орфічній тематиці повною мірою уособлювала

[18] Цит. за: Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С. 131.

специфіку взаємодії античного і християнського світосприйняття, настільки характерну для італійського Ренесансу та наступних епох.

Зрозуміло, сюжети опер Я. Пері, Дж. Каччіні та їх сучасників, істотно відрізняються від порядку проведення містерії в ритуальної практиці попередніх епох. Однак містеріальне коріння оперного дійства, що певною мірою «літургізувало» саму конструкцію музичного театру, визначило збереження в оперному сюжеті ритуально-сакрального принципу. Показовим у цьому плані є й досвід Римської школи XVII століття, який безпосередньо успадковував традиції «Флорентійської камерати», але в умовах ширшої публічності в порівнянні з салонною камерністю перших оперних дослідів флорентійців. Найбільш яскравим прикладом цієї традиції є опера «Святий Олексій» С. Ланді, сюжетна основа якої виявляє житійно-містеріальний тонус римської оперної практики. «Герой С. Ланді – юродивий, самотність якого не вписується в Новокатолицьку концепцію Віри, оскільки його поведінкова сутність становить дещо принципово інше по відношенню до корпоративності дій “героїв від народу” <...> Зазначимо, що сюжет Ланді унікальний у подієвих розкладах самотнього подвижництва. Відповідно, фігуративний спів, вкладений в уста Олексія, має аналоги у венеціанській, згодом і у неаполітанській школах»[19]. Отже, опера «Св. Олексій» С. Ланді становить містеріальне дійство по суті показаних у ній подій, у яких оповідання про подвиг Святого сусідить в тому числі й з побутовими, комічними сценами, також показовими для типологічних ознак містерії.

Ця містеріальна «пам’ять» жанру, очевидна і в духовній ґенезі італійської опери-seria, позначилася і на її виконавських пріоритетах, орієнтованих на традиції фігуративного співу кастратів, який сходив до церковно-співацької практики та її духовно-риторичних настанов та виявився зосередженим в оперних аріях. Він певною мірою успадкував також мистецтво візантійськї калофонії, що згодом було засвідчено італійським перекладом цього терміну, відомим як bel canto. При цьому сюжет опери-seria частіше всього будувався навколо ідеї християнської доброчесності. Фінали цих творів – «містеріальні, тобто благісні, герої демонструють свою тихість і готовність до самопожертви, виключається силовий прояв їх волінь і пристрастей»[20]. Як зазначає Н. Сиротинська, «калофонічний стиль, наповнений віртуозним

[19] Каданцева Н. Б. «Св. Алексий» С. Ланди в контексте культурно-художественных идей его времени. *Европейский журнал искусствоведения и культурологии*. 2020. № 3. С. 75.

[20] Красиліна І. В. Містерія і містеріальність в бутті оперних вистав. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Збірник матеріалів Міжнародної дистанційної науково-практичної конференції (14 листопада, 2019 р., м. Київ).* Київ: НАКККіМ, 2019. С. 15.

мелізматичним стилем відображав суттєві естетичні зміни у сакральній монодії пізньовізантійської доби. Цілком імовірно, що цей співочий стиль проникав через грецькі колонії в Італії до Західної Європи та інспірував вокальний стиль bel canto»[21].

Відзначимо, що при всіх жанрово-стильових метаморфозах італійської «серйозної» опери, її поетика завжди так чи інакше зберігала свій «духовний ген», про що свідчить творчість італійських композиторів наступних епох – Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді та ін. У цьому плані особливо показовою є творча постать першого з названих авторів. Один з кульмінаційних опусів Дж. Россіні – опера «Мойсей», сюжетно і смислово співвідносна з містеріальним жанром, на всіх етапах її редагування зберегла основну для цього твору релігійно-історичну концепцію, дотичну й до героїко-патріотичних ідей Рісорджіменто та їх духовної ґенези. На це вказує як образно-символічний устрій сценічного розвитку, так і показові для цього твору типології молитви, ораторії, що визначають духовно-містеріальний підтекст «Мойсея» та його кульмінаційні сцени.

Подібного роду інтонаційно-драматургічна та образно-смислова спрямованість цього твору Дж. Россіні дозволяє також побачити в ньому ґенезу й творчості композиторів XX століття, що тяжіли до жанрового синтезу сценічних та літургійно-містеріальних типологій з біблійними сюжетами та близькими їм (Р. Штраус («Соломія»), А. Шенберг («Мойсей і Аарон»), І. Стравінський («Потоп»), К. Штокхаузен (гепталогія «Світло»), О. Мессіан («Святий Франциск Ассизький») та ін).

Великий вплив містеріальна традиція мала також і на **французький музичний театр,** початкові етапи розвитку якого і нині є певною мірою terra incognita для вітчизняного музикознавства та мистецтвознавства. Відзначимо, що протистояння раціонального та ірраціонального принципів мислення в світосприйнятті «фундаментально теологічного» (за П. Шоню) XVII століття знайшло відображення в стильовій своєрідності його культури, втіленій в типології бароко і класицизму. Їх оригінальний сплав яскраво демонструє мистецьке життя Франції цього періоду, що несе на собі відбиток історично неповторного «французького шляху» і «старого порядку» в соціальних реаліях Західної Європи Нового часу. «Французька придворна культура втілювала тезу-імператив про сакральну роль короля і його оточення у житті держави, а також “утримання Космосу на тлі історії” (М. Бунакова), що багато в чому визначило духовно-етичний і

[21] Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. Музикознавчі студії: Наукова збірка ЛНМА імені М. Лисенка. 2012. Вип. 26. С. 31.

містеріальний підтекст як класицистських трагедій і релігійних драм П. Корнеля і Ж. Расіна, так і поетику ліричних трагедій Ж. Б. Люллі»[22].

Масштабність зразків класичної трагедії доповнювалася духовно-етичною глибиною її ідеї і символічного змісту. Умовний історизм оповідання вступав у взаємодію із сакральними настановами міфологічних першоджерел в їх містеріальній спрямованості до протиставлення Небесного та земного. З моменту свого виникнення і відповідно до свого термінологічного визначення французька опера живилася творчими та акторсько-виконавськими традиціями класицистського драматичного театру, в тому числі й трагедії, а також її містеріальною компонентою.

Лірична трагедія Ж. Б. Люллі, на відміну від камерних опусів «Флорентійської камерати», була представлена у вигляді грандіозної п'ятиактної композиції з алегоричним Прологом і апофеозом, яскравими хоровими і балетними сценами і речитативними монологами, що генетично сходили до традицій «афектованої декламації французької акторської школи, яка була похідною від ритуально-величного пафосу культової практики. Французька оперна аріозність, сформована під впливом "придворної" арії, і розгорнуті балетні дивертисменти сягали сакральних настанов придворної культури французького абсолютизму і християнської ритуальної практики, виявляючи не тільки специфіку французького музичного театру, але й його містеріальні основи»[23].

Позначений «модус містеріальності» французької оперної традиції зберігався в ній і в наступні часи, що є очевидним і в «опері порятунку», і в сценічних творах доби Наполеонівського ампіру. В цьому плані показовим є досвід «Весталки» Г. Спонтіні. Узагальнюючи її поетику, відзначимо, що вибудована в ній вертикаль «Імперія – герой – Новий (імперський) Порядок» відверто апелює до язичницьких нормативів Риму, водночас вводячи художньо апробовані аналогії до християнської містеріальності мучеництва, чудово відстороненого Згори[24].

Містеріальна якість визначає також і загальну змістовну концепцію зразків «великої» французької опери у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві. Сенс більшості зразків цього жанру «зводиться до єдиного сюжету, у відповідності до якого герой, що перебуває в

[22] Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 5.

[23] Там само.

[24] Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С. 285-297.

гармонії зі своїм оточенням, в певний час здійснює проступок, приводячи тим самим себе і навколишній світ до хаосу. Пошуки шляхів його подолання стають для нього джерелом духовного Преображення, що знаменує в кінцевому підсумку відкриття Вічності ("видіння-осяяння" в фіналах опер)»[25].

Аналізуючи духовно-дидактичну та етичну складову поетики «великої» опери, Шан Юн зазначає, що шлях до гармонізації антиномій цього жанру, зосереджених перш за все на грандіозних релігійних конфліктах минулого, «її автори вбачають перш за все в *любові*, яка долає всі національні, релігійні та конфесійні перепони і стає джерелом відкриття Істини. Тим не менше, в історико-драматичних реаліях розвитку дії "великої" опери цей шлях репрезентований як жертовно-мученицький, що виявляє значну роль в образах головних героїв саме християнських чеснот – смирення, всепрощення, жертовності, молитовності, стійкості віри тощо»[26].

На новому рівні містеріальний «код» французької культури виявився в концепції «опери-міракля» «Жонглер Богоматері» Ж. Массне. Її створення у 1902 році ознаменувало появу у французькому музичному театрі «нового типу героя, сенс буття якого визначений не вольовим драматичним протистоянням явищам навколишнього світу, боротьбою за особисте щастя або громадські інтереси, але самоприменшенням, самоприниженням, усвідомленням власної "вбогості духу", що є водночас стимулом його духовного сходження. Його ознаками стає не тільки преображення, але й домінантна роль служіння-хваління»[27], що також складає базові смислові настанови містеріального жанру як такого.

Інший аспект бачення та відтворення типології містерії демонструє задум грандіозної композиції А. Онеґґера «Жанна д'Арк на вогнищі», що межує між типологією ораторії-містерії та урочистої сценічної дії, наближеної до нормативів опери XX століття.

Підсумком цієї традиції стає грандіозна епопея, «містеріальна фреска» О. Мессіана «Святий Франциск Ассизький», жанрова природа якого увібрала в себе типологічні ознаки всього духовного театру Середньовіччя – мораліте, міракля, житія-ітінерарія, а також фрагменти католицького богослужіння. Водночас виділені жанрові атрибути християнської культури, що розкривають сутність та ідею даного

[25] Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. С. 14.

[26] Там само, с. 14.

[27] Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. С. 235.

твору, доповнюються включенням в нього елементів позаєвропейського ритуального театру – японської драми «но» та балійських релігійних уявлень, символізуючи тим самим вселенський характер цього дійства, в оповіданні якого органічно поєднується і Схід і Захід[28].

Свій містеріальний шлях мала і **німецька опера.** Згідно з узагальненнями Г. Кречмара та Є. Іоффе, німецька культура XVI–XVII століть мала розвинену музично-містеріальну традицію, котра склала пізніше духовно-смисловий і драматургічний базис у розвитку німецького музичного театру. Є. Іоффе зазначав: «…в Німеччині релігійно-спіритуалістичне мистецтво, готичний храм і містерія надовго опинилися не тільки стійкими формами, в які вкладалася суперечлива суспільна думка, а й прогресивними щодо феодально-княжої ідеології»[29].

В історії становлення німецького музичного театру XVIII – початку XIX століть істотне місце належить поетиці *зінгшпіля*, в тому числі в його духовній іпостасі, в якому позначився універсалізм даного жанру, здатного втілити будь-який сюжет – від власне комічного до містико-філософського і від лірико-побутового до трагіко-героїчного. Його широкий змістовно-смисловий спектр охоплює музично-театральні шедеври від «Чарівної флейти» В. А. Моцарта, його сучасників і попередників аж до «Фіделіо» Л. Бетховена.

Реалізація в зінгшпілі принципу фіксації «великих» духовно-сутнісних для німецькомовного культурного світу тем «малими» засобами робили даний жанр актуальним як в культурних реаліях Просвітництва, так і в епоху Реставрації. В межах останньої його типологічні ознаки виявлялися співзвучними зі стилістикою не тільки романтизму, але й бідермаєру, що мав глибоку патріархально-ортодоксальну ґенезу, орієнтовану на втілення в художніх формах ідей «побуту, пронизаного релігійністю», гармонії Всесвіту і людини, а також на звернення до відповідного типу героя – «маленької людини», типаж якої сходить до біблійних та агіографічних джерел.

Позначені характеристики жанрово-стильової спрямованості німецького музичного театру першої половини XIX століття визначили духовно-містеріальний підтекст «Ундіни» Е. Т. А. Гофмана та його однойменного аналога у творчості А. Лорцинга, а також оперної спадщини К. М. Вебера, зокрема, «Чарівного стрільця». Духовно-смисловим підтекстом останнього твору виступає одна з

---

[28] Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С.431-438.

[29] Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. Москва: Говорящая Книга, 2010. С. 665, 666.

найважливіших тем християнської культури – боротьба між силами Світла (Агата, Пустельник) й темряви (Чорний мисливець Сам'єль та супутні йому пекельні сили), головним предметом якої є людська душа. Аналогічного роду підхід в сфері музичного театру демонструє житійна опера Р. Шумана «Геновева», що фактично висуває ідею спокутного страждання, смирення і Преображення душі у відповідності з ранньохристиянським (візантійським) пієтетом мучеництва.

Єднальним моментом образно-смислової сторони опер названих композиторів та їх сучасників виступає значуща роль морально-дидактичного фактора оповідання, захист патріархально-сімейних цінностей, що надають цим творам ознаки «повчальної історії» з «німецької старовини», поєднаної з духовно-містеріальною традицією, орієнтованою на внутрішнє перетворення головних героїв, що підтверджують умиротворені фінали цих опер.

Ця культурно-художньо виплекана ідея Преображення душі на шляху випробувань-мандрівок, що апелювала до ранньохристиянських першоджерел, а також до ретельного дослідження та творчого відображення духовно-етичних настанов національної німецької міфології, визначила жанрово-стильові константи музичного театру Р. Вагнера. Його останній твір – «Парсифаль», визначений композитором як «урочиста сценічна дія», втілює не тільки провідні положення та метаморфози його оперної реформи з показовою для неї пріоритетною роллю міфологічного світобачення, але й містеріальні настанови німецького музичного театру як такого, передбачаючи їх розквіт у грандіозних сценічних діях-містеріях XX століття у творчості П. Хіндеміта та К. Штокхаузена.

3. Містеріальні настанови української опери XIX–XX століть

Духовна «домінанта» в міфопоетичному, біблійному осмисленні власної історії та культури відзначає специфіку **українського музичного театру.** Подібного роду підхід багато в чому обумовлений духовним світосприйняттям України, ґенеза якого знов таки сходила до візантійських першоджерел. Не успадкувавши від Візантії імперські підстави і відповідний тип державності, Україна виявилася чутливою до її духовно-релігійної та культурно-історичної традиції. Вплив візантійського мистецтва на український іконопис та архітектуру залишався значним аж до середини XVII століття. Наступною «хвилею» відродження та актуалізації цієї традиції можна вважати другу половину XIX – початок XX століть. В останньому випадку мова йде в тому числі й про феномен «Renovation Byzantine» Школи М. Бойчука, що символізував високий внесок українського мистецтва в

світову культуру, який О. Козаренко визначив на рівні «українсько-візантійського європеїзму»[30].

Форми проявів подібного впливу в українській культурі досить різноманітні. Одне із суттєвих місць в цих процесах займає *містерія*, поетика якої фактично визначила типологічні ознаки духовного театру України, представленого в тому числі й *шкільним театром*. Український музичний театр, що формувався на тлі названої театральної традиції, має багатовікову історію, обумовлену географічними, соціально-політичними та духовно-релігійними чинниками. Його коріння більшість дослідників вбачають у культово-ритуальній практиці давніх слов'ян як язичницького періоду, так і християнського, у вертепній драмі, в оригінальній синкретичній творчості скоморохів Київської Русі, у видовищних дійствах Запорізької Січі і, нарешті, у феномені згадуваного українського шкільного театру доби бароко.

Показово, що всі ці різноманітні форми «пратеатру» та його подальших форм так чи інакше були пов'язані з культовою практикою. На думку Л. Софронової, в стародавні часи «в українській культурі, як і в інших східнослов'янських культурах не існувало власне театру <…> Вона віддавала перевагу іншим способам художнього освоєння світу, в яких театральність була однією зі складових <…> Театр увійшов в систему культури, зайнявши місце в *сакральному* (курсив наш – *О. М.*) її колі»[31].

Позначене духовне підґрунтя укорінене як у культово-ритуальних настановах античного театру, так і у певній театралізації християнського богослужіння та похідних від нього літургійної драми та містерії. В кінцевому підсумку у європейській свідомості минулого була сформована метафора про Всесвіт як «*Театр Слави Божої*». З іншого боку, вона також апелює до порівняння Всесвіту зі *школою*, в якій священна історія сприймалася як певний педагогічний процес, спрямований на активізацію духовної просвіти. Саме на цьому кордоні й опинився *шкільний театр* України. Біблійна концепція світу, доповнена її оригінальним тлумаченням в культурно-історичному просторі Середньовіччя та Ренесансу, суттєво вплинула і на поетику шкільного театру, що став важливою складовою не тільки західноєвропейської культури, але й історії українського музично-драматичного театру.

---

[30] Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. 2000. Число 15. С. 106.

[31] Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. С. 102.

Звертаємо також увагу на принципово *співацьку (вокальну)* природу храмового синтезу мистецтв, що розповсюджується не тільки на літургію, літургійну драму, а й на містерію, які фактично «розспівувалися, переводячи все дійство у *символічний вимір надбуттєвості* (курсив наш – *О. М.*)»[32]. Позначені духовно-смислові та виразні особливості біблійного шкільного театру фактично закладали базис для формування у подальшому поетики української опери у всьому різноманітті її жанрових «моделей».

Не менш популярними в українському шкільному театрі були *міраклі* – дії з життя святих, а також *мораліте, декламації та діалоги*, що знов таки апелювали до сакральної тематики та духовного повчання. Аналогічну мету мали алегоричні, політичні п'єси, в межах яких історичні реалії частіше мислилися в біблійних категоріях та були співвідносними з ідеями сакрального світу. Дану традицію успадковує в своїй оперній творчості М. Лисенко, зокрема, в «Тарасі Бульбі». Невід'ємною рисою буття цього твору, на думку О. Рощенко, є «міфотворчість», трактована як «оперотворчість на взірець міфу»[33].

Зазначимо також, що архетипово-притчевий містеріальний підтекст «Тараса Бульби» М. Лисенка – М. Гоголя виявляється в численних аналогіях образу головного персонажу з античною, біблійною міфологією. В останньому випадку жертовність самого Тараса Бульби також доповнюється очевидними алюзіями на мотив жертви Авраама, що віддає на вівтар Віри найдорожче – свого сина. В оперній концепції М. Лисенка образ головного героя дещо облагороджений і позбавлений раблезіанських якостей персонажів літературного першоджерела. Виділяємо також переможний фінал опери, що може сприйматися як відновлення Божественної справедливості, мислимої на рівні виконання старозавітного закону.

Такого роду смисловий акцент фактично концентрує спрямованість до містеріального оновлення опери. Однією з рис позначеної духовно-літургійної специфіки можна вважати вокально-темброві переваги опери М. Лисенка. З 14-ти її чоловічих партій чотири представлені тенорами, дві – баритонами, в той час як всі інші, включно з партією самого Тараса Бульби – баси. «Такого роду концентрація басів, природно, підтримувала той "дух церковності", який визначав принцип

---

[32] Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі XX століття (на прикладі фортепіанної творчості О. Мессіана): дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2021. С. 32.

[33] Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CCLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатишин/* Львів, 2014. С. 121.

подачі образів-персонажів і патріотичної ідеї твору: саме православна релігійна традиція була турботливою до культури басового співу»[34].

Позначена літургійно-містеріальна спрямованість «Тараса Бульби» М. Лисенка визначила й авторський задум опери, яка, на відміну від повісті М. Гоголя, починається масштабною сценою біля храму. На думку О. Рощенко, «початок опери, що припадає, за авторською ремаркою “на кінець церковної відправи” й супроводжується дзвонами, <…> надає майбутній дії святості: сакральний хронотоп, ідеальний соборний часопростір в українському оперному міфі представлений від основи творіння <…> В українському національному міфі Лисенка–Старицького Служба Божа переходить, перетворюється на оперну дію, освячуючи відтворений у ній український всесвіт»[35].

Аналогічного роду сакрально-містеральні ознаки показові також і для дитячих опер класика української музики («Коза-Дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна» (1892)), що стали фактично першими зразками цього жанру в європейській музично-театральній традиції XIX століття. Інші аспекти тлумачення містеріальних ознак в умовах духовних шукань української культури рубежу XIX–XX століть виявляє «опера-хвилинка» «Ноктюрн» М. Лисенка, що стає підсумком його музично-театральної творчості, сформованої на перетині різноманітних стильових утворень, що позначили специфіку українського модерну.

Повертаючись до розгляду витоків українського музичного театру, що генетично сходив до традицій шкільного біблійного театру, відзначимо, що складовою частиною останнього були й інтермедії, які органічно вписувалися в поетику містерії, виявляючи оригінальний симбіоз сакрального та профанного. Позначені типологічні якості інтермедій склали базис для народження власне української комічної опери, класика якої представлена в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». З одного боку, цей твір на рівні лірико-комічного жанру мав певний перетин аналогічними операми В. Моцарта, Дж. Россіні та ін. За формальними ознаками це музична комедія, що включає розмовні діалоги. Але, водночас, цей твір має особливості, які підкреслюють його духовно-архетиповий підтекст.

В основу сюжету опери покладено історичні події. Головний герой спектаклю – запорожець-козак, що є не тільки історичним символом

---

[34] Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. С. 406.

[35] Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CCLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатишин/* Львів, 2014. С. 122.

дієво-героїчного українства, але й одним із провідних персонажів, наприклад, українського вертепу як «народно-християнської містерії»[36]. «Запорожець безшабашний вояка й гуляка, такий собі “стихійний гедоніст” <…> Але це лише поверховий семантичний шар образу»[37]. Наслідуючи певною мірою риси міфічних казкових змієборців, воїнів-архангелів, цей образ набуває особливої актуальності в українському музичному театрі XIX століття як символ українства та прагнення до свободи. Таким чином, С. Гулак-Артемовський («Запорожець за Дунаєм») та М. Лисенко («Тарас Бульба») на різних жанрових рівнях фактично відтворюють глибинні духовні аспекти цього типажу.

Зазначені характеристики ліричності показові й для інтонаційної мови опери С. Гулака-Артемовського, виявляючи тим самим не тільки кохання її героїв, але й їх любов до рідної землі, що апелює до показового архетипу українського світосприйняття – антеїзму. З ним пов’язана й фінальна сцена опери – гімн рідному краю («Там за тихим за Дунаєм…»). Це повернення пов’язане не тільки з певним географічним місцем, але й з своєрідним міфічно-містеріальним поверненням до першоджерел за аналогією з тим, як людська душа після життєвих випробувань сходить до Бога як до своєї духовної колиски. Такий сюжетний містеріальний мотив фіналу, на наш погляд, має перетин із «міфологемою пошуків раю», як «ідеалу, божественної досконалості, відображення (віддзеркалення) світу небесного у земному вимірі»[38]. Так невибаглива на перший погляд комічна опера С. Гулака-Артемовського стала інтонаційно-драматургічним уособленням духовних архетипових глибин української національної свідомості, генетично пов’язаних в тому числі й з релігійно-містеріальними настановами національного біблійного театру.

Названа традиція на новому рівні пов’язана і з творчою особистістю Б. Лятошинського, наріжним каменем звукового Універсуму якого О. Козаренко вважає саме категорію міфу[39], котра на рівні «універсалій музичного світу» пронизує практично всю творчість композитора, в тому числі й музичний театр. Найбільш славетним зразком останнього можна вважати оперу «Золотий обруч». В центрі уваги автора не тільки

---

[36] Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. С. 73.

[37] Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. LAP DAMBERT Academic Publishing, 2018. С. 128.

[38] Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CCLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатишин/* Львів, 2014. С. 127.

[39] Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. Борис *Лятошинський. In memoriam*. Мюнхен: Український вільний університет, 2018. С. 18.

громадське життя Карпатської Русі, але перш за все Велика кровна жертва Захара Беркута, що стає поштовхом до переродження духовного життя всієї громади, єднання людського та Сакрального.

Аналогічного роду досвід мислення вітчизняної історії в біблійних категоріях, що актуалізують «метод алюзії», демонструє також і «опера-притча» «Мойсей» М. Скорика, що є містеріальним оповіданням про «найграндіознішу постать старозавітної історії та історії власного народу і, водночас, написана у дусі Франкової "чуттєвої етики". Це твір, в якому зазвучало пророцтво про "будуще" українське і вершинно втілився український ментальний архетип в образах Пророка та Поета»[40], духовна сила яких сходить до містеріальних першоджерел світової культури.

ВИСНОВКИ

Отже, історичний розвиток оперного жанру у всій різноманітності його національних «моделей» свідчить про суттєву роль на всіх етапах його існування містеріальної якості, яка власне й визначає культові спрямування європейської культури в цілому. Її містеріальний «код», що увібрав в себе і релігійно-катарсичні настанови стародавнього світу, і містеріальну практику сакрального театру та придворного церемоніалу Візантії, що зрештою була успадкована духовним театром європейського Середньовіччя та біблійними настановами шкільного театру епохи бароко, при всіх його жанрово-стильових метаморфозах завжди був орієнтований на збереження своїх основних родових ознак. В їх числі апелювання до єдності земного та Небесного світів, профанного та Сакрального, відповідного типу образності, яскравої видовищності, спрямованих на соборне єднання-перетворення людської спільноти як запоруки підтримання світового порядку-гармонії.

Як і більшість масштабних жанрових форм європейської музичної традиції Нового часу (симфонія, кантата, ораторія, меса, реквієм та ін.), опера в різні періоди свого буття була орієнтована на відтворення «якоїсь повної моделі людського життєбуття <...> Ритуально-магічні витоки жанру або ховалися, або нарочито оголювалися. Однак таємно чи явно вони давали про себе знати. У певні моменти оперної дії "вертикаль вічності" розсікала "горизонталь життя", натякаючи на загадкові, невидимі плани людського буття»[41]. Дослідження їх – це не

[40] Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство.* 2016. № 2 (Вип. 35). С. 10.

[41] Алеева, С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра. *Искусство и образование*. 2011. № 2. С. 64.

тільки входження в багатий світ європейського музичного театру, але перш за все і привід для духовного самовдосконалення, що власне і складає головну мету людського буття.

АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено виявленню ролі містеріальних настанов у процесах формування поетико-інтонаційної специфіки музичного театру Європи у річищі духовних та етико-естетичних шукань її культури у Новий час. Історичний розвиток оперного жанру у всій різноманітності його національних «моделей» свідчить про суттєву роль на всіх етапах його існування містеріальної якості, яка власне й визначає культові спрямування європейської культури в цілому. Її містеріальний «код», що увібрав в себе і релігійно-катарсичні настанови стародавнього світу, і містеріальну практику сакрального театру та придворного церемоніалу Візантії, що зрештою була успадкована духовним театром європейського Середньовіччя та біблійними настановами шкільного театру епохи бароко, при всіх його жанрово-стильових метаморфозах завжди був орієнтований на збереження своїх основних родових ознак. В їх числі апелювання до єдності земного та Небесного світів, профанного та Сакрального, відповідного типу образності, яскравої видовищності, спрямованих на соборне єднання-перетворення людської спільноти як запоруки підтримання світового порядку-гармонії.

Література

1. Алеева С. Г. Опера-мистерия в отечественной музыке последних десятилетий XX века: наблюдения над спецификой жанра. *Искусство и образование*. 2011. № 2. С. 64-72.
2. Бердяев Н. А. Собрание сочинений: в 4-х томах. Париж: YMCA-PRESS, 1990. Т. 4: Духовные основы русской революции. Философия неравенства. 598 с.
3. Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 31–42.
4. Гачев Д. Содержательность художественных форм. Москва: Просвещение, 1968. 301 с.
5. Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство.* 2016. № 2 (Вип. 35). С. 5-13.
6. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навчальний посібник / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.

7. Иоффе И. Избранное. Ч. 2: Культура и стиль. Москва: Говорящая Книга, 2010. 927 с.

8. Каданцева Н. Б. «Св. Алексий» С. Ланди в контексте культурно-художественных идей его времени. *Европейский журнал искусствоведения и культурологии*. 2020. № 3. С. 70–76.

9. Катарсис. URL: http://pervobraz.ru/slova/article_post/katarsis (дата звернення: 16.06.2022 р.).

10. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. Борис *Лятошинський. In memoriam*. Мюнхен: Український вільний університет, 2018. С. 18-24.

11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Українознавча бібліотека НТШ. 2000. Число 15. 286 с.

12. Красиліна І. В. Містерія і містеріальність в бутті оперних вистав. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Збірник матеріалів Міжнародної дистанційної науково-практичної конференції (14 листопада, 2019 р., м. Київ).* Київ: НАКККіМ, 2019. С. 14–15.

13. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: «Academia», 1925. 407 с.

14. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.

15. Лауэнштайн Дитрих. Элевсинские мистерии. URL: https://royallib.com/read/lauenshtayn_diter/elevsinskie_misterii.html (дата звернення: 17.03.2022 р.).

16. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. LAP DAMBERT Academic Publishing, 2018. 465 с.

17. Михайленко Е. Н. Мистерия Нового времени: о жанровой природе библейской драме Д. Г. Байрона «Каин». *Филологические науки. Вопросы теории и практики.* 2020. Том 13. Вып. 3. С. 73–76.

18. Михалицын П. Е. От Мельпомены ко Христу: судьба античного театра в Византии. *Византийская мозаика: Сборник публичных лекций Эллино-византийского лектория при Свято-Пантелеймоновском храме.* Харьков: Майдан, 2015. Вып. 3. С. 192–234.

19. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості О. Мессіана): дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / НАКККіМ. Київ, 2021. 226 с.

20. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

21. Осіпова В. О. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2003. Одеса. 16 с.

22. Рощенко О. Г. Національний оперний міф у творі Миколи Лисенка «Тарас Бульба». *Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CCLXVII. Праці Музикознавчої комісії. 100-річчю львівського музикознавства присвячується / Упорядник тому Оксана Гнатишин/* Львів, 2014. С.119–143.

23. Савченко І. Давня українська література: Навчальний посібник. Київ: НПУ, 2009. URL: https://ukrlit.net/info/longtime/index.html (дата звернення: 23.07.2022 р.).

24. Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. Музикознавчі студії: Наукова збірка ЛНМА імені М. Лисенка. 2012. Вип. 26. С. 23–34.

25. Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. Киев: Институт истории Украины, 2009. 366 с.

26. Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. 336 с.

27. Татарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

28. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 18 с.

29. Frye N. A study of English Romanticism. New York: Random House, 1968. 180 p.

Information about the author:
Muravska Olha Viktorivna,
Doctor of Art History,
Professor at the Department of Music History and Music Ethnography
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselskyi St., Odessa, 65023, Ukraine

РЕКЛАМА МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В INSTAGRAM (НА ПРИКЛАДІ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ АКАДЕМІЇ)

Качуринець Л. В., Качуринець С. Є.

ВСТУП

У сучасному світі цифрових технологій реклама стала невід'ємною частиною будь-якої успішної маркетингової кампанії, зокрема закладів вищої освіти (далі – ЗВО). Однією з найбільш потужних платформ для просування освітніх послуг стала соціальна мережа Instagram яка надає можливості для візуальної онлайн-комунікації. Особливо це актуально для освітніх закладів, які здійснюють підготовку мистецьких спеціальностей (хореографія, образотворче мистецтво, музичне мистецтво, театральне мистецтво тощо), оскільки ця платформа надає унікальні можливості для візуальної презентації творчих робіт студентів і викладачів.

Сучасні наукові розвідки візуальної онлайн-комунікації перебувають на стадії початкового розгляду. Німецька медіанауковиця Трірського університету Маріон Мюллер (dr. Marion Müller) визначає візуальну комунікацію у XXI столітті як «підгалузь науки про комунікацію, яка використовує соціально-наукові методи для пояснення процесів виробництва, розповсюдження та сприйняття, а також значень масово-опосередкованих візуальних засобів у сучасному соціальному, культурному, економічному та політичному контекстах. Дотримуючись емпіричної соціальної наукової традиції, що базується на міждисциплінарному підґрунті, дослідження візуальної комунікації є проблемно орієнтованими та критичними за своїм методом. Педагогічні наміри спрямовані на розуміння та пояснення сучасних візуальних явищ і їхнього значення для найближчого майбутнього»[1]. Ми погоджуємося з точкою зору науковиці в її розумінні візуальної комунікації і спробуємо пояснити характеристики та сутність цього процесу.

Сьогодні Instagram відіграє надзвичайно важливу роль у повсякденному житті кожної людини, особливо молоді, яка проводить значну частину свого часу в соціальних мережах. Ця платформа стає невід'ємною частиною взаємодії, самовираження та пошуку

[1] Müller M. G. What is visual communication? Past and future of an emerging field of communication research. *Stud. Commun. Sci*. 2007. № 7. p. 24.

інформації. На противагу іншим платформам, Instagram виділяється серед інших соціальних мереж унікальною здатністю створювати візуально привабливий контент, який легко сприймається і запам'ятовується. Молодь надає їй перевагу завдяки орієнтації на візуальні елементи та зручний інтерфейс. Платформа пропонує широкий спектр інструментів для створення реклами, включаючи пости, stories, IGTV та reels. Це дозволяє користувачам швидко переглядати зображення, відео та історії, що робить її ідеальним місцем для демонстрації мистецьких робіт.

Facebook, хоча й залишається популярним, більше орієнтований на текстову інформацію і взаємодію в групах та спільнотах. Для мистецьких спеціальностей, де візуальне представлення є ключовим, Instagram пропонує більше можливостей для креативного вираження та залучення. Крім того, Instagram має більш молоду аудиторію порівняно з Facebook, що робить його більш відповідним для цільової групи абітурієнтів.

Для освітніх закладів, які спеціалізуються на мистецьких напрямках, реклама в Instagram є потужним інструментом для залучення нових здобувачів освіти. Конкуренція між мистецькими освітніми закладами стає все більш жорсткою, і кожен заклад прагне залучити найталановитішу молодь. Зокрема, використання якісних зображень і відео дозволяє майбутнім абітурієнтам знайомитися з творчими проєктами, які створюють в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії. Це не лише підвищує зацікавленість, але й дає можливість майбутнім студентам оцінити рівень підготовки та професіоналізм викладачів. Візуальний контент, який охоплює роботи студентів, закулісні моменти та успішні історії випускників, значно підвищує інтерес до освітнього закладу та створює емоційний зв'язок з потенційними абітурієнтами.

Отже, висвітлення рекламної стратегії мистецьких спеціальностей ЗВО в Instagram є важливим кроком залучення здобувачів освіти та просування навчальних програм у сучасному конкурентному освітньому середовищі. Використання візуального контенту, аналіз результатів та залучення аудиторії допомагають створити успішну маркетингову стратегію, яка відповідає вимогам сучасного цифрового світу.

1. Переваги Instagram як платформи для реклами мистецьких спеціальностей ЗВО

Розглянемо основні властивості та рекомендації використання Instagram в рекламній стратегії мистецьких спеціальностей ЗВО:

переваги Instagram як платформи для реклами; актуальні тенденції; рекомендації щодо реклами мистецьких спеціальностей ЗВО в Instagram.

У сучасному світі заклади вищої освіти активно підтримують позитивний імідж у соціальних мережах з метою отримання схвальних оцінок. Уся сфера представлення бренду та брендингу тісно пов'язані з управлінням іміджем. Він є ключовим аспектом візуальної комунікації, оскільки зображення впливають на те, як «індивіди бачать продукти та послуги і сприяють формуванню іміджу бренду, створенню ідентифікації та зв'язку організацій із суспільною символікою»[2]. На основі власних спостережень, аналіз соціальних мереж провідних закладів вищої освіти показує, що їхня аудиторія досягає 5 тисяч підписників, а публікації можуть набирати до 3 тисяч вподобань. Це пояснюється тим, що за промоцію контенту відповідає спеціалізований відділ маркетингу. Тому, Instagram розглядають як інструмент, який ЗВО можуть використовувати для зменшення психологічної дистанції із зацікавленою стороною.

Історія платформи почалася з ідеї каліфорнійських підприємців Кевіна Систра і Майка Крігера дозволити користувачам ділитися фотографіями та перевіряти своє місцеперебування. Мобільний сервіс для зйомки та обміну фотографіями (відео) за допомогою фільтрів швидко став новим засобом комунікації. З моменту запуску в жовтні 2010 року він залучив понад 150 мільйонів активних користувачів, у середньому щодня користувачі завантажували 55 мільйонів фотографій і наразі ділилися понад 16 мільярдами фотографій»[3]. Надзвичайний успіх Instagram підтверджує нещодавній звіт Pew, у якому зазначено, що фотографії та відео стали основною соціальною валютою в Інтернеті[4].

Соціальна мережа дозволяє публікувати фото та відео, спілкуватися з аудиторією (уподобати, коментувати та ділитися публікаціями інших користувачів), відправляти приватні повідомлення (вести приватні розмови з друзями та підписниками), створювати stories (ділитися короткими фото- та відео, які зникають через 24 години), використовувати IGTV (публікувати довші відео (до 60 хвилин)), проводити прямі трансляції (взаємодіяти з аудиторією в режимі

---

[2] Fahmy S., Bock M. A., Wanta W. *Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective*, Palgrave Macmillan: New York, 2014. p. 122.

[3] Hu Y., Manikonda L., Kambhampati S. What We Instagram: A First Analysis of Instagram Photo Content and User Types. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*. 2014. № 8 (1). P. 595. DOI: https://doi.org/10.1609/icwsm.v8i1.14578

[4] Rainie L., Brenner J., Purcell K. Photos and videos associal currency online. *Pew Internet & American Life Project*. September 13, 2012. URL: http://www.pewinternet.org/2012/09/13/photos-and-videos-as-social-currency-online/.

реального часу), створювати reels (короткі вертикальні відео з музикою та ефектами), відстежувати тренди (шукати контент за допомогою хештегів та місцеперебування), створювати бізнес-профілі (просувати бренд та продавати товари/послуги). Instagram належить компанії Meta Platforms (колишня Facebook Inc.) і є однією з найпопулярніших соціальних мереж у світі, з понад 2 мільярдами активних користувачів.

Аналітичні підходи до вищезгаданих інструментів Instagram (в освітній комунікації) показують: щодо глядачів зображення «мають риторичний вплив і створюють переконливі аргументи»[5]. Зображення створюють причинно-наслідкові зв'язки і так впливають на те, як «індивіди бачать <...> продукти та послуги»[6]. Зображення виконують функції визначення порядку денного, сприяння емоційним закликам, створення іміджу та бренду. Зображення, які доповнюються текстом, передають повідомлення ще ефективніше, оскільки текст надає додаткову та більш детальну інформацію. Передбачається, що комунікаційні процеси суттєво зміняться з інтеграцією Instagram в екосистему платформ онлайн-комунікації.

Соціальна мережа має кілька переваг для реклами мистецьких спеціальностей ЗВО: молодіжна аудиторія, яка є основною цільовою аудиторією мистецьких спеціальностей; візуальна орієнтованість, що є ідеальною основою демонстрації мистецьких робіт, проєктів студентів і творчих процесів; інтерактивне спілкування з аудиторією (stories, опитування, запитання, прямі трансляції), що дозволяє залучати та взаємодіяти з потенційними студентами; візуальний стиль акаунту, що сприяє формуванню бренду та позитивного іміджу освітнього закладу; постійна взаємодія з контентом формує спільноту навколо закладу, заохочуючи обговорення та поширення інформації; креативні можливості (фото, відео, графіка, анімації, короткі або тривалі кліпи), що дозволяють експериментувати й знаходити найефективніші способи презентації мистецьких спеціальностей.

Основною перевагою Instagram як платформи для реклами мистецьких спеціальностей ЗВО є його здатність ефективно залучати саме ту аудиторію, яка найбільше цікавиться мистецтвом. Важливо розуміти, хто є вашою цільовою аудиторією та які в неї потреби, бажання та поведінкові звички. Це досягається завдяки демографічним та психографічним характеристикам користувачів платформи, які можуть допомогти налаштувати таргетинг таким чином, щоб реклама досягала найбільш зацікавлених користувачів. Взаємодія аудиторії з

---

[5] Schill D. The Visual Image and the Political Image: A Review of Visual Communication Research in the Field of Political Communication. *Rev. Commun*. 2012. 3 12. p. 122.

[6] Fahmy S., Bock M. A., Wanta W. *Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective*, Palgrave Macmillan: New York, 2014. p. 122.

рекламним контентом (уподобання, коментарі, репости) є важливим показником, який свідчить про ефективність рекламної кампанії.

Демографічні характеристики описують базову інформацію про людей, як-от:

1. Вік (підлітки, молодь, дорослі).
2. Стать.
3. Освіта (середня школа, бакалаврат, магістратура).
4. Місце проживання (місто, передмістя, село, регіон, країна).
5. Сфера діяльності та тип роботи (школяр, студент, фахівець).

До демографічних переваг Instagram як платформи для реклами мистецьких спеціальностей ЗВО належить значна популярність цього соціального медіа серед молодіжної аудиторії. Дослідження свідчать, що Instagram є особливо популярним серед молодих людей у віці від 18 до 34 років, які складають основну частину студентського контингенту. Згідно з даними аналітичних звітів німецької компанії «Статистичний портал для ринкових даних» (Statista (2023)), близько 33% користувачів Instagram перебувають у віковій групі 18–24 роки, а ще 29% – у віковій групі 25–34 роки[7]. Це свідчить про те, що Instagram є ключовим каналом для залучення молодих людей, які активно цікавляться освітою і кар'єрними можливостями, пошуком інформації та взаємодії з різними видами публікацій.

Такий демографічний профіль платформи забезпечує високий рівень відповідності цільовій аудиторії для закладів вищої освіти, які прагнуть залучити потенційних абітурієнтів. Зокрема, можливість безпосередньо звертатися до молодих людей через Instagram дозволяє освітнім закладам ефективно пропонувати свої спеціальності, висвітлювати особливості мистецького фаху та демонструвати переваги навчання в конкретному закладі.

Психографічні характеристики описують психологічні аспекти та поведінкові характеристики аудиторії, як-от:

1. Інтереси (музика, хореографія, малювання, історії успіху, подорожі).
2. Цінності (освіта, кар'єра, саморозвиток).
3. Життєвий стиль (активний спосіб життя).
4. Поведінка споживачів (імпульсивне навчання, розвідка перед вступом).
5. Мотиви (прагнення до визнання, ініціатив).

Важливість розуміння цих характеристик дозволяє фахівцям краще зрозуміти свою аудиторію, створювати цілеспрямовані рекламні

[7] Empowering people with data: Insights and facts across 170 industries and 150+ countries. *Statista*. URL: https://www.statista.com

стратегії та ефективно комунікувати з потенційними споживачами. Це особливо важливо у сфері освіти, де заклади прагнуть залучити студентів, найбільше зацікавлених у конкретних програмах та спеціальностях. Розуміння демографічних та психографічних характеристик допомагає створювати більш точні та ефективні рекламні кампанії, що дозволяє краще взаємодіяти з цільовою аудиторією та задовольняти її потреби та очікування.

Глобальна популярність Instagram дозволяє ЗВО ефективно комунікувати з потенційними студентами з різних країн, розширюючи вплив далеко за межі локальних ринків. Це створює можливість залучати студентів з різних культурних і географічних середовищ.

Уявімо, що Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія (ХГПА) вирішує просувати мистецьку спеціальність, орієнтовану на інтернаціональні музичні практики, через Instagram. Використовуючи платформу, спеціальність «Музичне мистецтво» створює серію постів та рекламних оголошень, які показують такі унікальні аспекти програми, як міжнародні стажування, проєкти з іноземними музикантами та культурні обміни. Окреслимо етапи реалізації ідеї:

1. Створення контенту. Спеціальність публікує в Instagram фото та відео з навчальних майстерень, концертів, а також інтерв'ю зі студентами та випускниками, які розповідають про досвід навчання та можливості, що відкриваються перед ними.

2. Таргетинг реклами. Використовуючи можливості Instagram Ads, спеціальність запускає рекламні кампанії, орієнтовані на користувачів з країн, де спостерігається високий інтерес до мистецьких спеціальностей. Наприклад, рекламні оголошення можуть бути націлені на молодь з США, Великобританії, Франції, Китаю та інших країн з розвиненими інтересами до мистецьких спеціальностей.

3. Налаштування за мовними і культурними перевагами. Рекламні оголошення створюють на кількох мовах, включаючи англійську, французьку та німецьку, щоб забезпечити максимальну зрозумілість та привабливість для міжнародних користувачів. Контент також адаптується відповідно до культурних особливостей кожного ринку, наприклад, наголошують на аспектах, які можуть бути найбільш релевантними для кожної культурної аудиторії.

4. Віртуальні події та інтерактивність. Спеціальність організовує віртуальні дні відкритих дверей та онлайн-воркшопи через Instagram Live, на яких потенційні студенти можуть отримати більше інформації про програму, поставити запитання, взаємодіяти з викладачами та студентами.

У результаті, ХГПА отримує значний міжнародний інтерес до своїх мистецьких спеціальностей. Студенти з різних країн зацікавлені в подачі заявок, а академія успішно розширює вплив за межі локального ринку, залучаючи студентів з різних культурних і географічних середовищ. Висока ефективність рекламних кампаній забезпечується завдяки ретельному налаштуванню оголошень за мовними і культурними критеріями, що дозволяє створити персоналізований досвід для кожної цільової аудиторії.

Використання платформи для показу культурних і мистецьких аспектів освітнього процесу сприяє культурному обміну і залученню студентів, які прагнуть отримати освіту в міжнародному середовищі. Спеціальності можуть організовувати віртуальні тури, онлайн-лекції або вебінари через Instagram Live, що дозволяє потенційним студентам з різних країн отримати більш глибоке уявлення про академічне середовище та навчальні можливості. Таким чином, популярність Instagram серед молоді надає освітнім закладам потужний інструмент для розширення впливу на міжнародному рівні, залучення студентів з різних країн та формування багатокультурного студентського середовища.

В Instagram ролі користувачів поділяються «на постерів та підписників»[8]. Автор постів (дописів) є власником облікового запису в Instagram, і лише він може публікувати нові фотографії чи відео у своєму акаунті. Підписник – це користувач, який підписується на обліковий запис автора та отримує його фотографії та відео. Варто зазначити, що один власник облікового запису може керувати п’ятьма сторінками в соціальній мережі.

У соціальних мережах розрізняють публікації та stories. Публікація – це інформація (зображення та відео з підписом або без нього), надана автором. Stories (короткі фото та відео, які зникають через 24 години) також містить реакції підписників: коментарі та оцінки «подобається». Сьогодні підписники можуть коментувати та вподобувати публікації та stories, натискаючи значок у формі серця. Вони також можуть повторно опублікувати інформацію у своїй стрічці, натискаючи значок у формі стрілки під публікацією, або поширити Stories, відзначивши іншого користувача, який отримує відповідну позначку в особистих повідомленнях.

Улітку 2024 року в Instagram було створено обліковий запис під назвою «Musikal.Art.HGPA», присвячений спеціальності «Музичне мистецтво» Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії (ХГПА).

[8] Russmann U., Svensson J. Studying organizations on Instagram. *Information*, 2016. № 7 (4). p. 60.

Протягом першого місяця функціонування акаунту було застосовано активний підхід до залучення аудиторії, який охоплював позначення та згадування випускників у публікаціях і stories. Унаслідок цього до сторінки долучилося 90 осіб, що становлять цільову аудиторію, близьку до завершення навчання за відповідною спеціальністю. Крім того, поширення контенту випускниками гуманітарного факультету через особисті сторінки в соціальних мережах сприяло подальшому розширенню аудиторії. Зокрема, через передруки та згадки від студентів «Musikal.Art.HGPA» здобув 5 нових підписників. Таким чином, стратегія активного використання Instagram для розширення аудиторії демонструє ефективність у контексті промоції спеціальності «Музичне мистецтво».

2. Актуальні тенденції у використанні Instagram для реклами мистецьких спеціальностей ЗВО

Для ЗВО, спрямованих на підготовку фахівців мистецького профілю, Instagram пропонує безліч можливостей, зокрема використання актуальних тенденцій (відеовміст та короткі відео (reels), інтерактивність та взаємодія, візуальна ідентичність та естетика, співпраця з інфлюенсерами), що допоможе вивести рекламу на новий рівень.

Так, у 2024 році відеоінформація залишається одним з найефективніших інструментів для залучення аудиторії. Instagram Reels, короткі відеоролики до 90 секунд, дозволяють швидко і динамічно представити освітні програми, студентські проєкти або репетиційні моменти навчання, виступи. Використання reels для демонстрації процесу створення мистецьких творів, організації концертів або участі студентів у конкурсах привертає увагу потенційних студентів, зацікавлених у практичному досвіді.

Наприклад, reels «Створення мистецького твору» для спеціальності «Образотворче мистецтво» має тривалість 60 секунд. Сценарій: вступ – 5 секунд (відеофрагмент з написом: «ХГПА: де народжується мистецтво»), процес створення – 15 секунд (кадри студентів на початку роботи над картинами; додавання швидких кадрів з різних етапів створення: ескізи, робота з матеріалами, фокус на руках, інструменти), закулісні моменти – 20 секунд (відеофрагмент зі студентами під час творчого процесу: спілкування, обговорення ідей, робота в студії; кадри викладачів, які надають поради та допомагають студентам), результат – 10 секунд (демонстрація робіт), заключення – 10 секунд (відеофрагмент зі студентами, які святкують свої досягнення, отримують дипломи або нагороди; напис: «Приєднуйтесь до нас у

ХГПА та творіть разом з нами!»). Текстовий допис до відео: «Створюйте разом з нами! Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія відкриває двері для талановитих студентів. Приєднуйтесь до нашої мистецької родини та розвивайте свій талант!» із хештегами: «#ХГПА #Мистецтво #СтудентськеЖиття #Вступ2025».

Залучення аудиторії через такі інтерактивні елементи Instagram, як опитування, Q&A, та «слайдери» у stories, дозволяє активно взаємодіяти з підписниками. ЗВО можуть проводити опитування про найбільш цікаві мистецькі напрямки або організовувати живі Q&A сесії з викладачами та випускниками. Такий підхід не тільки підвищує рівень взаємодії, але й дозволяє краще зрозуміти потреби та інтереси потенційних студентів.

Наприклад, організація Q&A (Questions and Answers) – це формат заходу або сесії, під час якої учасники ставлять запитання, а запрошені спікери (експерти, викладачі, випускники тощо) відповідають на них. Такий формат дозволяє забезпечити інтерактивність та живе спілкування між аудиторією та спікерами, а також надає можливість отримати відповіді на конкретні запити або дізнатися більше про цікаві теми.

Кроки організації живих Q&A сесій: підготовка (вибір теми (розмова щодо певного напрямку в мистецтві, кар'єрні можливості після закінчення академії, особистий досвід викладачів та випускників тощо); запрошення учасників (залучення викладачів та випускників, які можуть поділитися досвідом та знаннями); анонс події (розміщення постів та stories з інформацією щодо дати та часу події, а також учасників)), проведення сесії (взаємодія в реальному часі за допомогою функції «Live» із запитаннями глядачів у коментарях, модерація (відбір найцікавіших запитань та передача їх спікерам), інтерактивні елементи (опитування в stories перед сесією щодо найцікавіших тем для аудиторії), після сесії (збереження відео в IGTV, щоб ті, хто не зміг приєднатися, могли переглянути його пізніше; подяка учасникам (пост або сторіс з коротким підсумком обговорених тем), опитування серед глядачів (обговорення сесії та отримання пропозицій щодо майбутніх заходів). Приклад анонсу: «Приєднуйтесь до нас у середу о 19:00 на живу Q&A сесію з викладачем кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін та нашою випускницею, яка зараз працює директором приватної музичної студії у м. Києві! Дізнайтеся все про навчання у ХГПА, можливості кар'єрного росту та поставте свої запитання в реальному часі! Не пропустіть, буде цікаво!» із хештегами: «#ХГПА #Мистецтво #QandA». Такі онлайн-події допоможуть створити відчуття спільноти та близького контакту між майбутніми

студентами та академією, а також дадуть змогу краще зрозуміти їхні потреби та інтереси.

Естетика і візуальна ідентичність відіграють ведучу роль у рекламних кампаніях мистецьких спеціальностей. Створення єдиного стильового напрямку, що відображає креативність і унікальність освітнього закладу, допомагає привернути увагу. Яскраві кольори, стильна графіка та якісні зображення роблять контент привабливим і пам'ятним. Використання фільтрів та ефектів, характерних для мистецької тематики, підкреслює індивідуальність академії.

Наприклад, рекламна кампанія спеціальності «Хореографія» з концепцією «Танцюй своє майбутнє». Для візуального стилю слід використовувати яскраву кольорову палітру, із насиченими барвами, які асоціюються з динамікою та енергією танцю (червоний, жовтий, бірюзовий). У графічних елементах рекомендують застосовувати абстрактні форми, що нагадують рухи танцюристів, лінії та хвилі, що символізують плавність та гармонію рухів. У пригоді стануть якісні фотографії студентів під час виступів, тренувань та репетицій: використання крупних планів для показу емоцій та виразності.

Для сторінки створюють публікації з фотографіями студентів у динамічних танцювальних позах; історії успіху випускників, які досягли значних результатів у танцювальній кар'єрі; короткі відеоуроки або фрагменти тренувань, які демонструють освітній процес. Щоденні stories мають розкривати репетиційний процес підготовки виступів та заходів, інтерв'ю зі студентами та викладачами стосовно особистого досвіду і мотивації, опитування щодо танцювальних стилів та хореографічних термінів. Зміст reels – від танцювальних флешмобів з хештегом академії та швидких змінних кадрів із різними танцювальними стилями до виконання складних танцювальних елементів та трюків. Важливо для публікування застосовувати спеціальні фільтри, що додають контрастність та насиченість кольорів, підкреслюючи динаміку руху, ефекти, що створюють враження руху та прискорення (наприклад, motion blur). Обов'язковими є заклики до дії: «Приєднуйся до нашої танцювальної родини!», «Стань частиною світу хореографії в ХГПА!», «Запишись на пробний урок і знайди свій ритм!». Приклад допису: на динамічній світлині студента під час виконання складного танцювального елементу на сцені з'являється текст: «Відчуй ритм, знайди свій стиль, танцюй своє майбутнє разом з нами, приєднуйся до спеціальності «Хореографія» в ХГПА і відкрий для себе світ професійного танцю» із хештегами «#ХГПА #Хореографія #ТанцюйСвоєМайбутнє #DanceYourFuture».

Співпраця з впливовими особами в Instagram може значно розширити охоплення рекламної кампанії. Інфлюенсери (люди, що свідомо чи несвідомо чинять вплив на інших[9]), які мають значну аудиторію, схожу на цільову, можуть допомогти популяризувати мистецькі спеціальності, ділячись своїм досвідом або рекомендаціями. Важливо вибрати популярну особу, яка має справжній інтерес до мистецтва і автентично представляє освітній заклад.

Наведемо приклади взаємодії із відомою скрипалькою, заслуженою артисткою України – Майєю Онищук для рекламної кампанії Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії в Instagram. Організація майстер-класу від Майї Онищук для студентів ХГПА, де артистка ділиться професійними навичками та розповідає переваги якісної мистецької освіти (трансляції в Instagram Live та короткі відеоролики для IGTV та Reels). Здійснення спільних публікацій та stories на сторінці спеціальності в Instagram, де Майя Онищук ділиться досвідом та висвітлює співпрацю з академією. Організація мистецького конкурсу (квест, найкраще виконання мелодії тощо), у якому переможці отримають безкоштовні уроки або запрошення на концерт заслуженої артистки України. Здійснення професійної фотосесії та відеозйомок Майї Онищук в академії, де вона грає на скрипці, спілкується зі студентами та викладачами. Запис відгуків та рекомендацій від артистки щодо співпраці з ХГПА та рекомендації навчання у закладі.

3. Рекомендації щодо реклами мистецьких спеціальностей ЗВО в Instagram

Для реклами мистецьких спеціальностей важливо створювати високоякісний та оригінальний візуальний контент. Це можуть бути фотографії або reels студентів, процес створення мистецьких робіт, виставки, концерти, подорожі, опитування, благодійні акції, перформанси, а також відеорозповіді життєдіяльності студентської молоді і викладачів. Важливо, щоб сторінка відображала унікальність і творчий дух закладу. Візуальний вміст реклами мистецьких спеціальностей має відповідати певним стратегіям та технікам, які допомагають підвищити активність сторінки. Наведемо кілька порад:

1. *Висока якість вмісту*. Інформація чи матеріал, спрямований на користувачів, які розробник складає самостійно або копіює з дотриманням чинного законодавства, повинні бути естетично привабливими і професійно знятими. Якісні фото та відео привертають

[9] Пономарів О. Блог Пономарева: як українською «інфлюенсер». *BBC News Україна*. 1 липня 2019. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blog-olexandr-ponomariv-48826130

більше уваги і частіше потрапляють у перегляди. Додавання музики до візуального вмісту в Instagram значно покращить сприйняття матеріалу. Популярні музичні композиції мають більше шансів привернути увагу аудиторії, тому потрібно слідкувати за музичними вподобаннями та популярністю виконавців в Instagram Reels та TikTok. Музика повинна відображати настрій і атмосферу відео- та фотоматеріалу: для динамічних і яскравих відео підходить енергійна музика, а для спокійних і задумливих – мелодійна і спокійна. Платформа надає вбудовану фонотеку музики, яку можна безпечно використовувати для своїх відео.

Для створення якісного рекламного продукту можливе використання додаткових ресурсів, як-от: Canva[10] – безкоштовний онлайн-інструмент для створення таких графічних елементів, як постери, інфографіка та історії в Instagram; Adobe Photoshop Express[11] – безкоштовний мобільний додаток для редагування фотографій та Later[12] – інструмент для планування публікацій в соціальних мережах, який може допомогти вам заздалегідь запланувати та опублікувати інформацію.

2. *Послідовність та частота дій*. Регулярність публікацій є ключовим аспектом для підтримання активності сторінки в соціальних мережах. З метою забезпечення стабільного перебування в полі зору аудиторії та алгоритмів Instagram, рекомендовано публікувати вміст щонайменше кілька разів на тиждень. Рекомендований графік (два рази на добу) для публікацій передбачає: оновлення Stories щоденно та публікацію основної інформації один раз на два дні. Публікація stories (щоранку та щовечора) дозволяє підтримувати постійний контакт з аудиторією завдяки короткому життєвому циклу цих матеріалів (24 години). Часте оновлення stories сприяє постійному перебуванню сторінки в полі зору користувачів і створює відчуття актуальності та динамічності контенту. Це, зі свого, підвищує рівень переглядів і взаємодій. Якщо ваші stories отримують високий рівень переглядів, реакцій та взаємодій (наприклад, відповіді, опитування, реакції), це сигналізує алгоритмам Instagram, що ваш контент цікавий. У результаті, він може потрапити в рекомендації і бути доступний більшій аудиторії користувачів, які взаємодіють з аналогічним вмістом. Соціальна мережа враховує релевантність вмісту, і якщо ваші stories відповідають інтересам або вподобанням певної аудиторії, вони можуть

[10] Canva. Безкоштовний онлайн-інструмент графічного дизайну. URL: https://www.canva.com

[11] Adobe Photoshop Express. Фоторедактор, доступний в один дотик. URL: https://www.adobe.com/ua/products/photoshop-express.html

[12] Later. Social Media Management made easy. URL: https://later.com

бути рекомендовані цілій групі. Регулярність і частота публікацій впливає на видимість у рекомендаціях. Активні облікові записи, що часто оновлюють вміст і отримують взаємодію, мають більше шансів бути рекомендованими.

Публікації в основній стрічці Instagram мають довший життєвий цикл і можуть бути переглянуті в будь-який час. Рекомендують публікувати один раз на два дні, щоб уникнути перевантаження підписників. Такий підхід дозволяє забезпечити якість і планування вмісту без поспіху. Загалом, дотримання запропонованої регулярності публікацій сприяє оптимальному охопленню та взаємодії, підтримуючи баланс між динамічними та стабільними формами інформації.

3. *Використання релевантних хештегів*. Хештег – це слово або фраза, перед якою стоїть символ решітки (#)[13], використовується в мережах для категоризації пошуку і позначення інформації. Вони полегшують пошук і навігацію в постах або публікаціях, що містять схожі теми або ключові слова. До основних функцій хештегів належать: категоризація вмісту (хештеги дозволяють групувати публікації за темами або інтересами), покращення видимості (допомагають користувачам знаходити вміст за інтересами і темами, що збільшує охоплення інформації), залучення аудиторії (використання популярних або трендових хештегів залучить нових підписників і збільшить взаємодію з контентом), участь у модних темах (хештеги допомагають користувачам долучатися до актуальних обговорень і трендів). Ось кілька хештегів, які можуть допомогти в просуванні мистецьких спеціальностей Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії: #Мистецтво, #АкадемічнеМистецтво, #МистецькаОсвіта, #МистецтвоХмельницький, #ТворчіПроєктиХГПА, #МистецькіЗаняття, #СтудентиХГПА, #КурсМистецтва, #ПроцесТворення, #ЗакуліссяМистецтва, #КурсиМистецтв, #МистецькіМоменти, #АкадемічнийПроцес тощо. Використання таких фраз допоможе підвищити видимість вмісту, залучити цільову аудиторію та популяризувати мистецькі спеціальності ЗВО.

Правильний підбір хештегів допоможе вмісту потрапити до більшої кількості користувачів. Варто використовувати й популярні фрази та слова, і вузько спеціалізовані, пов’язані з мистецтвом та освітою. Нішеві хештеги належать до конкретних, часто вузьких тем або інтересів у рамках ширшої категорії. Вони використовуються для таргетування більш специфічної аудиторії та залучення користувачів, які мають особливий інтерес до певного аспекту теми. Оскільки

[13]Томас М. Посібник The Financial Times зі стратегії для соціальних медіа / пер. з англ. Я. Машико. Харків : Вид-во « Ранок» : Фабула, 2020. С. 129.

спеціалізовані хештеги часто менш популярні, конкуренція за їхнє використання менша, що збільшує шанси на видимість ваших публікацій у відповідних пошуках. Вони дозволяють залучати підписників, які мають специфічні інтереси і є потенційно більш лояльними до вашої інформації. Наприклад, якщо публікується інформація щодо живопису акрилом, замість загального хештега #Мистецтво, бажано використовувати такі спеціалізовані хештеги, як #АкриловийЖивопис або #АкриловаТехніка. Це допоможе залучити людей, які цілеспрямовано цікавляться акриловим живописом, а не просто мистецтвом загалом.

Хештеги самі по собі не є гарантією потрапляння в рекомендації, але вони впливають на алгоритми Instagram. Коли ваша сторінка використовує релевантні хештеги й отримує взаємодії (уподобання, коментарі, збереження), це сигналізує адміністраторам соціальної мережі, що ваш пост може бути цікавим для ширшої аудиторії. Результатом є включення вашої інформації в рекомендації або у вкладку «Популярне» для певних хештегів. Таким чином, хештеги є важливою частиною стратегії просування, яка допомагає збільшити видимість і досягнення публікацій.

4. *Геолокації та теги*. Додавання геолокацій та тегів до публікацій в Instagram суттєво підвищують видимість вашого контенту і збільшують його регіональне охоплення. Визначення геолокації в публікаціях дозволяє користувачам знаходити інформацію, що стосується конкретної місцевості. Це корисно для залучення підписників, які можуть бути зацікавлені в подіях, діяльності або послугах у їхній області. Геолокація допомагає в приверненні уваги місцевих медіа, культурних організацій або бізнесів, що може сприяти взаємодії і партнерству.

Теги – це ключові слова або фрази, які використовують для пошуку категорій та організації вмісту. В Instagram теги допомагають полегшити пошук публікацій за певними темами або інтересами, покращують видимість сторінок і залучають нову аудиторію. Виділення відповідних облікових записів (наприклад, відомих співаків, театрів, культурних організацій) збільшує шанси на те, що ці акаунти поширять ваш вміст або згадають вас у своїх публікаціях. Це може суттєво розширити вашу аудиторію і підвищити видимість. Теги в Instagram позначаються також символом решітки (#). Геолокації і теги можуть збільшити ймовірність просування в рекомендаціях вашого вмісту.

5. *Відзначення (згадування) користувачів в Instagram*. Позначення користувачів у публікаціях або stories привертає їхню увагу і заохочує

їх взаємодіяти з вашим вмістом (ділитися, реагувати). Це допомагає дістатися до нової аудиторії й залучити її. Відзначення також корисне для організацій або інфлюенсерів, які хочуть підкреслити співпрацю або визнання. Для stories потрібно зробити фото чи відео, або вибрати вже завантажені у вашу галерею. Після вибору фото або відео ви потрапите на екран редагування, де зможете додати текст, наклейки, фільтри та інші елементи. Для додавання тегів натисніть на іконку з людським силуетом або виберіть інструмент «Позначити користувачів» (це може бути у вигляді стікера з написом «@Mention» або через меню редагування). Введіть ім'я користувача, якого ви хочете позначити, і виберіть його з пропонованого списку. Не відриваючи пальця від екрану перемістіть ярлик у потрібне місце на зображенні. Після додавання всіх потрібних елементів натисніть «Ваша історія». Позначення користувачів у stories дозволяє їм бачити вашу інформацію у своїх сповіщеннях, а також поширити його, натиснувши на сповіщення «Додати у розповідь». Це збільшить охоплення вашого контенту та залучить нових глядачів.

Для публікації в Instagram необхідно завантажити фото або відео (попередньо змонтоване за допомогою відеоредактора), обрати опцію «Позначити людей» та визначити на зображенні або відео місця, де будуть розміщені позначки користувачів. Після цього потрібно ввести ім'я користувача у відповідному полі і вибрати його з пропонованого списку. Після завершення всіх редагувань та додавання геолокацій, хештегів, тегів, описів – необхідно підтвердити публікацію, натиснувши кнопку «Поділитися» або аналогічну функцію, щоб оприлюднити контент. Ваша інформація з'являється в новинах або підписках користувачів і підвищує його видимість. Instagram використовує алгоритми, щоб зрозуміти, з ким ваш вміст може бути найбільш релевантним, і це впливає на рекомендації в стрічці новин або у вкладці «Дослідження».

6. *Залучення аудиторії.* Такі інтерактивні елементи, як опитування, запитання-відповіді, конкурси або прямі ефіри, допомагають активно взаємодіяти з аудиторією. Це не лише підвищує рівень охоплення аудиторії, але й створює відчуття спільноти та інтересу до вашої діяльності. Регулярне публікування цікавих та якісних матеріалів допомагає формувати позитивний імідж освітнього закладу та збільшити його авторитет. Відгуки здобувачів освіти, їхні роботи і досягнення можуть стати підтвердженням високої якості освіти.

Важливо розуміти, що Instagram використовує алгоритми, які аналізують взаємодію користувачів з обліковим записом. Якщо ваш вміст отримує багато вподобань, коментарів та поширень, це підвищує

його видимість у стрічках новин та рекомендаціях. Активна та цікава присутність допомагає ЗВО стати більш помітним для нових користувачів.

7. *Актуальні тенденції*. Актуальні тенденції – це популярні ідеї, теми або формати інформації, які набирають популярності в певний момент часу. Вони можуть варіюватися від вірусних відеороликів і нових форматів публікацій до популярних музичних треків або фільтрів у різних соціальних мережах. Наприклад, челенджі та виклики – це певні завдання або ігри, у яких користувачі можуть брати участь, публікуючи вміст з певними умовами; популярні музичні треки – музика, яка набирає популярність у певний період, часто використовується у відео, щоб зробити їх більш привабливими і актуальними; популярні фільтри використовуються для створення стильного та привабливого вмісту; формати інформації – Instagram Reels або Stories є популярними величинами для коротких і захопливих відео; трендові теми та хештеги, які зараз в моді, часто використовуються для привернення уваги до постів. Відстежування трендів дозволяє бути в курсі того, що зараз цікаво й популярно серед користувачів, що допомагає зробити вміст більш релевантним і привабливим.

Instagram популяризує вміст, що відповідає актуальним ідеям сучасності, через свою алгоритмічну систему. Отже, якщо ви використовуєте популярні ідеї у своїх публікаціях, ваш вміст має більше шансів потрапити до широкої аудиторії. Модні ідеї в Instagram швидко змінюються, і тому аналіз актуальних тенденцій допомагає адаптувати стратегію дій до змінюваних вподобань і поведінки користувачів. Для реклами мистецьких спеціальностей використання популярних ідей є особливо ефективним. Наприклад, використання популярних челенджів або творчих проєктів, у яких демонструють неординарні рішення студентів або викладачів (з використанням актуальних музичних творів).

8. *Взаємодія*. Співпраця з популярними обліковими записами, інфлюенсерами та відомими особистостями в галузі мистецтва збільшить охоплення вашого вмісту. Взаємодія в Instagram є надзвичайно ефективним засобом отримання доступу до аудиторії відомих сторінок. Це допомагає залучити нових підписників та потенційних абітурієнтів, які інакше могли б не дізнатися про ЗВО. Інфлюенсери та відомі особистості мають довіру своїх підписників. Якщо вони говорять про ваші концерти, програми або навчальні курси, це підвищує репутацію заходів та викликає інтерес до них. Співпраця передбачає взаємний обмін аудиторією або рекламною інформацією,

що допомагає підвищити видимість обох сторін і забезпечити додатковий імпульс у рекламі.

Завдяки інструментам Instagram для аналізу ефективності взаємодії, можна відстежити, як такі партнерства вплинули на зростання кількості підписників, залученість до інформації та зацікавленість нею. Співпраця може бути різного формату: від спільної інформації до проведення живих трансляцій або участі в спеціальних проєктах. Головне – знайти партнерів, які мають спільні інтереси із ЗВО і можуть допомогти досягти вашої цільової аудиторії.

9. *Опис та заклики до дії* в публікаціях відіграють важливу роль у залученні та взаємодії з вашою аудиторією, а також можуть впливати на те, як ваш вміст потрапляє в рекомендації. Щоб отримати увагу аудиторії, потрібне змістовне гасло. Воно може бути цікавим, емоційним або інформативним, що заохочує користувачів зупинитися і звернути увагу на вашу інформацію. Наприклад, для реклами мистецьких спеціальностей це може бути інформація щодо курсів, досягнення викладачів, успіхи студентів або переваги творчої діяльності. Також якісний опис допомагає створити позитивний імідж ЗВО і підкреслити його унікальність і переваги.

Пропонуємо кілька ідей реклами спеціальності «Соціальна робота» в Instagram. Варіант 1 – «Зміни життя на краще!»: «Бажаєте допомагати людям і робити світ навколо вас добрішим? Наша спеціальність «Соціальна робота» в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії допоможе вам реалізувати мрію про підтримку і допомогу тим, хто її потребує. Ми пропонуємо: глибокі знання та практичні навички у сфері соціального захисту, можливість стажувань та роботи в соціальних службах, професійний розвиток під керівництвом досвідчених викладачів. Готові змінювати життя на краще? Заповнюйте заявку на нашому сайті та станьте частиною команди професіоналів! Запитання? Пишіть нам в коментарях або в директ! #СоціальнаРобота #ХГПА #ДопомогаЛюдям #Кар'єра #СтаньЧастиноюЗмін». Варіант 2 – «Ваша місія – допомагати!»: «Серце, яке готове піклуватися – це найцінніший ресурс. Приєднуйтесь до спеціальності «Соціальна робота» в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії і навчіться, як змінювати життя людей на краще! Що ви отримаєте: поглиблені знання в галузі соціальної підтримки і захисту, практичні навички, що допоможуть вам стати експертом у цій сфері, можливості для професійного зростання і розвитку. Не пропустіть шансу стати фахівцем, який робить позитивні зміни в суспільство. Залишайте коментарі або пишіть нам в директ, щоб дізнатися більше! #СоціальнаРобота #ХГПА #Освіта #Кар'єра #Допомога».

Заклики до дії спонукають користувачів виконати такі алгоритми, як залишити коментар, поставити вподобання або поділитися публікацією. Вони стимулюють користувачів дізнатися більше щодо спеціальності або стежити за сторінками. Запрошення до коментарів дає можливість зворотного зв'язку і допомагає зрозуміти, що цікаво аудиторії.

Наприклад, «Мрієте про кар'єру в музиці? Наша спеціальність «Музичне мистецтво» в Хмельницькій гуманітарно-педагогічній академії відкриває двері у світ творчості та професійного зростання! Хочете дізнатися більше? Ставте лайк, якщо ви захоплені музикою! Поділіться цією публікацією з друзями, які теж мріють про музичну кар'єру! Заходьте на наш сайт для ознайомлення з деталями або пишіть нам в директ, щоб дізнатися більше про навчання! #МузичнеМистецтво #ХГПА #Музика #Кар'єра #Освіта». Отже, продумані описи і заклики до дії не тільки поліпшують взаємодію зі сторінкою, але й допомагають підвищити її охоплення й рекламу.

10. *Використання всіх форматів Instagram*. Різноманітність інформації дозволяє охоплювати більшу аудиторію, тому використовуйте всі доступні формати: повідомлення в стрічці, stories, IGTV, reels. Кожен формат має особливості, алгоритми та дозволяє створювати вміст різного типу. Наприклад, публікації можуть бути використані для детальних описів і фотографій; stories забезпечують можливість для коротких оновлень і таких інтерактивних елементів, як опитування; reels сприяють поширенню відеоматеріалу, що може стати вірусним; IGTV підходить для довгих відеофрагментів, що дозволяють детальніше розповідати про спеціальності, direct використовують для індивідуального спілкування і персоналізації.

Однак, різні формати залучають увагу по-різному. Наприклад, відео з музикою і ефектами в reels можуть бути привабливими й динамічними, водночас публікації із описом і професійними зображеннями допоможуть донести більше інформації. Активне використання різних форматів покращує видимість вашої сторінки в рекомендаціях.

11. *Аналітика та коригування стратегії*. Регулярно аналізуйте результати публікацій за допомогою вбудованої аналітики Instagram. Аналітика дозволяє відстежувати такі ключові показники (KPI), як охоплення, взаємодії (уподобання, коментарі, репости), зростання кількості підписників та переглядів. Ця інформація дає чітке розуміння того, які типи інформаційних повідомлень та рекламні стратегії працюють найкраще. Коригування стратегії на основі аналітики допомагає оптимізувати рекламну кампанію. Наприклад, якщо аналіз

показує, що пости щодо певних аспектів мистецьких спеціальностей отримують більше відгуку, ви можете зосередитися на створенні подібного вмісту.

Реклама мистецьких спеціальностей ЗВО в Instagram вимагає комплексного підходу, де важливу роль відіграє візуальний вміст, інтерактивність та залучення аудиторії. Важливо показати унікальність і творчий потенціал освітнього закладу, використовуючи всі можливості платформи.

ВИСНОВКИ

Отже, реклама мистецьких спеціальностей ЗВО в Instagram є не просто додатковою опцією, а необхідною стратегією в сучасному конкурентному освітньому середовищі. Успішна рекламна кампанія базується на правильному використанні модних тенденцій та інструментів платформи. Залучення відеовмісту, інтерактивності, створення естетично привабливої інформації, співпраця з інфлюенсерами, аналіз даних та використання інновацій допоможуть створити кампанію, яка ефективно приверне увагу й зацікавить потенційних абітурієнтів. Реклама в Instagram може не тільки збільшити кількість охочих навчатися в закладі вищої освіти, але й підвищити загальну репутацію освітньої установи, зробивши її більш привабливою для талановитої молоді, що прагне реалізувати свій мистецький потенціал.

АНОТАЦІЯ

У статті проводиться аналіз можливостей рекламної кампанії мистецьких спеціальностей закладів вищої освіти в Instagram. Автори публікації виокремлюють переваги соціальної мережі як платформи для реклами мистецьких спеціальностей закладів вищої освіти, виділяють актуальні тенденції у використанні Instagram та пропонують рекомендації рекламної кампанії мистецьких спеціальностей у мережі. Установлено, що в сучасному цифровому світі Instagram є однією з найефективніших платформ для реклами різноманітних продуктів та послуг, включаючи освітні програми. Акцентується увага на активності підліткової і молодіжної вікової категорії користувачів платформи та значенні їхніх демографічних і психографічних характеристик. Серед переваг Instagram автори виділяють візуальні елементи, можливість безпосереднього спілкування з аудиторією, інтеграцію різноманітних форматів вмісту (фото, відео, історії), а також ефективність використання хештегів і геотегів для підвищення видимості. Визначено актуальні та сучасні тенденції у використанні Instagram, зокрема

створення інтерактивного вмісту, залучення інфлюенсерів та публічних осіб, а також розширення кола глядачів через прямі ефіри та історії. Наведено приклади впровадження різних форм взаємодії в соціальній мережі на прикладі сторінки мистецьких спеціальностей Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії. Запропоновано рекомендації щодо реклами мистецьких спеціальностей ЗВО в Instagram, зокрема поради щодо створення цікавого та якісного вмісту, планування публікацій, взаємодії з підписниками та аналізу результатів. Приділено увагу напрямкам залучення потенційних абітурієнтів через покази, заохочення до участі у конкурсах та інтерактивних подіях, а також використання відгуків випускників.

Отже, реклама мистецьких спеціальностей ЗВО у Instagram є ефективною стратегією залучення широкої аудиторії потенційних абітурієнтів, допомагає підвищувати популярність закладу, демонструє творчі досягнення студентів і викладачів, а також сприяє активній взаємодії користувачів через інтерактивні елементи та візуально привабливий вміст.

Література

1. Müller M. G. What is visual communication? Past and future of an emerging field of communication research. *Stud. Commun. Sci*. 2007. № 7. p.p. 7–34.
2. Fahmy S., Bock M. A., Wanta W. *Visual Communication Theory and Research. A Mass Communication Perspective*, Palgrave Macmillan: New York, 2014. 197 p.
3. Hu Y., Manikonda L., Kambhampati S. What We Instagram: A First Analysis of Instagram Photo Content and User Types. *Proceedings of the International AAAI Conference on Web and Social Media*. 2014. № 8 (1). p.p. 595–598. DOI: https://doi.org/10.1609/icwsm.v8i1.14578
4. Rainie L., Brenner J., Purcell K. Photos and videos associal currency online. *Pew Internet & American Life Project.* September 13, 2012. URL: http://www.pewinternet.org/2012/09/13/photos-and-videos-as-social-currency-online/.
5. Schill D. The Visual Image and the Political Image: A Review of Visual Communication Research in the Field of Political Communication. *Rev. Commun*. 2012. 3 12. p.p. 118–142.
6. Empowering people with data: Insights and facts across 170 industries and 150+ countries. *Statista*. URL: https://www.statista.com
7. Russmann U., Svensson J. Studying organizations on Instagram. *Information*, 2016. № 7 (4). p.p. 58–70.

8. Пономарів О. Блог Пономарева: як українською «інфлюенсер». *BBC News Україна*. 1 липня 2019. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/blog-olexandr-ponomariv-48826130

9. Canva. Безкоштовний онлайн-інструмент графічного дизайну. URL: https://www.canva.com (01.08.2024).

10. Adobe Photoshop Express. Фоторедактор, доступний в один дотик. URL: https://www.adobe.com/ua/products/photoshop-express.html.

11. Later. Social Media Management made easy. URL: https://later.com.

12. Томас М. Посібник The Financial Times зі стратегії для соціальних медіа / пер. з англ. Я. Машико. Харків : Вид-во « Ранок» : Фабула, 2020. 304 с.

Information about the authors:
Kachurynets Liliia Valeriivna,
Candidate of Art History,
Assistant Professor at the Department of Vocal and Conducting-Choral Disciplines
Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy
139, Proskurivskoho Pidpillia str., Khmelnytskyi, 29013, Ukraine
Kachurynets Serhii Yevhenovych,
Honored Artist of Ukraine,
Assistant Professor at the Department of Choreography
Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy,
139, Proskurivskoho Pidpillia street, Khmelnytskyi, 29013, Ukraine

MODERN CONCEPTS OF CLASSICAL FORM ANALYSIS IN FOREIGN MUSICOLOGY (ON THE EXAMPLE OF JOSEPH HAYDN'S HOB.I:56 AND WOLFGANG MOZART K.338 SYMPHONIES)

Okner I., Vasylenko O. V.

INTRODUCTION

The form as the parameter of music becomes one of the leading constructive and aesthetic elements defining the style of the classical period. In an age that prized logic, emotional restraint and reason, two outstanding representatives of classical music – Joseph Haydn (1734-1809) and Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) – find a way to advance their creations of various genres through the use of the sonata form. The message of exposing the conflict, delving into it, and finding the possible solution as the result of the exploration, within the borders of the sonata form is expressed through the rationality of underlining it harmonic periods, punctuated by cadential closures and containing motivic material that is important both rhythmically and thematically. Comparison analysis of the harmonic development of two sonata *allegro* forms in the first movements of the symphonies, completed only six years apart, would demonstrate what was inherited by each composer's style from the masters of the late Baroque, and how the traditional was enriched by Haydn and Mozart, becoming new and experimental.

The following analysis of the chromatic and diatonic forces within the sonata *allegro* forms of the 1st movements of *Symphony No. 56 in C* by Joseph Haydn (1774) and *Symphony No. 34 in C,* K. 338 by Wolfgang Amadeus Mozart (1780), written in the common key, is conducted according to an original theory of eleven-pitch tonality developed by the contemporary American musicologist, Henry Burnett. His theory of eleven-pitch tonality in the opuses of Baroque**,** Classical, and Romantic composers is based on establishing a direct connection between forming and modal processes, causing changes in the structure and dynamics of the unfolding of the sonata form. It integrates the progressive ideas of structural-harmonic music analysis of Heinrich Schenker, the neurophysiological underpinnings of David Epstein's approach to music, and the validation of twelve-note cycles in music compositions of the Classical period done by James M. Baker. Understanding the consequences of the collaboration of the chromatic and the diatonic forces within the sonata *allegro* form as it was realized by the

two composers – the leading representatives of the Classical period of music – is the purpose of the analysis of this paper.

1. Modal and chromatic analysis of sonata *allegro* form of the 1st movements of *Symphony No. 56 in C* by Joseph Haydn according to the theory of Henry Burnett

Symphony No. 56 in C, composed by Joseph Haydn in 1774, appears to be a part of the "mass production" of symphonies, with over three dozen of them written between 1766 and 1775, confirming a balanced four-movement configuration of the genre and beginning with *Allegro.* "One particular genus of symphony is exploited in this period, the extrovert C major type with trumpets and/or C alto horns and timpani," [1] and *Symphony No. 56* is a perfect example of it. The exposition of *Allegro di molto,* omitting any kind of introduction, brings forward the opening statement (mm. 1-14)[2], which confirms the tonic of C major. The opening statement derives from "the motivic segmentation of the late Baroque concerto"[3] and copies the structure of the three-part ritornello theme.

An early 20th century study of the Baroque concerto by Wilhelm Fischer entitled "On the History of the Development of the Viennese Classical Style [*Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*]"[4] provided us with the names of different segments of the ritornello theme. According to Henry Burnett[5], the Austrian musicologist established that the ritornello theme includes three distinctive segments. The first one is *Vordersatz* (the precursor) – the introduction or exposition of the motif and the tonic key, the second is *Fortspinnung* (spinning-forth) – the continuation and extension of the initial material by using internal repetitions, intervallic changes and sequences, and the third is *Epilog* (conclusion) – the formal cadence in the tonic.

Just like *Vordersatz, Fortspinnung*, and *Epilog* of the ritornello, the three phrases of the opening statement of Haydn's symphony, structured 2+8+4 (positioned respectively in mm. 1-2, 3-10, and 11-14), differ motivically, rhythmically, dynamically, harmonically, and proportionally. The choice of the type of opening statement, which supports unevenness of phrases as well

---

[1] Landon, H.C. Robbins and David Wyn Jones. *Haydn: His Life and Music.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988, p. 147.

[2] Bar numbers are named after the edition: Haydn, Joseph. Symphony No.56 in C major, Hob.I:56. Ed: Helmut Schultz. Boston: Haydn Society, 1951. Plate H.M.P. 55. IMSLP31344-PMLP71366-Haydn_Sinfonia_Hob_I_56,_C.pdf

[3] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg. *Composition, Chromaticism and the Developmental Process: a New Theory of Tonality.* Ashgate Publishing, Ltd., 2007, p. 185.

[4] Fischer, Wilhelm. "Zur Entwicklungsgeschichte Des Wiener Klassischen Stils." *Studien Zur Musikwissenschaft*, no. 3, 1915, pp. 24–84. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41460317. Accessed 13 Nov. 2024.

[5] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg, *ibid*, p. 145.

as their contrast, is influenced by the absence of the slow introduction to the movement – and the absence of the need to balance the introduction's rhythmic irregularity.

Henry Burnett in his study of the compositional design elements of the sonata form describes this type of the opening statement in the following fashion: "the opening phrase (a historical product of the *Vordersatz)* has a short, fanfare-like quality", the intermediary phrase (remaining within tonic harmony) is "a lengthier, more lyrical phrase, played *piano",* and the last phrase that ends on a half cadence of C major is "dramatizing the event with a full orchestra *forte."*[6] Landon and Jones in their research on Haydn's life and works, confirm the typical for the composer's style opening statement, stating that "the descending *forte* arpeggio of the opening theme is a recurring feature in symphonies of this period," together with "a *piano* passage for strings alone, whose deceptively unremarkable content provokes vigorous discussion in the development and a charming digression in the recapitulation." [7].

The expansion of sonata *allegro* could not be possible without its modal and chromatic advance. Applying the tools of dual – modal and chromatic progression, based on the gamut system of that mode, suggested by Henry Burnett and Roy Nitzberg[8], the analysis of this sonata *Allegro* would follow the ascending in half-step order chromatic octave (*Primary Chromatic Array* or *PCA*), and the descending diatonic octave (*Primary Diatonic Array* or *PDA*), with lesser chromatic orderings not reaching tonic octave completion (*Secondary Chromatic Arrays* or *SCAs*) included. When eleven chromatic and diatonic pitch classes are interrupted by the twelfth or "missing pitch" – "the minor third or augmented second above either the central hexachord of the modal gamut or of the tonic system of a key"[9] , the system modulates from one eleven-pitch-class system to another. Each PCA and SCA tone achieved is referenced in this article by its measure position and, when necessary, the name of the orchestra instrument delivering it.

The "lyrical phrase" with its "deceptively unremarkable content" introduces C# (**m. 8**) as the only chromatic tone of the statement, forming the "chromatic dyad" – an analytical term coined by Burnett and O'Donnell – and initiating the dyad conflict **[C-C#]**[10]. This tone's appearance coincides with the start of the PCA rise: **C or PC(0)** moves to **C# or PC(1),** resolving in **D or PC(2)** (**m. 8**, violin I), and motivically

[6] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg, *ibid*, p. 186.
[7] Landon, H.C. Robbins and David Wyn Jones, *ibid*, p. 147.
[8] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg, *ibid*, p. 10.
[9] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg, *ibid*, p. 11.
[10] Burnett, Henry, and Shaugn O'Donnell, *"Linear Ordering of the Chromatic Aggregate in Classical Symphonic Music," In Music Theory Spectrum, 18/1 (1996),* p. 26.

outlines a chromatic move b-c-c#-d (mm. 7-9). Among the three phrases of the opening statement, the second phrase (mm. 3-10) is the only one structurally closed; the statement in its entirety is open-ended, stopping with a "question" (*quasi* half cadence) – a unison on the dominant tone. *Allegro*'s counterstatement (mm. 15-28) is a full restatement of the 14-bar-long opening, with minimal alterations in orchestration, again, ending on the "question" of half cadence.

The bridge (mm. 29-52) allows for the gradual destabilization of the tonic (the first harmonic area) and preparations for the dominant or G major (the second harmonic area), integrating F# as a leading tone of the future key. The anticipation of the dominant is enhanced by the appearance of the second dyad conflict **[B ♭ -B♮]** (**m. 38**, oboe I & violin I). Embedded into the bass line, a missing pitch or **PC(3) E ♭ (m. 39)** makes an attempt to shift the system from "0" to 3 ♭ as the composition approaches the second harmonic area, but the attempt is short-lived: F# in m. 42 balances the system back to "0".

The introduction of the missing pitch of the tonic system – "always a dramatic event of some harmonic significance"[11] – leads to the formation of the augmented sixth chord E ♭ -G-C# (end of m. 41) on the flat third degree of the major mode, which is typical for Haydn's symphonies and could be viewed as the outgrowth of the ritornello's *pianoidée* passages in the parallel minor, which in Vivaldi and Sammartini's composition signaled the arrival of the dominant area. The term *pianoidée* was coined in 1932 by Walther Krüger[12] and meant "a quiet idea". When introduced, the *pianoidée* brought about a sudden and dramatically expressive shift from the major key into its parallel minor, often accompanied by changed dynamic level (*diminuendo)* and a lighter texture of music. By adding the new thematic segment in the ritornello theme, Vivaldi ultimately opened another channel of modal changes within his compositions.

The entire segment of the ritornello theme in present sonata *Allegro* form is reduced to a single sonority rooted on a missing pitch of the PCA. The pattern of the harmonic development could be traced back to Wagenseil's symphonies as well. According to Burnett, "the augmented sixth chord (in its function as a flat sixth relation to dominant) appears to secure the structural dominant at the close of the bridge period, a compositional trait that Haydn may have acquired from Wagenseil."[13] The chromatic move b-c-c#-d of the opening statement's middle phrase is now repeated in the bass line (mm. 36-38), contrapuntally to the a-b ♭ -b♮-c of the upper voices (mm.

[11] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg, *ibid*, p. 180.
[12] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg, *ibid*, p. 145.
[13] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg, *ibid*, p. 207.

37-39, oboe I & violin I). In mm. 44-47, both of them are united in a chromatic descending move d-c#-c♮-b-b♭-a (oboe II, violin I & II). Pedal on V/V leads to a half cadence on $V^{5/6}$/V and a simulation of "medial caesura" (m. 52) marked by *fermata*.

The second harmonic area starts at m. 53, motivically, dynamically, and structurally referencing the material of the first harmonic area. The segment d-g-f-e of the "lyrical phrase" (mm. 4-6, violin I) is diatonically-altered for the dominant key as d-g-f#-e (mm. 53-54, violin I), it is played *piano* by the strings only, and the entire opening phrase is repeated in the counterstatement, just like the opening statement, without changes (mm. 57-60). The replication of the same four-bar phrase, twice displaying the I^6-ii^6-$V^{4/2}$-I^6 sequence in the new key, constitutes a complete period in the dominant. The "medial caesura", which, according to the Sonata Theory of Hepokoski and Darcy, is used as a necessary marker of the second theme in the two-part exposition, here is "not-fully-realized"[14], allowing the exposition of the *Symphony No. 56* to proceed continuously from beginning to closure.

After the opening diatonic affirmation of the new key, the harmonic development picks up where it stopped: in the transition segment (mm. 61-83) E♭ - a missing pitch of PCA that appeared in the bridge segment - gets reinterpreted as **D# or PC(3)**, resolving into **E or PC(4) (m. 62**, violin I). We can rightfully presume that the exposition is "continuous", being built upon the opening statement's material, but the notable switch from E♭ to D# between the first and the second harmonic area indicates an inner division within this part of the sonata form, driven exclusively by the modal logic of it. There is no system shift to 3#s, since D# (a missing pitch of C hexachord) in violin I is well-balanced by C (a missing pitch of A hexachord) of violin II and viola. The transition segment, skipping PC(5), brings in **F# or PC(6)** that resolves into **G or PC(7) (mm. 68)**. The existing two chromatic dyads are shown again, C-C# (within the motive b-c-c#-d) in mm. 74-75 (cello & bass) and B♭-B♮ (within the unfinished motive a-b♭–b♮) in mm. 75-76 (violin I & oboe I), then together in a descending order in m. 81 (violin I).

The codetta (mm. 83-99) restores stability and finally achieves a perfect cadence in m. 97 - its 14th measure, possibly "mimicking" the length of the opening statement, – affirming the key of the dominant only four bars before the end of the exposition and celebrating it with a rising fanfare of *tutti*. The concept of delaying the strong establishment of the second harmonic area until the codetta of the exposition is one of the features that Haydn's sonata

[14] Hepokoski, James, and Warren Darcy. *Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 63.

form inherited from Wagenseil and Monn's symphonic works, implementing such a delay to support the structure of monothematic compositions.

The development section (mm. 100-165) begins with adding **G# or PC(8)** going into **A or PC(9)** (**mm. 100-101**, cello & bass). The harmonic changes follow the fifths of the reordered C hexachord.

Hexachord pitch classes	**F**	**C**	**G/g**	**D**	**a**	**E**
Harmonic function	**IV**	**I**	**V/v**	**ii**	**vi**	**Iii**

Figure 1. The harmonic changes are related to the fifth tones of the reordered C hexachord

It is important to notice that the harmonic changes are accomplished by means of the tones involved in the dyad conflicts and a missing pitch of PCA**.** The **[C-C#]** dyad helps the move from **a(vi)** to **d(ii)**, then B ♭ and E ♭ prepare the move from **d(ii)** to **g(v). [E ♭ -E♮]** is the new chromatic dyad in mm. 121-122, getting ready for the move from **g(v)** to **F(IV).** F#, sustained for 5 measures (mm. 118-122, violin I) is changed into F♮ in m. 123, presenting another dyad conflict **[F-F#].** As an unexpected harmonic turn, the dyad **[B ♭ -B♮]** is aligned vertically in mm. 125-126. **A# or PC (10)**, remaining in effect until the recapitulation, is repeatedly played together with **B or PC (11)** in **mm. 129-132**, and, with the appearance of a missing pitch D# in m. 132, they arrange the move from **F(IV)** to **e (iii)** – a dramatic jump from one border of the reordered tonic hexachord to another! Finally, in mm. 150-153, within the ascending move C-C#-D-D# (violins & oboe II), the last chromatic dyad **[D-D#]** (m. 153) is formed, and it prepares a half cadence in a (vi).

Chromatic dyad	**[C–C#]**	**[D–D#]**	**[E ♭ -E]**	**[F–F#]**	**[G–G#]**	**A**	**[B ♭ –B]**	**C**
Horizontal coordinate	**m. 8**	**m. 153/**	**mm.121 -122**	**m. 123**	**mm.141 -142**		**m. 38**	
Vertical coordinate	**m. 186**	**m. 192**		**m. 194**			**m. 125, 188**	

Figure 2. Order of the appearance of the chromatic dyads

The augmented sixth chord, first used in the exposition (m. 41), now is making a comeback, expanded into a transitional passage at the very end of the development section (mm. 155-164). It "tunes out" the dynamic and harmonic build-up, and, just as before, has the effect of the ritornello's *pianoidée.* The reversed dyad **[G#-G]** (mm. 159-161) accommodates the entrance of tonic in m. 165 (**B or PC(11)** is repeated again in **mm. 163-164**, resolving into *tutti'*s **C or PC(0)**) – the beginning of the recapitulation section.

There is no false recapitulation, so typical for Haydn's sonata form, but the final section of the first movement does not lessen the number of unpredictable twists in its music. After the composer embellishes the reappearance of the opening statement (mm. 165-178) by adding two oboes, duplicating violins, to the "lyrical phrase", where, as before, the first steps of the second PCA rise – **C# or PC(1)** going into **D or PC(2) in m. 172** – are taken. The anticipated exposition's scenario of a full restatement suddenly (at the end of the very same "lyrical phrase") changes to show a new ending of the lengthened and enriched by the sequential progression counterstatement (mm. 179-198). Reminiscent of what happened once in the development section (m. 125), the pairs of the chromatic dyads are switched (like in a game of topsy-turvy) from horizontal to vertical dimension, "confusing" the harmonic orientation of the fragment: the dyad **[C-C#]** is played on the adjacent beats (m. 186, violin I vs. violin II & oboe I), it is followed by the dyad **[B♭–B]** joined in the same manner (m. 188, violin I vs. violin II), then the dyad **[D-D#]** is played on the same beat (!) (m. 192, oboe I vs. violin II), and the dyad **[F-F#]** is constructed on the neighboring beats again (m. 194, oboe I vs. viola & bass).

The second rise of PCA continues: **D# or PC(3)** moves into **E or PC(4)** in **m. 191**, then into **F or PC(5)** in **m. 193**. **F# or PC(6)** gets resolved into **G or PC(7)** in **mm. 196-197**. The presence of PC(5), omitted in the initial PCA climb, accentuates the chromatic explorations of the development section. Inclusion of the missing PC(5) only in the second PCA rise is, according to Burnett, typical for Haydn.[15]The descending scale c-b♭–a-g-f-e-e♭–d-… (mm. 186-197, violin I) is connecting the sequential progression of the new ending of the counterstatement, with …-c given at the start of the bridge, now affirming the tonic of the movement (mm. 199-222) and ending with a *fermata* on a half cadence.

Similar to the exposition, the recapitulation section does not produce a proper period after the bridge is ended, which defines the simulation of the "medial caesura" (m. 222) as "not-fully-realized". The transition segment

[15] Burnett, Henry and Roy, Nitzberg. *Composition, Chromaticism and the Developmental Process: a New Theory of Tonality.* Ashgate Publishing, Ltd., 2007, p.226.

(mm. 231-252), having no new key to establish, does not present major changes. The second rise of PCA is completed: **G# or PC(8)** and **A or PC(9)** are in **m. 232,** and, as the codetta is repeated in the tonic key (mm. 253-272), **B or PC(11)** leads to **C or PC(0)** in **m. 261.** Instead of bringing the perfect cadence, as was done in the exposition, the codetta of the recapitulation has one more "funny trick up its sleeve": a comical "freeze" of the harmonic rhythm and a zealous repeat of $V^{5/6}$-$I^{5/3}$, stretching each one of two sonorities over an entire measure (mm. 263-265). The key-affirmative fanfare of *tutti* is modified and now quotes the shortened motive of the third phrase of the opening statement (mm. 266-268) – not pausing on the dominant tone, but "cementing the tonic" by the successive "shouts" of V-I for the upcoming final bars of the movement.

2. Modal and chromatic analysis of sonata *allegro* form of the 1st movements of *Symphony No. 34 in C K.338 Wolfgang Mozart* according to the theory of Henry Burnett

Symphony No. 34 in C, K. 338, written by Wolfgang Amadeus Mozart in 1780 in Salzburg, is the last of three symphonies (K. 318, 319, and 338) composed in 1779-1780 during his stay in that city. The symphony's first movement *Allegro vivace* begins its opening statement (mm. 1-20) with a fanfare signal that became the composer's signature, found later in the overtures to the operas *Idomeneo* and *La clemenza di Tito*, *Symphonies No. 38* ("Prague"), and *No. 41* ("Jupiter"). The choice of the instruments for the piece is similar to Haydn's *Allegro,* but Mozart substitutes 2 clarinets for 2 trumpets, allowing the first phrase of the movement to make an entrance.

The firmness of the fanfare is well-balanced by the underlining playfulness of the tone of the statement, echoing *tutti's* phrase (mm. 1- 4)[16] in a lighter fashion (mm. 5-6). Theatrical liveliness of the unfolding of music is felt in cancelling the expected ending of the period, again, by echoing *tutti's* affirmative sound with an unexpectedly added phrase in the minor subdominant harmony, performed, imitating the *pianoidée,* in a subdued manner (mm. 13-15) and showing very early in the exposition a missing pitch E ♭ of the movement's **PCA** (with a temporary switch of the system from "0" to 3 ♭ s in mm. 15-22). The initial period of the opening statement seems ready to finish in the minor tonic (m. 16), but recovers C major at the last moment and reinstates it in the appended cadential material. Just like the "exclamation" of mm. 1-2, introducing the opening period, the call of the horns and trumpets with the dance-like response of the oboes at the end of

[16] Bar numbers are named after the edition: Mozart, Wolfgang Amadeus. *Symphony No.34 in C major,* K.338. Ed: Hans Ferdinand Redlich. London: Ernst Eulenburg, No.542, n.d.[1956]. Plate E.E. 6087. IMSLP411740-PMLP01566-Mozart-K338eul.pdf

the period (mm. 16-20) preserves the “acting glitter” of the music. Harmonically-contrasting segments present articulated two- and four-bar phrases.

The bridge (mm. 20-40) begins on a stable tonic fanfare, but drifts toward the dominant soon enough, introducing its leading tone F# (m. 22), as well as other chromatic tones, vertically forming the conflicting dyad – **[C-C#]** (**m. 22**, bass line vs. violin I) and applying the second dyad **[B-B♭]** by preparing the upcoming dominant key with a tonicized minor dominant (mm. 28-37). The rise of the PCA also starts in the bridge: **C# or PC(1)** moves into **D or PC(2) (mm.31-32)**, with C# being a part of the augmented sixth chord that expends into the applied dominant and repeatedly relies on the missing pitch of **E♭ or PC(3) (mm. 31-34).** The “exclamation” of *tutti’s* fanfare returns, clearly stating the end of the first harmonic area.

As if in the ballet’s conclusion of the scene, the first set of dancers gracefully moves for the curtains (mm. 38-39), and the participants of the next scene (here – the second harmonic area, starting at m. 41) take their positions. The influence of the dance genre on the music of this movement is explained by the presence of the features of the *style galant*, inherited by Mozart from symphonic works of Johann Christian Bach (1735–1782). The dominant key is confirmed by the completed period, ending with a counterstatement (m. 48).

The preparation for the transition segment (mm. 55-63) presents the dyad **[G-G#]** vertically (**m. 52**, bass line vs. oboe I), then repeats it in the transition (m. 55, oboe I vs. violins). The missing pitch is reappearing, spelled as D# (m. 60) with no system shifts, but leading to **E or PC(4) - F# or PC(6) (m. 61**, violins) **– G or PC(7) (m. 62)** just as the harmonic progression prepares the development section. Following the tradition of overture sinfonias, Mozart does not repeat the exposition, which seems to be consistent with the theatrical analogy: the scene never gets to be performed on the stage twice.

The development (mm. 64-157) propels the PCA rise forward: **G# or PC(8)** is resolved in **A or PC(9)** (**mm. 64-65**, violin I)**,** and **B♭ or PC(10)** leads to **B or PC(11)** and into **C or PC(0) (mm. 95-96,** violin I). Not concerned with themes from the exposition, it presents new material, organized, just like in the first harmonic area of the movement, in proportionally unified two- and four-bar structures.

The first subdivision of the development (mm. 64-113) confirms the dominant, the second (mm. 114-157) moves - with the help of the missing pitch E♭ and the successful system shift to 3♭ from m. 118 – from the dominant to the minor tonic, interpreted as a mediant sonority and followed by $V^{5/6}$/VI♭ (m. 126). A flat major, being a relative major of F minor,

involved in the very first period of the exposition (with A ♭ making an unexpected theatrical appearance in m. 13) sounds like a fulfillment of the harmonic "promise" made earlier. The contrast of the segment is deepened by the faster-moving rhythmical patterns. Return back to the dominant is helped by the missing pitch of the 3 ♭ system - F# in m. 140 (the system is switched back to "0") – predicting the upcoming recapitulation.

The recapitulation (mm. 158-237) could be compared to the final scene of the ballet, where most leading characters join together on the stage, giving the admiring audience one more chance to enjoy their best moves. And so, the opening statement is broadened, sounding even "brassier", with expressive inclusion of B ♭ , E ♭ , and, of course, A ♭ chromatic tones, and finishing its "mini-scene" with the *tutti's* "exclamation". The second harmonic area's material (m. 177) shows the reversed dyad **[A ♭ -A]**-at its entrance (**m.179**, bassoon). The material from the first subdivision of the development is also making its appearance (mm. 200-220), now transposed from the dominant to the tonic. The dyads **[C-C#], [G-G#]/[A-A ♭]** and **[E ♭ -E]** are weaved into the fabric of the passages based on the material of the second subdivision of the development (mm. 221-229). With a short diatonic melody in mm. 230-231 (a "bow" given by the director/choreographer/composer himself?), the section brings in the closing cadence. The coda of the movement (mm. 238-264) repeats the first 10 bars of the opening statement (up to the echo of the minor subdominant), "wiping off" all the harmonic uncertainties with the brilliant major of the final fanfares – a loud and exhilarating sound of the standing ovation.

CONCLUSIONS

The comparison of two sonata forms, analyzed in the present paper, demonstrates the "stylistic inheritance" of each composer, relating Haydn's symphony to orchestral works by Antonio Vivaldi, Giovanni Battista Sammartini, Georg Matthias Monn, and Georg Christoph Wagenseil. It also indicates the new and advanced features of Haydn's music obtained by producing a monothematic composition. They are:

– the concept of enriched and contrasted material of the opening statement of the exposition, which gives enough of motivic and harmonic "hints" to be explored throughout the movement;

– the method of avoiding any full cadences as the material unfolds, not accomplishing the "medial caesura", and delaying the strong establishment of the second harmonic area until the codetta of the exposition;

– the ability to capture the inner division of the exposition's material not thematically, but modally: by changing the spelling of the missing pitch (E ♭ to D#) between the first and the second harmonic area;

– the intention of "maintaining both its continuity and the novelty to the end"[17] by suggesting many unexpected turns in the harmonic development of the form;

– the enrichment of the harmonic development by the way of introducing new chromatic tones or chromatic dyads, which appearance "as well as the completion of the entire aggregate frequently dramatizes musical form by coinciding with significant formal boundaries."[18]

Mozart's sonata form, contrary to Haydn's monothematic aspirations, is alive with contrasts of the assembled material, saturating not only the exposition section, but "spilled over" into the development and transformed again in the recapitulation. The playfulness and entertaining nature of the tone of music reminds of the strong connection of his symphony to the genre of Italian overture (sinfonia) and symphonic works of Johann Christian Bach, so much influenced by the *style galant.* Clear-structured phrases and periods of the form are unified by the strong logic of the harmonic changes, with none of the chromatisms being accidental and no statement merely repeated. The interactions between diatonic tones and their chromatic inflections – the conflicting dyads – are an important structural factor for the composer, incorporated motivically and harmonically, presented horizontally and vertically in the texture of the movement, and the unfolding of the PCA is aligned with the motivic development of the sonata form to mark an important point of arrival.

SUMMARY

The purpose of this study is modal and chromatic analysis of the sonata *allegro* form of the 1st movements of Symphony No. 56 in C by Joseph Haydn (1774) and Symphony No. 34 in C, K. 338 by Wolfgang Amadeus Mozart (1780). The theoretical basis of the study is the general theory of musical style, individual teaching on musical form, and its relationship with the harmony of the classical style by Henry Burnet. When constructing an interpretative model of the form-creating concept of the classical symphonies, the method of ascending from the abstract to the concrete is utilized. The deductive method is used to isolate and characterize individual components of the classical model of the sonata allegro form.

Mozart's sonata form, contrary to Haydn's monothematic aspirations, is alive with contrasts of the assembled material, saturating not only the exposition section, but "spilled over" into the development and transformed again in the recapitulation. The playfulness and entertaining nature of the

[17] Webster, James. *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 126.

[18] Burnett and O'Donnel, *ibid*, p. 23.

tone of music reminds of the strong connection of his symphony to the genre of Italian overture (sinfonia) and symphonic works of Johann Christian Bach, so much influenced by the style galant. Clear-structured phrases and periods of the form are unified by the strong logic of the harmonic changes, with none of the chromatisms being accidental and no statement merely repeated. The interactions between diatonic tones and their chromatic inflections – the conflicting dyads – are an important structural factor for the composer, incorporated motivically and harmonically, presented horizontally and vertically in the texture of the movement, and the unfolding of the PCA is aligned with the motivic development of the sonata form to mark an important point of arrival.

References

1. Burnett, Henry and Roy, Nitzberg. *Composition, Chromaticism and the Developmental Process: a New Theory of Tonality.* Ashgate Publishing, Ltd., 2007. 430 p.
2. Burnett, Henry, and Shaugn O'Donnell. "Linear Ordering of the Chromatic Aggregate in Classical Symphonic Music," In *Music Theory Spectrum,* 18/1 (1996): 22-50.
3. Fisher, Stephen C. "Haydn's Overtures and their Adaptations as Concert Orchestral Works," Ph.D. diss., University of Pennsylvania, 1985: 67-83.
4. Fischer, Wilhelm. "Zur Entwicklungsgeschichte Des Wiener Klassischen Stils." *Studien Zur Musikwissenschaft*, no. 3, 1915, pp. 24–84. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/41460317. Accessed 13 Nov. 2024.
5. Haimo, Ethan. *Haydn's Symphonic Forms: Essays in Com-positional Logic*. Oxford: Clarendon Press, 1995: 268-79. https://doi.org/10.1093/oso/9780198163923.003.0011
6. Hepokoski, James, and Warren Darcy. *Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.* Oxford: Oxford University Press, 2006.
7. Landon, H.C. Robbins and David Wyn Jones. *Haydn: His Life and Music.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988: 540–543. https://www.jstor.org/stable/735994
8. Mutch, Caleb. "The Formal Function of Fortspinnung," *Theory and Practice,* 43: 1-33. https://www.jstor.org/stable/26892826
9. Rasch, Rudolf. "How Does Mozart Start His Development Sections?" In *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* 10, no. 19 (April 2012): 51–102.

10. Rosen, Charles. “Structural Dissonance and the Classical Sonata.” In *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature*, Cambridge: Harvard University Press, 2012, pp. 121–34.

11. Rovelli, Federica. “Contrast or Return?: Monothematicism in the Late 18th Century Instrumental Rondo.” In *Mozart-Studien 21* (2012): 107–126.

12. Stevens, Jane R. “An 18th-century Description of Concerto First Movement Form,” *Journal of the American Musicological Society,* XXIV (Spring, 1974): 92.

13. Vallieres, Michel. “Beginnings, Middles, and Ends: Perception of Intrinsic Formal Functionality in the Piano Sonatas of W.A. Mozart.” Ph.D. diss., McGill University, 2012.

14. Viktoriia Bodina-Diachok, Veronika Pieshkova, Tetiana Duhina, Martsenkivska Olena, Liliia Mudretska, Olha Vasylenko, Irene Okner. Modern concepts of baroque music analysis in foreign musicology (on the example of Antonio Vivaldi’s RV 396 concerto). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, Volume 13, Issue 2, Special Issue XXXVIII, November 2023, pp. 115 – 119. Available at: https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130238/papers/A_19.pdf

15. Webster, James. *Haydn’s “Farewell” Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991. ttps://doi.org/10.1017/CBO9780511552434

Information about the authors:
Okner Irene,
Master of Arts in Music (graduate of Aaron Copland School of Music, New York),
Independent researcher
New York, USA
Vasylenko Olha Valentynivna,
Candidate of Art History, Associate Professor,
Head of the Department of Music History
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music,
31, Pavlo Skoropadsky St., Kyiv, 01032, Ukraine

ФЕНОМЕН ЖІНОЧОГО ВИКОНАВСТВА НА ЗВУКОВИСОТНИХ КЛАВІШНИХ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Рало О. М.

ВСТУП

Сьогодні у більшості людей вирує сталий стереотип, щодо статі деяких професій, зокрема, це й не обійшло й, музичну галузь. Так, коли мова заходить про ударні інструменти, зокрема, ударну установку, практично кожний, в незалежності від статі, як правило, образ виконавця пов'язує безпосередньо з чоловіком. На просторах різних соціальних мереж, відеохостингів, простий обиватель у більшості випадків побачить фото та відео саме виконавців-чоловіків, які грають на ударних інструментах, бо дійсно, вони превалюють у чисельності за жінками-виконавцями. Проте, незважаючи на домінуючу кількість представників чоловічої статі у сфері мистецтва гри на ударних інструментах, прекрасна половина людства все частіше обирає цей непростий шлях та вражає своїми вагомими досягненнями.

Вже на сьогодні, у професійному середовищі серед виконавців на ударних інструментах, композиторів та педагогів, які зробили значний внесок у розвиток мистецтва гри на ударних інструментах, вагоме місце займають саме жінки, які своєю активною творчою діяльністю в різних формах сприяють значному просуванню та зростанню популяризації мистецтва гри на ударній установці, ксилофоні, маримбі, вібрафоні, перкусії, літаврах.

За останніми даними Міжнародної організації професійних перкусіоністів та барабанщиків у всьому світі «Percussive Arts Society», яка із 1972 року у «Залі Слави», відмічає «найбільш шановних професійних лідерів у галузі виконавства на ударних інструментах, освіти, досліджень, стипендій, управління, композицій та індустрії»[1] серед яких найвищу відзнаку отримали та були внесені до «Зали Слави» у різні роки: піонер серед жінок-барабанщиць Віола Сміт, маримбістка Ненсі Зельтсман, перкусіоністка та учасниця бродвейських вистав Валері Наранхо, віртуозна виконавиця гри на тамбурині Лейн Редмонд, літавристка Нью-Йоркської опери, Американського симфонічного оркестру, симфонічного оркестру опери Сан-Франциско Елейн Джонс, перкусіоністка та наймолодша особа, яка

[1] PAS Hall of Fame. URL: https://pas.org/hall-of-fame/ (дата звернення: 26.10.2024).

коли-небудь була обрана до «Зали Слави» PAS Евелін Гленні, перша концертуюча маримбістка Віда Ченаует, маримбістка, композиторка, перша жінка, яку ввели до «Зали Слави» Кейко Абе. Все це безпосередньо підштовхує до більш глибокого наукового аналізу їх діяльності та інших відомих жінок-перкусіоністок, вивченні їх впливу на становлення мистецтва гри на ударних інструментах в цілому.

За останні два десятиліття тематика теоретичних досліджень щодо місця жінок у професії набуває все більшої популярності. Зокрема, одним із фундаментальних досліджень стала робота Меган Джорджини Об «Жінки в перкусії: поява жінок як виконавиць на ударних інструментах в Сполучених Штатах Америки, з 1930-х років – дотепер», де авторка не тільки вперше детально розглянула біографії американських жінок-піонерів у галузі ударних інструментів, починаючи з 1930 року, становлення їх у професії та труднощі з якими вони стикалися на своєму шляху до кар'єрного успіху, а також зосередилася на питанні гендерної упередженості щодо інструментів, поясненню бар'єрів з якими стикаються жінки задля досягнення успіху в галузі, в якій домінують чоловіки. Застосовуючи у своїй роботі метод інтерв'ю, респондентами якого стали дванадцять професіональних жінок-перкусіоністів, авторка важливе значення надала колу питань які стосувалися їх музичного минулого, труднощів, з якими вони стикалися щодо поєднання їх сімейного та професійного життя[2]. Показово, що дана робота стала поштовхом до створення подібних праць, які були присвячені схожій тематиці. Зокрема, у дипломній роботі Кессіді Шайенн Каллоуей «Звідки родом леді-перкусіоністка? Зміна ролі жінок на професійних ударних позиціях у Сполучених Штатах, 2011-2020 рр.», авторка продовжила вивчення стану проблематики, починаючи з 2011 року та здійснюючи оновлення даних, які були отримані та зафіксовані в дисертації Меган Джорджини Об шляхом опитування респондентів задля визначення гендерного складу коледжів ударних студій під час навчання на бакалавріаті, а також додатково вивчаючи питання гендерної дискримінації, гендерних стереотипів щодо інструментів[3]. У 2017 році Ксенією Комленович було захищено докторське есе за темою «Жінка-перкусіоністка: соціальні та культурні перспективи». Метою даного дослідження стало вивчення наявності та сприйняття професійних жінок-перкусіоністок. Частина

[2] Aube M. Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present: D.M.A. essay. Iowa City, 2011. 131 p. DOI:10.17077/etd.euymgk6o

[3] Calloway C. Whence Comes the Lady Percussionist? The Changing Role of Females in Professional Percussion Positions in the UnitedStates, 2011-2020. Undergraduate Honors Theses. Johnson City, 2020. 66 p. URL:https://dc.etsu.edu/honors/index.9.html (дата звернення: 27.10. 2024).

дослідження стосувалися з'ясування положення жінок-перкусіоністів (професорів та/або виконавців) у Сполучених Штатах та положення жінок – перкусіоністок у Європі. Інша частина – була зосереджена на виявлення результатів інтерв'ювання групи з шести експертів (трьох жінок та трьох чоловік) за темою жінки-перкусіоністки. Показово, що на відміну від попередніх робіт, авторка проводила інтерв'ю з професійними митцями на ударних інструментах жінками, а також чоловіками не тільки з США, але й країн Європи, яке охоплювало питання навколо таких тем як вибір інструмента, дитячі гендерні ролі та їх соціальних контекст, гендерні стереотипи ролей у музиці, рольове моделювання у вищих навчальних закладах, балансування між роботою та особистим життям, виявлення проблем щодо працевлаштування жінок[4]. Огляд наукової літератури показав, що основний фокус авторок був зроблений більш на дослідження бар'єрів з яким стикаються жінки у соціумі. Безумовно, порушена проблематика є вельми важливою та потребує подальшого вивчення. Разом з тим, на нашу думку, є не менш значущим, більш детально зупинитися на діяльності жінок-мисткинь у галузі ударних інструментів, розглянути їх особистий внесок у розвиток мистецтва гри на ударних інструментах.

1. Зародження перших колективних форм жіночого музикування на примітивних ударних інструментах

Перші свідчення щодо вірогідного зв'язку жінок з музикою та використанню перших примітивних ударних інструментів, з'являються з археологічних досліджень. Так, у період проведення розкопок в некрополі в Маккіабате (Козенца) в Франкавіллі-Маріттімі італійським археологом Паолой Занкані Монтуоро з 1963 по 1969 серед поховань, була виявлена гробниця жінки, датованою VIII століттям до н.е., яка відрізнялася винятковим характером знахідок від інших. Серед бронзових предметів, прикрас, коштовностей, кераміки, були знайдені й музичні інструменти. Зокрема, вченими фіксуються, що під правим ліктем жінки був розташований бронзовий навантажений систрум[5].

Існують припущення, висунуті дослідниками, що наявність музичних інструментів в гробниці, встановлював сакральний статус жінки, що позначав її особливе місце в співтоваристві. Наявність декількох музичних інструментів могли значити, що жінка була

[4] Komljenović K. The Female Percussionist: Social and Cultural Perspectives: Doctor of Musical Arts, doctoral essay. Coral Gables, 2017. 96 p. URL: https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/The-Female-Percussionist-Social-and-Cultural/991031447693802976 (дата звернення:27.10.2024).

[5] Bellia A. A. Female Musician or Dancer of Iron Age in Southern Italy? 2011. P. 2. URL: https://amsacta.unibo.it/id/eprint/2953/ (дата звернення: 29.10.2024).

музикантом, танцівницею чи жрицею, які вона використовувала у різних обрядах та релігійних церемоніях. Зв'язок даних інструментів та застосування їх жінкою було також пов'язано й ще з самими віруваннями людей Стародавнього світу, які вважали, що шум даних інструментів, мав апотрепеїчну «очищувальну» властивість. Таким чином, дані інструменти використовувалися ними як свого роду обереги, які захищали дім, а також сприяли родючості самої жінки[6].

Слід зазначити, що знайдення схожих музичних інструментів у жіночих гробницях не було поодиноким випадком. Зокрема, у своїй статті «Female Musician or Dancer of Iron Age in Southern Italy» А. Белліа перелічує місця, зокрема на півдні Італії, де вони були виявлені[7].

Окрім самих інструментів, деякі вчені вказують на виявлення артефактів, що могли символізувати жінку яка є причетною до музики, зокрема, керамічні вази, на яких зображувалися жінки з примітивними ударними інструментами у руках (апулійська кераміка)[8], статуетки жінок тощо. Так, Софі Дрінкер у своїй роботі «Музика та жінки: історія жінок та їх відношення до музики» відмічає: «Є багато статуеток жінок, які тримають музичні інструменти – тріскачки, барабан, тарілки…»[9].

Досліджуючи культури різних племен, вчені дійшли до висновків, що використання деяких примітивних ударних інструментів та музичне виконання була «нішею» тільки жінки у окремих народах. Зокрема, «серед індійців Сері, музику виконували тільки жінки… Вони б'ють в барабани під час обрядів статевого дозрівання для дівчат та на церемоніях смерті»[10].

Аналогічні випадки можна почерпнути з історії виникнення та розвитку ударних інструментів у Стародавньому Єгипті періоду Нового царства. Так, Дж. Блейдс у своїй книзі «Percussion Instruments And Their History» зазначає: «На всіх записах цього періоду виконавцями показані жінки; насправді вся практика музичного мистецтва, здається, була повністю довірена прекрасній статі, за одним примітним винятком, Богом Бесом, якого часто зображують з барабаном з циліндричним корпусом»[11].

---

[6]Bellia A. A. Female Musician or Dancer of Iron Age in Southern Italy? 2011. P. 6. URL: https://amsacta.unibo.it/id/eprint/2953/ (дата звернення: 29.10.2024).

[7] Так само. P. 3.

[8] Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н.е. – початок XXI ст.): дис. …канд. мистецтв.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» Львів, 2016. С. 267.

[9] Drinker S. Music and Women. The story of women in their relation to music. New York: Coward-McCann, Inc., 1948. P. 65. URL: https://archive.org/details/musicandwoman001260mbp/page/n375/mode/2up (дата звернення: 29.10.2024).

[10] Так само. P. 63.

[11] Blades J. Percussion Instruments And Their History. Westport: The Bold Strummer, Ltd. 2005. P.156.

Окрім того, що виконання на музичних інструментах було жіночою сферою, існують свідчення про те, що у деяких народів вони не тільки грали, але й самі виготовляли ударні інструменти: «Жінки-бушмени роблять барабани та б'ють по ним»[12].

У Стародавні часи з'являються зародження перших форм колективної гри, де учасниками стають виключно жінки. Зокрема, відомо про перші початки ансамблевої гри із застосуванням примітивних ножних ксилофонів, на якому грали, зазвичай, жінки. Так, К. Закс відмічає, що поряд із простим способом виконання, на Мадагаскарі існували більш складні способи музикування: «Одна жінка тримає їх на ногах, відбиваючи мелодію, у той же час, як інша жінка, яка сидить під прямим кутом до першої, грає остинато на двох брусках, що розташовані окремо, хоча які також знаходяться на ногах першої жінки»[13].

Показово, що у різних культурах існують й досі жіночі ансамблі, оркестри, які виконують музику на примітивних ударних інструментах. Зокрема, у Нігерії зберіглася традиція виконання на інструменті шанту невеличкими жіночими «оркестрами». Так, будучи з експедицією у цій країні, молодий антрополог Мерседес Маккей, виявляє не тільки примітивний ударний інструмент – шанту, на якому грали виключно жінки, а ще мав можливість почути виконання на ньому: «Напевно, найзахоплююче із всієї нігерійської музики є шанту музика та м'який ритмічний спів, що доноситься з дворів мусульманських харимів»[14].

Підкреслимо, що це були так звані «оркестри» «закритого типу», які складалися переважно з не менш чотирьох жінок-дружин з одного гарему доступ до покоїв якого був обмежений та заборонений чоловікам. Крім цього, самі пісні та спосіб гри на інструменті мав доволі особистий та інтимний характер, у зв'язку ж чим, виконання на шанту не здійснювалося у змішаному товаривстві. Зокрема, гра даного «ансамблю» могла сповіщати про вагітність жінки, успішне завершення пологів, шлюб інших родичок, заручин дітей та ін.[15]

Сам інструмент мав нескладну конструкцію та представляв собою гарбузову трубку. Разом з тим, він передбачав тривалі тренування для оволодіння спеціальною технікою гри на ньому: «Інструмент тримають

---

[12] Drinker S. Music and Women. The story of women in their relation to music. New York: Coward-McCann, Inc., 1948. P. 63. URL:https://archive.org/details/musicandwoman001260mbp/page/n375/mode/2up (дата звернення: 29.10.2024).

[13] Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1940. P. 53-54. URL:https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.234471/page/n57/mode/2up (дата звернення: 30.10.2024).

[14] Mackay M. The Shantu Music of the Harims of Nigeria. *African Music: Journal of the African Music Society.* 1955. No. 2. Vol. 1. P. 56. DOI: https://doi.org/10.21504/amj.v1i2.255.

[15] Там само. P. 56-57. DOI: https://doi.org/10.21504/amj.v1i2.255.

у лівій руці горизонтально, кінчиками пальців знизу та різко штовхають убік до стегна, у той час, як права рука, охоплює отвір на іншому кінці. Дивовижне різноманіття нот може бути досягнуто силою ударів та приглушенням правої руки. Один інструмент поодинці створює тільки найм'якіший звук, схожий на далеке приглушене квакання, але чотири або п'ять разом, з м'якими жіночими голосами, та, можливо, з додаванням невеличкої металевої перкусії, можуть зробити дуже чарівний звук»[16].

Слід зазначити, що виконання на примітивних ударних інструментах було поширено та призначено не тільки для вузького кола людей однієї родини. Існують свідчення про використання різних ударних жінками у храмах під час магічно-ритуальних церемоній, а також на святах: «Ліпушіау, онука царя Нарам-Сіна, була призначена виконавицею на барабані балаг-ді у храмі Бога місяця в Урі. Цей барабан використовувався не тільки для літургії, а й на святах»[17].

Сучасними проявами «відкритого» типу ансамблевого музикування може послужити приклад гамеланських оркестрів, що виникли на острові Ява та які були розповсюджені на інших островах Малайського архіпелагу. Оркестри, до складу яких входила велика кількість різноманітних ударних інструментів, зокрема примітивних ксилофонів, таких як гамбанг, були частиною релігійних церемоній, а пізніше, лялькового театру, традиція виконавства якого уходить вглиб століть. Й хоча вважаються, що у стародавні часи учасниками колективу були переважно чоловіки, існують припущення й про участь у них жінок. Зокрема автор «A gamelan manual: a player's guide to the central Javanese gamelan» Р. Піквенс відмічає: «Свідчення рисунків в рукописах вісімнадцятого та дев'ятнадцятого століть вказують, що це не завжди було так: вони показують жінок, які грають у змішаних групах та навіть у групах, які складалися тільки з жінок, хоча немає впевненості, що вони відносяться до центральної Яви»[18].

На сьогодні частіше жіночі гамеланські оркестри можна зустріти на острові Балі. Зокрема, відомо про існування жіночого музичного колективу «Mekar Sari», який був заснований у селищі Пеліатан та який регулярно виступає під керівництвом А. А. Шрі Утарі и та її сестри

---

[16] Mackay M. The Shantu Music of the Harims of Nigeria. *African Music: Journal of the African Music Society.* 1955. No. 2. Vol. P. 56.

[17] Drinker S. Music and Women. The story of women in their relation to music. New York: Coward-McCann, Inc., 1948. P. 118. URL:https://archive.org/details/musicandwoman001260mbp/page/n375/mode/2up (дата звернення: 29.10.2024).

[18] Pickvance R. A gamelan manual: a player's guide to the central Javanese gamelan. London: Jaman Mas Books, 2005. P. 31. URL:https://archive.org/details/gamelanmanualpla00pick/page/n11/mode/2up (дата звернення: 2.11.2024).

А. А. Рака Астуті на сцені Беларунг у Пеліатані[19]. Існує й інша музична та танцювальна група «PKK Ubud Kaja» асоціації жінок Північного Убуда, яка виступає на різноманітних майданчиках з програмою «Ramayana Ballet» за участю жіночого гамеланського оркестру[20]. Крім цього, відомо про проходження у 2019 році цілого музичного та танцювального фестивалю «Ubud Dance & Gamelan» в якому приймали участь з різноманітними виставами танцювальні колективи та гамеланські групи[21]. Слід зазначити, що традиція гамеланів на сьогодні вийшла за межі селищ Індонезії та набула широкого розповсюдження у країнах Європи.

2. Розвиток жіночого виконавства на ударних інструментах у Європі та США

Наближаючись до наших днів, розвиток жіночого виконавства на ударних інструментах, зокрема, звуковисотних, отримав новий «подих». Так, зокрема, його передумовами у Європі стало декілька причин. По-перше, на це вплинуло безпосереднє близьке сімейне оточення жінок. Так, хтось зі членів родини був сам професійним музикантом, диригентом, композитором, які передавали навички дітям, котрі також виступали у колективах, де працювали їх родичі та гастролювали разом з ними. Таким чином, діти вже з малечку були занурені у мистецтво. Зокрема, О. Олійник у своїй дисертації «Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст.до н.е. – початок XXI ст.). відмічає, що донька ксилофоніста Шарля Детрю, представила удосконалений ксилофон свого батька та гастролювала разом з ним як виконавиця на ксилофоні та віолончелі по різним країнам Європи[22]. Родинне виконавство було дуже поширеним явищем. Так, окрім Шарля та Елізи Детрю, у американській пресі згадується про виступ австрійського дуету Еуген та Емма Майер, які у свою чергу грали на ксилофонах, кожен з яких мав відмінну від іншого, систему впорядкування клавіатури інструмента[23]. Концертували зі своїм батьком, музикантом і композитором Жюлем-Луї Делеп'єром у дитячому та підлітковому віці сестри Делеп'єр. Й, хоча, їх успіх та схвальні відгуки від закордонної преси та критиків були пов'язані саме

[19]Mekar Sari – Ladies Gamelan Orchestra of Peliatan/Bali. URL: https://www.youtube.com/watch?v=o7JmqaTr8eM (дата звернення: 2.11.2024).

[20]Ramayana Performance in Ubud Bali with Women Gamelan. URL:https://www.youtube.com/watch?v=vYNLUhUpx9g (дата звернення: 2.11.2024).

[21]Ubud Dance & Gamelan, schedule of performances 2019. URL:https://balitaksu.com/schedule-performances-ubud (дата звернення: 2.11.2024).

[22]Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н.е. – початок XXI ст.): дис. …канд. мистецтв.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» Львів, 2016. С. 139.

[23]Так само. С. 140.

як з маленькими скрипалями-віртуозами, існують свідчення про те, що час від часу Джулія Делеп'єр виступала на своїх концертах й на ксилофоні. Відомо, щонайменше два таки випадки. Зокрема, під час свого перебування у Ріо-де- Жанейро та разом із сестрою Джульєттою в Оксфорді[24].

Другою причиною стала поява різноманітних розважальних громадських місць, естрадних театрів-вар'єте, вистави якого переважно поєднували різні жанри мистецтва: театрального, циркового та музичного[25]. Так, у Європі у другій половині XIX століття з'являються солістки-ксилофоністки, зокрема, Ірен Максвел, Віола Естрела, Целіна Боба та жіночі колективи, які приймали участь у концертних програмах вар'єте у різних містах Європи, а також виступали з гастролями далеко за її межами[26]. Зокрема, серед таких колективів, у першій чверті двадцятого століття, у Європі та поза нею набув популярності родинний ансамбль – тріо німецьких ксилофоністів у складі Емілії, Гелени Тауберт та їх брата Пауля[27]. Крім цього, Д. Б. Олійник припускає, що діти музикантів, які працювали у театрі, також брали участь разом з батьками у виставах, виходячи з їх світлин на поштівках. Зокрема, вчений відмічає такі жіночі імена як: Гретель Лінк, Еллі Янкович, Лусія Фрімель, Ельза фон Борштайн[28].

Не применшуючи значення виконавиць на ксилофоні у Європі наприкінці XIX початку XX століття, все ж таки найбільшу розповсюдженість та популярність отримали жіночі колективи та окремі виконавиці на звуковисотних клавішних ударних інструментах у США, активна діяльність яких розпочинається з 30-х років XX століття.

Слід зазначити, що як, й у Європі, поштовхом до розвитку жіночого виконавства на звуковисотних клавішних ударних інструментах в Америці сприяло розповсюдження театрального жанру розважальних естрадних вистав – водевіль-шоу. Так, започаткувавшись у Франції у 1980 році, дана форма, вийшовши із концертних салонів та вар'єте набула великої популярності у США, де наприкінці 1890-х років існували цілі мережі з великою кількістю театрів водевіль та кваліфікованими артистами, які базувалися у різних містах США[29].

---

[24] Delepierre Juliette, Violinistin. Delepierre Julia, Violinistin, Xylophonistin. URL: https://www.sophie-drinker-institut.de/delepierre-schwestern (дата звернення: 3.11.2024).

[25] Вар'єте. *Енциклопедія сучасної України.* URL: https://esu.com.ua/article-33169 (дата звернення: 3.11.2024).

[26] Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н.е. – початок XXI ст.): дис. …канд. мистецтв.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» Львів, 2016. С. 149.

[27] Так само.

[28] Так само. С. 144.

[29] Vaudeville. *Wikipedia The Free Encyclopedia.* URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Vaudeville (дата звернення: 3.11.2024).

Підкреслимо, що жіночий аспект відіграв значну роль в контексті зросту попиту на водевіль-вистави. У свою чергу, популярність на виступи жінок надала шанс жінкам на подолання гендерних бар'єрів, пов'язаних з тотальною монополією у професії чоловіків.

Щодо жінок-виконавиць на ударних інструментах, у першій половині двадцятого століття, більших можливостей їх розвитку у кар'єрі у США можна було досягти саме у галузі виконавства на мелодичних інструментах: ксилофоні та маримбі. Одною з причин було те, що у професійних музичних колах вважалося, що інші ударні інструменті, потребують застосування більшої фізичної сили, невідповідною для жінки, які врешті-решт, роблять її непривабливою. Зокрема, К. Ш. Каллоуей у своїй роботі «Whence Comes the Lady Percussionist? The Changing Role of Females in Professional Percussion Positions in the United States, 2011-2020» відмічає: «У 1930-роках маримба стала популярним порятунком для жінок-перкусіоністок, так як інші ударні інструменти сприймалися як нежіночі»[30].

Слід зауважити, що самі інструменти також здобули велику популярність, розповсюдженість та попит саме завдяки водевіль-виставам. Проте, їх затребуваність була пов'язана не з його звуком, а саме з номерами виконавців, які частіше всього носили «акробатичний», «цирковий» характер та безумовно з самими артистами, які часто були жіночої статі, та приваблювали глядачів своїм зовнішнім виглядом.

Аналіз джерел, американської періодики першої половини XX століття вказує, що у 30х – 40х роках створюються та набувають популярності маримбні ансамблі, зокрема, за участю жінок: «До четвертого десятиліття XX століття групи маримб набули популярності, про що свідчить їх часті виступи на державних ярмарках, танцювальних та клубних вечірках, конвенціях, а також на радіо, телебаченні та у водевіль шоу»[31].

Одним з таких надзвичайних колективів є музичний ансамбль Reg Kehoe та його Marimba Queens, який активно гастролював по всьому Середньому Заходу та Східному узбережжі з 1938-1955 роки[32]. Даний колектив був заснований у 1930 році Реджинальдом Кехо, який врешті-

[30] Calloway C. C. Whence Comes the Lady Percussionist? The Changing Role of Females in Professional Percussion Positions in the United States, 2011-2020. Undergraduate Honors Theses. Johnson City, 2020. P. 16. URL:https://dc.etsu.edu/honors/index.9.html (дата звернення: 27.10.2024).

[31] Eyler D. The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser): Doctor of Musical Arts, A monograph. Baton Rouge, Louisiana, 1985. P. 85. DOI:10.31390/gradschool_disstheses.4091

[32] Reg Kehoe and his Marimba Queens. *Wikipedia The Free Encyclopedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Reg_Kehoe_and_his_Marimba_Queens (дата звернення: 4.11. 2024).

решт за свою діяльність отримав прізвисько – король маримби Східного узбережжя. Основними учасниками складу ансамблю стали жінки, які виконували свої партії на маримбах, іноді, додаючи невеличкі перкусійні інструменти. Показово, що концертні виступи даного ансамблю передбачали від учасниць не тільки досконалого професійного виконання на маримбах, але й вимагали від них обов'язкового опанування навичками акробатики, танців, співу та іншим умінням, що відповідали водевіль-шоу: «Навчаючи кожну із жінок грі на маримбі, Кехо поступово розробляв повноцінну програму шоу, яка поєднувала в собі спів, танці, акробатику, скетчі та виступи на акордеоні»[33].

Зазначимо, що географія та кількість концертів за всю історію групи є вражаючою. Так, за своє тридцятидворічне існування, ансамбль Reg Kehoe та його Marimba Queens дав 4000 концертів на різноманітних майданчиках, зокрема, виступаючи на Бродвеї, різних державних ярмарках, здійснивши два тури по західній Канаді[34].

Зазначимо, що великої популярності групі надало й те, що їх виступи демонструвалися у короткометражних фільмах. Зокрема, чорно-білий фільм «A Study In Brown», знятий ще на початку 1940 року, тривалістю 2, 5 хвилини[35], демонструвався американським військам у Європі під час Другої світової війні, а також використовувався в якості «пролога» перед основним сеансом. Показово, що поява запису даного фільму з відкритим доступом на просторі інтернету у наш час, сколихнула неабиякий інтерес як у професіоналів так й любителів музики, завдяки чому популярність ансамблю ще більше зросла, а їх творча діяльність набула ще дужчої значимості для історії розвитку виконавства на звуковисотних ударних інструментах[36].

Цікаво, що сам засновник маримбного ансамблю в одному із інтерв'ю американській щоденній газеті «The Moose Jaw Times-Herald» привідкрив «завісу» причин успіху його колективу: «Це розумні та симпатичні дівчата, які можуть грати справжню хорошу музику та водночас демонструвати хорошу фігуру та голі ноги»[37].

---

[33] Eyler D. The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser): Doctor of Musical Arts, A monograph. Baton Rouge, 1985. P. 86. DOI:10.31390/gradschool_disstheses.4091

[34] Так само. P. 86.

[35] Reg Kehoe and his Marimba Queens. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fM3HdjhV1Xw (дата звернення: 4.11.2024).

[36] Reg Kehoe and his Marimba Queens. Wikipedia The Free Encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Reg_Kehoe_and_his_Marimba_Queens (дата звернення: 4.11. 2024).

[37] Curtain-Call for Moose Jaw's Big Evening Grandstand Performance. *Moose Jaw Times-Herald.* 1943. July 10. P. .

Слід зазначити, що широка популярність та затребуваність маримбного ансамблю підтверджується великою кількістю невеличких рекламних оголошень їх виступів у різних виданнях американської преси, зокрема, «Crossfield chronicle» за 30 липня 1943 року[38], «Irma Times» за 11 липня 1947 року[39], у різних номерах «Edmonton bulletin» за 1947 рік[40] тощо.

Поряд з цим колективом, у США з'являються й інші ансамблі за участю дівчат та жінок, які представляють програму на звуковисотних клавішних ударних інструментах. Зокрема, у Річмонді, у 1933 році Джек Курковські створює юнацький оркестр під назвою «Jack's Xylophone Band», який функціонував вісім років. Колектив складався із тринадцяти учасників, до складу яких входили дівчата та хлопці у віці від одинадцяти до вісімнадцяти років. Концертні виступи даного ансамблю проходили й на державних ярмах, на радіо, а також водевіль-шоу[41].

Відомій у той час фірмі з виробництва ударних інструментів «Leedy Manufacturing Company» належало періодичне видавництво «Leedy Drum Topic». Стратегічним напрямком його роботи було висвітлення інформації про провідних виконавців, що грають на інструментах даної компанії. В одній із публікацій ми дізнаємося про існування ще одного жіночого маримбного колективу, який вважався популярним у 1939-1940 роки. Показово, що засновницею даного ансамблю, на відміну від попередніх, стала жінка – Арлін Стаудер. Вона та її маримбний ансамбль був започаткований у Бремені, діяльність якого стала поширеною у Північній Індіані через їх виступи на радіо, клубних заходах[42].

Разом з цим, все ж таки величезну роль в розвитку та популяризації жіночого виконавства на звуковисотних клавішних ударних інструментів відігравав виконавець, диригент, педагог, композитор, аранжувальник творів, конструктор звуковисотних клавішних ударних інструментів Клер Омар Массер.

---

[38]Red Deer Fair Will Have Good Platform Attractions. *Crossfield Chronicle.* 1943. July 30. P. 8. http://peel.library.ualberta.ca/newspapers/CFC/1943/07/30/8/ (дата звернення: 5.11.2024).

[39] News from the Edmonton fair July 14-19. *Irma times.* 1947. July 11. P. 3. URL: https://archive.org/details/IMT_1947071101/page/n3/mode/2up?q=Kehoe (дата звернення: 5.11.2024).

[40]Special Features and Attractions of the Evening Grandstand Program «Night Club Frolics». *The Edmonton bulletin.* 1947. July 12. P. 13. URL: https://archive.org/details/EDJ_1947071201/page/n1/mode/2up?q=Reg+Kehoe+Marimba (дата звернення: 4.11.2024).

[41]Eyler D. The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser): Doctor of Musical Arts, A monograph. Baton Rouge, 1985. P.88-89 . DOI:10.31390/gradschool_disstheses.4091

[42]Так само. P.89.

Так, К. Массер для Paramount Pictures створює маримбний колектив «All Girl». Учасниками даного ансамблю стали двадцять п'ять жінок, перший виступ яких відбувся у 1929 році в одному з кінотеатрів «Oriental Theatre» в Чикаго, де окрім фільмів також демонструвалися водевіль вистави[43].

За роки своєї викладацької діяльності на посаді викладача на маримбі з 1942 по 1952 роки у Північно-Західному Університеті у Еванстоні, він організовував жіночі маримбні колективи та виховав плеяду музикантів жіночої статі, які в подальшому стали відомими сольними виконавцями на ударних інструментах, викладачами та науковцями, дослідження яких були присвячені даним інструментам.

Так, в рамках програми музичної освіти в університеті він створює ансамбль «Marimba Coeds», який налічував від чотирьох до семи жінок. Зокрема, з рекламних оголошень, відомо про велику популярність ансамблю серед різноманітної публіки, а також військовослужбовців. Протяжність гастрольного турне «Marimba Coeds», у складі учениць К. Массера: Дороті Керролл, Крістін Остелл, Бетті Лу Овермайер та Норми Джин Лутц, становила близько 32 200 км[44].

Крім цього, даний колектив виступав й на сцені Карнегі-хол. Пізніше, естафету керівника групи була перейнята ученицею К. Массера – Вірою МакНері Делін. До складу колективу входили Лайла Фрілі Стойк, Мері Фрілі Лагерквіш, Ненсі Ван Антверпен Преуш і Райма Гочкісс Гріффіт[45].

Окрім концертних виступів, гастрольних турне, його учениці Джойс Костук, Джин Макветі, Джин Сміт, Бетті Аттерберрі та Маргарет Еллістон приймали участь у Національному конкурсі у 1946 році, мета якого була визначити кращі непрофесійні ансамблі країни та інструменталістів. На цьому конкурсі учасниці були нагороджені різноманітними трофеями[46].

Відомо, що прекрасна половина людства також брала участь у різноманітних масштабних проектах К. Массера, у створених ним маримбних оркестрах, які врешті-решт ставали для виконавиць своєрідним трампліном до їх подальшої професійної кар'єри. Так, Рут Стубер Джин, спочатку брала приватні уроки у Массера та у 1933 році стала одним з учасників створеного ним першого оркестру, чисельністю 100 чоловік, виступ якого відбувся на Чикагській

---

[43]Clair Omar Musser. Clair Omar Musser. *Percussive Notes.* 1999. April. No 2. Vol. 37. P.7. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/99.04.06-17.pdf (дата звернення: 5.11. 2024).

[44]The Musser Scrapbook. Clair Omar Musser. *Percussive Notes.* 1999. April. No 2. Vol. 37. P.16. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/99.04.06-17.pdf (дата звернення: 5.11. 2024).

[45] Так само.

[46] Так само.

всесвітній виставці «Century of Progress» на сходах наукового корпусу на Лейкшор Драйв у Чикагському конференц-центрі на спеціально спроєктованих К. Массером для цього заходу маримбах з вигруваною на кожному інструменті спереду золотою табличкою з ім'ям виконавця, що грає на ній[47].

З інтерв'ю Рут Стубер Джин Сарі Сміт, дізнаємося про репертуар їх виступу: «Ми зіграли всього п'ять номерів: "Болеро" Розалеса, "Фінляндія" Сібеліуса, "Ларго" з симфонії "З Нового світу" Дворжака, "Хор пілігримів" Вагнера з "Тангейзер" та "Repaz Band March"», які були зроблені в аранжуванні К. Массера[48]. Учасницею іншого створеного К. Массером оркестром вже у складі 200 учасників була також його учениця Віда Ченаует, який виступав у Чикаго на стадіоні «Солдджер Філд» у 1948 році[49].

Слід зазначити, що після успіху першого створеного оркестру К. Массера на Чикагській всесвітній виставці, він створює інший, другий маримбний оркестр, з оновленим складом учасників. Даний колектив, за ідеєю організатора, повинен також був налічувати 100 музикантів, з яких 50 – були молоді чоловіки, а 50 – молоді жінки з 17 до 25 років[50]. Таким чином, «International Marimba Symphony Orchestra», наполовину складався із жінок.

Серед учениць К. Массера, які досягли значних успіхів у мистецтві гри на ударних інструментах як сольні виконавиці, можна виокремити Рут Стубер Джин, Доріс Стоктон, Віду Ченаует.

Серед цих імен саме Рут Стубер Джин стала причетною до визначної події – створення першого твору великої форми для маримби «Концертіно для маримби з оркестром» Пола Крестона та стала його першою виконавицею, прем'єра якого відбулася у 1940 році у камерній музичній залі Карнегі-хол.

Своїми початковими навичками гри на музичних інструментах, на фортепіано та барабанах, Рут Стубер Джин оволоділа, завдяки її батькові, Бенджаміну Франкліну Стубер, який був музикантом, скрипалем. Пізніше, вона стала вчитися грати на скрипці, що врешті-решт дозволило їй вступили до Північно-Західного університету та закінчити його по класу скрипки. Волею випадку, вона була обрана до складу оркестру К. Массера у 1933 році, який готувався представити

---

[47]Smith S. The Birth of the Creston Marimba Concerto: An Interview with Ruth Jeanne. *Percussive Notes.* 1996. April. No. 2. Vol.34. P. 63. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/9604.62-65.pdf (дата звернення: 6.11.2024).

[48]Так само. P. 63.

[49]Eyler D.The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser): Doctor of Musical Arts, A monograph. Baton Rouge, 1985. P.138 . DOI:10.31390/gradschool_disstheses.4091

[50]Так само. P. 111.

публіці на Чикагській всесвітній виставці його перший маримбний оркестр зі 100 виконавців. Слід зазначити, що у процесі підготовки, Рут Стубер брала приватні уроки у К. Массера. Зауважимо, що робота з К. Массером значно вплинула на розвиток її подальшої професійної діяльності. Зокрема, сама Рут Стубер відмічала, що «саме з Массером я навчилася справжньому мистецтву»[51]. Навчання Рут у видатного ксилофоніста того часу – Джорджа Гамільтона Гріна та літавриста оркестру Метрополітен-опера Герберта Брауна також наклало відбиток на її становлення як виконавиці на ударних інструментах.

Професійний розвиток Рут Стубер був пов'язаний з декількома напрямками, зокрема, камерним та оркестровим виконавством. Так, вона створює власне інструментальне жіноче тріо, яке пізніше, завдяки навчанню Рут Стубер своїх колег, піаністки Беатріс Горо та віолончелістки Маргорі Крі, на маримбі, трансформувалося у маримбне тріо яке виступало у різних клубних концертах. Крім цього, Рут Стубер Джин виконувала партію маримби у групі Джона Кейджа. Виконавство на маримбі не було єдиною сферою її діяльності. В якості літавристки, вона працювала у жіночому оркестрі «Orchestrette Classique» під керівництвом Фредерік Петрідес. Зокрема, сама диригентка оркестру вважала Рут Стубер Джин «визначною літавристкою у Америці»[52].

За часів появи свого ансамблю, вона почала створювати власні аранжування як класичних, так і сучасних творів. У подальшому Рут продовжила розвинення цього напрямку роботи та стати відомим автором різноманітних аранжувань для маримбного ансамблю та опублікувала їх у музичному видавництві: «З кінця 1970- років її популярні аранжування мексиканських та гватемальських народних пісень, класичних фортепіанних та оркестрових видань та улюблених творів поп-музики були опубліковані у «Permus Publications» в Колумбусі, штат Огайо»[53].

Іншою видатною ученицею К. Массера є Доріс Стоктон, яка отримала визнання в якості сольної виконавиці на маримбі та була проголошена «першою леді маримби». Ставши загальнонаціонально відомою солісткою на маримбі, дослідниками її біографії відмічається, що у період її активної творчої діяльності з 1940-х по 1962 роки, вона грала як солістка-маримбістка з різними оркестрами країни. Зокрема, відомо, про її «виконання у Нью-Йорку у Карнегі-хол, на Середньому

[51]Hixon S. From Whence Came Paul Creston's Concertino For Marimba and Orchestra, Opus 21? – An Interview with Ruth (Stuber) Jeanne. *Percussive Notes.* 1975. No. 1. Vol. 14. P. 22. URL: https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/pnv14n1.22-23.pdf (дата звернення: 6.11.2024).

[52] Так само.

[53]Eyler D. The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser): Doctor of Musical Arts, A monograph. Baton Rouge, 1985. P.165 . DOI:10.31390/gradschool_disstheses.4091

заході та у Каліфорнії у концертному залі у вигляді амфітеатру під відкритим небом Голівуд-боул в Лос-Анджелісі»[54]. Її виступ як солістки-маримбістки з оркестром, який складався із музикантів Нью-Йоркської філармонії в «Town Hall» у 1945 році став свого роду трампліном до досягнення кар'єрного успіху. Так у супроводі оркестру під орудою К. Массера вона представила на суд глядачів програму, яка вмістила в собі твори світової класики в аранжуванні для маримби, зокрема: « "Вічний рух" Вебера та Паганіні, "Інтродукцію та рондо капричіозо" Мендельсона, "Блискучий полонез" Вебера, короткі твори з творчого доробку Парадіс, Пахульського, Шопена та Чайковського, а також оригінальні композиції, написані для цього інструменту: етюд та "Скерцо Каприс" К. Массера»[55]. Окрім цього, існують свідчення, що у 1948 році як солістка-маримбістка вона записала сет із чотирьох звукозаписуючих платівок під назвою «Marimba Classics», який вміщував програму творів класичної музики, виконаних нею на маримбі у супроводі оркестру Расса Кейса на фірмі звукозапису RCA Victor. Цей альбом появився у інтернет просторі у 2020 році, він викликає захоплення від технічної майстерності та художнього смаку музиканта, який виконує твори світової класики[56]. Окрім успішної кар'єри сольної виконавиці, існують свідчення, що «вона також започаткувала власний дует маримби, який гастролював з концертами по Америці»[57]. Вважається, що вона була однією з кращих учениць К. Массера, який присвятив їй свій твір – Етюд ля мажор опус 6, № 2[58].

Безсумнівно, одна із визначних постатей в історії виконавства на ударних інструментах – є виконавиця, педагог та науковиця Віда Ченаует. Саме завдяки її творчій діяльності, вона змогла підняти маримбу до рангу концертного інструменту. Зокрема, сучасники пікдреслюють її неабияки внесок у підвищені у суспільстві статусу маримби та можливості посісти почесне місце як сольного інструменту на концертній естраді.

Початкове навчання на маримбі Віда Ченаует отримала на батьківщині, в рідному Ениді, у місцевого музиканта. У старшій школі в рамках інтенсивного тритижневого курсу в Еванстоні вона займалася

---

[54] Kite R. The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935–62. *Percussive notes.* 2005. August. No. 4. Vol. 43. P. 51. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/0508.50-55.pdf (дата звернення: 7.11.2024).

[55] Так само.

[56] Marimba Classics by Doris Stockton. URL:https://music.apple.com/be/album/marimba-classics/1527049578 (дата звернення 7.11.2024).

[57] Aube M. Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present: D.M.A. essay. Iowa City, 2011. P. 20. DOI:10.17077/etd.euymgk6o

[58] Так само. P. 19.

у К. Массера, а потім, коли вона поступила до Північно-Західного університету продовжила навчатися у нього вже постійно[59].

Слід зазначити, що поштовхом до її кар'єрного зросту став сам її вчитель – К. Массер, коли зовсім сором'язливій, невпевненій у собі, дівчинці запропонував брати участь у складі маримбного оркестру. Так, Віда Ченаует у інтерв'ю з Холлі Хаффорд згадує про ті часи: «Я чула про ці маримбні оркестри з того часу, коли я була маленькою дитиною, ще до того, як почала грати на маримбі. Я згадую , як мої батьки говорили про те як вони звучали, і мені нетерпілося почути їх. Але, знову ж таки, моє відношення було «ну, напевно, не я – я всього лише школяр з Оклахоми»[60]. Й тоді, Массер запитав мене, майже роблячи ласку (?!), чи не можу я зіграти в маримбному оркестрі. Він був зовсім іншої думки про мої здібності, ніж я у той час»[61]. Схожим чином, Віда Ченаует стала учасницею національного конкурсу маримби у 1948 році на якому посіла перше місце[62].

Слід зазначити, що масштаб та різнобічні грані особистості Віди Ченаует є вражаючими. По-перше, це викликано її здобутою освітою. Так, Віда Ченаует отримала подвійну ступінь бакалавра з музичної критики та виконавства, а пізніше здобула ступінь магістра у Американській консерваторії та мала PhD у галузі етномузикології[63].

Як виконавець на маримбі, вона стала тою рушійною силою, яка сприяла започаткуванню та розвитку оригінального репертуару для маримби соло. Так, співпрацюючи з композиторами, у свої концертні програми, вона включала нові твори для маримби без супроводу, які писали для неї. Зокрема, у своєму дебютному концерті у «Town Hall» у Нью-Йорку у 1956 році вона представила ««Прелюдію, хорал та фінал» Є. Ульриха та «Міраж» Б. Роджерса. Крім цього, як зазначає у своїй роботі К. Кастнер її програма вміщувала « "Хоральну прелюдію на мелодію Хасслера" Євгена Ульриха, "Петизаду" Ейтора Віла-Лобоса, "Канонічну сонату № 3" Георга Телеманна, "Прелюдію" та "Три етюди" Клера Омара Массера, "Дві токати" Хела Моммзена та

[59] Kastner K. The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique: Doctor of Musical Arts, thesis. Urbana, 1989. P. 37. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/03/Kastner_KathleenS.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

[60] Hufford H. Backstage With Vida Chenoweth. Interview. *Percussive Notes.* 1981. Spring/Summer. No. 3. Vol. 19. P. 74. https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/81.04.70-74.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

[61] Так само.

[62] Kastner K. The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique: Doctor of Musical Arts, thesis. Urbana, 1989. P. 37. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/03/Kastner_KathleenS.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

[63] Hufford H. Backstage With Vida Chenoweth. Interview. *Percussive Notes.* 1981. Spring/Summer. No. 3. Vol. 19. P. 72. https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/81.04.70-74.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

“Концертино” Пола Крестона»[64]. В цей час найстаріше американське музичне видання «Musical America» у публікації про даний концерт, порівнюючи Ченаует з популяризатором гітари в класичній музиці Андресом Сеговією, відмічає, що «її спроба зробити маримбу більш респектабельною на концертній естраді майже вдалася»[65].

Пізніше, в інтерв’ю Холлі Хаффорд вона відмічає, чому вона виконувала музику в оригіналі та у свій концертний репертуар практично не включала транскрипції: «Мені взагалі не подобається включати до програми транскрипції та на протязі всій своїй кар’єри я намагалася цього не робити. Але зараз я не будую свою кар’єру. Я люблю Баха, й на цей раз, я була готова ризикнути зіграти Баха публічно, так як 20 років тому я би не зробила цього заради розвитку літератури для маримби»[66].

Досліджуючи виконавство на маримбі у Карнегі-хол та «Town Hall» з 1935-1962 роки, Ребекка Кайт відмічає другий концерт Віди Ченаует у «Town Hall» у 1962 році, який «складався з транскрипцій, написаних для інших інструментів, зокрема, творів Баха, а також оригінальної музики для маримби “Сюїти для маримби” А. Фіссинджера, “Миніатюри” та “Три сільских танця» Е. Маттіса”»[67]. Крім цього згадується й співпраця Віди Ченаует з композиторами Гаррі Х’юіттом, Хэлом Моммсеном и Хорхе Сармьентосом, твори яких вона виконувала у своїх концертних програмах[68].

Особливої уваги заслуговує її співпраця одним з провідних композиторів країни «за версією журналу «Life» Робертом Куркою, який був одразу зачарований потенціалом маримби, підсумком якої стало створення концерту для маримби з оркестром, прем’єра якого відбулася у 1959 році у Карнегі-хол»[69].

---

[64] Kastner K. The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique: Doctor of Musical Arts, thesis. Urbana, 1989. P. 38. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/03/Kastner_KathleenS.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

[65] Kastner K. The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique: Doctor of Musical Arts, thesis. Urbana, 1989. P. 39. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/03/Kastner_KathleenS.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

[66] Hufford H. Backstage With Vida Chenoweth. Interview. *Percussive Notes*. 1981. Spring/Summer. No. 3. Vol. 19. P. 74. https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/81.04.70-74.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

[67] Kite R. The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935–62. *Percussive notes.* 2005. August. No. 4. Vol. 43. P. 52. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/0508.50-55.pdf (дата звернення: 7.11.2024).

[68] Kastner K. The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique: Doctor of Musical Arts, thesis. Urbana, 1989. P. 41. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/03/Kastner_KathleenS.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

[69] Kite R. The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935–62. *Percussive notes.* 2005. August. No. 4. Vol. 43. P. 52. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/0508.50-55.pdf (дата звернення: 7.11.2024).

Окрім виступів у США, вона досягла визнання у Гватемалі та країнах Європи, вважаючи, разом із виступами у Нью-Йорку, піком своєї виконавської кар'єри[70]. Дебютувавши у Гватемалі з виступом у 1957 році у інтерв'ю своєму учню Лі Ховард Стивенсу вона зазначає, що «визнання музикантів та глядачів Гватемали у 1957 році мало особливе значенні, так як Гватемала була батьківщиною маримби. Теплота їх прийому приголомшила мене»[71]. Крім цього, вона відмічає зацікавленість європейської публіки під час своїх гастролей.

Окрім, виконавської діяльності Віда Ченаует відома своїми науковими дослідженнями. Так, завершальним «акордом» її етнографічної експедиції у Гватемалу стала праця про історію виникнення та розвитку маримби та виконавства на ній у Гватемалі «The marimbas od Guatemala»[72]. Зокрема, у інтерв'ю з Лі Ховард Стивенсом вона описала причину своєї зацікавленості етномузикознавством: «Мій початковий інтерес до етномузикознавства виник із зацікавленості до історії маримби – звідки вона виникла – де на ній грають – хто на ній грає – та яку музику вони грають? Мені все ще цікаво дізнатися про музичні практики інших людей – але на цьому все не закінчується. Сьогодні музичні традиції, які є слуховими, стикаються з загрозою зникнення. Розуміючи, що слуховій традиції достатньо пропустити всього лише одно покоління й вона буде втрачена назавжди, моя мета – заохочувати творчість, наскільки я можу»[73].

Слід зазначити, що на період 1977 року Віда Ченаует працювала у Новій Гвинеї над створенням каталогу музичних інструментів Папуа-Нової Гвинеї та будучи лінгвістом, допомагала з перекладом Євангеліє від Луки на мову усаруфа[74]. Крім цього вона відома як викладач, одним з її визнаних студентів у мистецтві гри на ударних інструментах вважається Лі Ховард Стивенс.

3. Розвиток жіночого виконавства на ударних інструментах в Україні

Формування та розвиток виконавства на ударних інструментах у нашій країні тісно пов'язаний з оркестровою діяльністю, появою професійних музичних колективів, а також навчальних закладів, метою

---

[70] Stevens L. An interview with Vida Chenoweth. *Percussive Notes.* 1977. Spring/Summer. No. 3. Vol. 15. P. 22.

[71] Так само.

[72] Chenoweth V. The Marimbas of Guatemala. Kentucky: The University of Kentucky Press, 1974, 108 p.

[73] Stevens L. An interview with Vida Chenoweth. *Percussive Notes.* 1977. Spring/Summer. No. 3. Vol. 15. P. 22.

[74] Так само.

яких було виховання професійних оркестрових музикантів. Клас ударних інструментів з'явився наприкінці XIX століття, проте відсутність професійних викладачів, а також напрямок діяльності різних Товариств, де ударні інструменти розглядалися практично «обслуговуючими інструментами оркестру для симфонічних вечорів»[75] мали «гальмуючий» ефект для розвинення гри на них.

Така ситуація, по суті, зберігалася практично до середини XX століття. У цей період з'являються перші «Школи гри», в яких висвітлено оволодіння технікою гри на ксилофоні, літаврах, малому барабані та інших оркестрових ударних інструментах. На арені виникають перші виконавиці на ударних інструментах, які вражають своїми успіхами. Так, уродженка Харкова, Наталія Олександрівна Мултанова, стає лауреатом Міжнародного фестивалю молоді та студентів у 1957 році, Всесоюзного конкурсу виконавців у 1958 році.

Отримавши початкові навички гри на ударних від свого батька, Наталія Олександрівна починає розвивати свою професійну кар'єру. Закінчивши Харківську консерваторію під орудою свого батька, вона стає спочатку солісткою Харьківської філармонії, потім Республіканської естради, українського гастрольно-концертного об'єднання «Укрконцерт» та врешті-решт Київської філармонії. Крім цього, представляючи досягнення в сфері мистецтва, вона приймала участь у Декадах українського мистецтва в республіках Центральної Азії та Прибалтики. Виступала з гастролями у країнах Північної та Центральній Європи, Східної Африки, Лівії, Ефіопії, Близького Сходу та Північної Африки та ін.[76]

Однією з сфер діяльності Наталії Олександрівни виокремлюються її робота у студіях звукозапису. Загальновідомим є той факт, що вона зробила декілька записів у «Всесоюзній студії грамзаписів» у 1960 році, випуск яких відбувався на «Апрелівському» заводі. Так, зокрема, на одній з платівок, зазначається, що вона виконувала на ксилофоні твір В. Рубашевського «Швидкий танець» та Чеську народну польку в обробці О. Свиридова під супровід інструментального квартету[77]. Крім цього, запис Н. О. Мултанової твору В. Рубашевського «Швидкий танець» тиражувався ще і на платівці управління промисловості Мінміськвиконкому у Мінську.

---

[75] Рало Г.О. Початки навчання гри на ударних інструментах у спеціальних музичних закладах Одеси в XIX столітті. *Південноукраїнські мистецькі студії.* Одеса: Гельветика. Вип. 1, 2023. С. 39. DOI https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-1.5

[76] Мултанова Наталія Олександрівна. *Енциклопедія сучасної України.* URL:https://esu.com.ua/article-69979 (дата звернення: 9.11.2024).

[77] Мултанова. The USSR Record Catalogue. URL: https://records.su/image/album/59726 (дата звернення: 10.11.2024).

На іншій платівці з однієї та з другої сторони були записи тільки Наталії Олександрівни, де вона грала твори А. Хачатуряна, зокрема, «Мазурку» з музики до драми М. Лермонтова «Маскарад» та «Танець з шаблями» під супровід фортепіано, партію яку виконувала Г.Фраймович[78].

Також є записи зроблені спільно з провідними колективами та виконавцями української естради. Зокрема, на одній з платівок, випущених «Апрелівським» заводом грамплатівок у 1958 році, був записаний естрадний концерт за участю: естрадного оркестру, вокального тріо сестр Байко, камерного та естрадного співака, баритона Аскольда Беседіна, ксилофоністки Наталії Мултанової, співака, ліричного тенору Миколи Фокіна, оперної співачки лірико-колоратурне сопрано Діани Петриненко, співачки мецо-сопрано Ніни Міссіни, інструментального ансамблю[79]. Виходячи з назви творів обох сторін платівки, репертуар більшості виконавців складався саме з композицій українських авторів та певно мав на меті популяризацію саме української культури як на теренах країни, так і за її межами.

Особливий внесок Наталія Олександрівна зробила у формуванні та розвитку педагогічного репертуару для ксилофона. Так, будучи редактором-упорядником вона систематизувала твори для ксилофона, та випустила у п’яти збірниках під назвою «Ксилофон», як учбовий репертуар ДМШ з першого по п’ятий клас, у які увійшли твори світової класики різних авторів у перекладі для ксилофону, у більшості своїй, у власних перекладаннях автора. Ці збірники були опубліковані у видавництві « Музична Україна», вони набули великої популярності як в Україні, так і за її межами.

Працюючи в мистецьких школах у м. Київ, вона виховала плеяду виконавців-лауреатів національних та міжнародних конкурсів та сприяла просуванню дитячого виконавства на ударних інструментах. Її ансамбль ударних інструментах приймав участь у 2015 році в урочистому відкритті 46 сезону Київської дитячої філармонії[80], а також у 2017 році у звітному концерті учнів шкіл початкової мистецької освіти «Дитяча мистецька палітра Шевченківського району» в рамках проекту Київської дитячої філармонії 47 концертного сезону на сцені

[78] Мултанова. The USSR Record Catalogue. URL: https://records.su/image/album/68900 (дата звернення: 10.11.2024).

[79] Мултанова. The USSR Record Catalogue. URL: https://records.su/image/comment/8586 (дата звернення: 10.11.2024).

[80] Відкриття 46-го концертного сезону Київської дитячої філармонії. URL: https://shev.kyivcity.gov.ua/news/vidkrittya-46-go-kontsertnogo-sezonu-kiivskoi-dityachoi-filarmonii (дата звернення: 10.11.2024).

Національної філармонії України, виступ якого був тепло прийнятий глядачами[81].

Яскравим прикладом розвитку жіночого виконавства на ударних, може послужити низка подій, які за останнє десятиліття відбуваються в Одесі. Так, саме в Одесі, вперше в Україні був організований Міжнародний фестиваль-конкурс виконавців[82] на ударних інструментах де змагалися маримбісти, ксилофоністи, вібрафоністи та перкусіоністи в різних вікових категоріях. Членами журі цього конкурсу стали всесвітньо відомі виконавці та педагоги саме на ударних інструментах з Польщі та США.

Так, саме у Південній Пальмірі був започаткований вперше в Україні в рамках Одеської обласної філармонії абонемент, який представляє собою цикл концертів, на яких виконувалися транскрипції світових шедеврів класичної музики, оригінальні композиції, написані для різноманітних ударних інструментів: маримби, вібрафону, ксилофону, перкусії, малого барабану та латиноамериканської перкусії. Список заходів, де ключову роль відігравали саме ударні інструменті вельми широкий і всі вони, як не дивно, пов'язані з однією особистістю – виконавицею на ударних інструментах, солісткою Одеської філармонії, викладачем та дослідником в галузі історії та теорії виконавства на звуковисотних клавішних ударних інструментах – Ганною Рало.

Активну виконавську діяльність Ганна Рало розпочала ще у межах Одеської музичної академії, приймаючи участь у концертах класу з сольними та ансамблевими програмами. Проте, її концертна діяльність не обмежувалася лише вищим навчальним закладом. Вона взяла участь у Міжнародному фестивалі «Jazz fest» і цьому посприяв відомий джазовий музикант Юрій Кузнецов. Її дебют відбувся у 2009 році, де вона зіграла композицію Н. Розауро «Bem-vindo», яка передбачає тримання п'ять палок. У журналі «Фаворит» № 10 (36) за жовтень 2009 року можна виявити такі відгуки преси: «Сімнадцятирічна вібрафоністка Ганна Рало приголомшила виконанням на маримбі з використанням п'яти паличок одночасно! Ці небачені можливості студентка Одеської музикальної академії демонструє настільки віртуозно, що у залі у всіх просто захоплює дух»[83].

---

[81]Дитяча мистецька палітра Шевченківського району. URL: https://shev.kyivcity.gov.ua/news/dityacha-mistetska-palitra-shevchenkivskogo-rayonu (дата звернення: 10.11.2024).

[82]Відмінність цього конкурсу полягає в тому, що в конкурсних баталіях змагалися лише ударники, представники інших музичних спеціальностей не приймали участі в творчих змаганнях.

[83] Константинова Д. Jazz – вне кризиса! *Фаворит.* 2009. Октябрь. № 10 (36). С.15.

Друга поява її на сцені філармонії в рамках Джазового фестивалю відбулася наступного року, але вже у складі ансамблю студентів ОНМА імені А. В. Нежданової: Ганна Рало – вібрафон, Валентина Солоненчук – баян, Єкатерина Єргієва – фортепіано, Поліна Чайка – скрипка та Тен Чун – перкусія, де вони виконали твір А. Пьяццоли «Oblivion» в аранжуванні О. Рало, а також композицію Г. Бьортона – «Vibraphonissimo»[84].

Її першим досвідом маленької гастрольної поїдки в інші міста України був концерт, який відбувся 27 травня 2009 року у Херсонському музичному училищі, за участю студентів класу доцента Рало Олексія Миколайовича – Ігоря Анопрієва, Ганни Рало, Уляни Шкраби та концертмейстра Олени Ананьєвої[85]. Рало Ганна, студентка першого курсу, як відмітила лектор концерту «вже на той час була лауреатом п'яти міжнародних конкурсів», представила сольну програму на різноманітних звуковисотних клавішних ударних інструментах. Зокрема, на вібрафоні у її виконанні прозвучали оригінальні композиції, написані спеціально для цього інструменту, а саме: «Блюз для Жильберта» М. Глентворта , «Chega de Saudade» А. Жобіна/Г. Бьортона, та маримби «Етюд C-dur» К. Массера. У складі дуету Ганна Рало та Ігор Анопрієв виконали твори: «Дивертисмент» І. Фролова, «Adios Nonino» А. П'яццоли, «Chau Paris» А. П'яццоли в аранжуванні для звуковисотних клавішних ударних інструментів. Завершальним акордом та родзинкою концерту стало виконання з народним оркестром Херсонського училища культури під керівництвом Олени Новаковської «Концерту для ударних інструментів» Ю. Шишакова, солістками якого виступили Ганна Рало та Уляна Шкраба.

Слід зазначити, що сама Уляна Шкраба, студентка Олексія Миколайовича Рало, за роки свого навчання у академії стала лауреатом двох міжнародних конкурсів, також представила декілька концертних номерів на ксилофоні, маримбі, вібрафоні під супровід фортепіано, який виконала Ананьєва О.В., зокрема: «Хоро Стаккато» Г. Дініку, «Спробуй на п'ять» П. Дезмонда, «Соло для вібрафону» Е. Гербера , «Gitano» (1 частина) А. Гомес на маримбі соло. [86]

Наступна творча зустріч класу ударних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової з херсонцями

---

[84]Арт-проект Анны Рало. *Jazz Karnaval 2010 in Odessa*. URL:https://www.youtube.com/watch?v=MKeq4qttvNE&list=PL2DD6BD9F82DE1530 (дата звернення: 11.11.2024).

[85]Концерт клас ударних інструментів Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. *Афіша концерту.* 27 травня. Велика зала музичного училища. м. Херсон.

[86] З особистого відеоархіву

відбулася у 2012 році в рамках фестивалю камерної та симфонічної музики «Amadeus». Так, у Великій залі Херсонського музичного училища 31 березня 2012 року відбувся концерт Ганни Рало за участі Тен Чуна, де вона представила сольну програму на маримбі та вібрафоні. Також в рамках фестивалю прозвучало «Vibraphonissimo» у супроводі народного оркестру, диригент О.Новаковська, де соло на вібрафоні виконала Ганна Рало, а також «Концерт для ударних інструментів» та оркестру Ю. Шишакова за участю цих двох виконавців у супроводі народного оркестру під керівництвом Олени Новаковської[87].

2012 рік для Ганни Рало виявився досить насиченим. Так, 3 жовтня 2012 року вона разом із творчою делегацією з Одеської музичної академії у складі: професора кафедри сольного співу Олени Стаховської, та студентів цієї ж кафедри, Алли Гавриліної, Віктора Мельника, концертмейстера Тетяни Семенової, вирушила до Польщі. Ганна Рало на сцені великої зали Університету Музичного імені Ф. Шопена у Варшаві виконала на маримбі концерт № 1 Н. Розауро у супроводі Кьон-Йон Со (фортепіано)[88]. Слід зазначити, що появі Ганни Рало на сцені університету посприяв, та надав велику підтримку професор класу перкусії, видатний виконавець та педагог, доктор габілітований Станіслав Скочинський.

Зазначимо, що перебування у Польщі не закінчилося одним концертним виступом, так Ганна Рало у 2014 році стає учасником піврічної стипендіальної програми Міністра культури та національної спадщини Польщі «Gaude Polonia, яка призначена для молодих творців культури з Білорусі, України та інших країн Центрально-Східної Європи[89]. Так, серед заявок претендентів з різних країн, творчі здобутки яких були відмічені у галузі кіно, фотографії, збереження пам’яток, літератури/перекладу, музиці, образотворчого мистецтва, театру, критики мистецтва, театру та кіно[90], Ганна Рало (Одеса, ударні інструменті) стає одною з трьох виконавців, зокрема, Наталії Зубко (м.Львів, фортепіано) та Ярина Рак (м. Львів, сольний спів), хто отримав можливість удосконалювати свою виконавську майстерність у Варшаві в Університеті музичному імені Ф. Шопена. Піврічне

[87]Концерт лауреатів міжнародних конкурсів, студентів Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової Ганни Рало і Тен Чуна (ударні інструменти). *Афіша концерту.* 2012. 31 березня. Велика зала.м. Херсон.

[88]Zagraniczni Goście z cykly Środa na Okólniku. Narodowa Akademia Muzyczna im. Antoniny W. Nieżdanowej (Odessa, Ukraina). *Plakat koncertowy.* 2012. 3 października. Sala Koncertowa UMCF.

[89]Gaude Polonia. URL: https://nck.pl/dotacje-i-stypendia/stypendia/programy/gaude-polonia (дата звернення: 13.11.2024).

[90]Gaude Polonia. URL: https://nck.pl/dotacje-i-stypendia/stypendia/programy/gaude-polonia (дата звернення: 13.11.2024).

стажування Ганни Рало проходило під керівництвом професора, доктора габілітованого Станіслава Скочинського. За цей період Ганна Рало прийняла участь у майстер-класах маримбістки Семі Хванг (Південна Корея) у Познані та Варшаві, виступила разом з нею у складі ансамблю у Корейському культурному центрі та на сцені Університету музичному у Варшаві, взяла участь у шостому Міжнародному перкусійному конкурсі у Філадельфії (Італія). Завершенням цього стажування стало урочисте вручення диплому Ганні Рало Міністром культури та національної спадщини Польщі Малгожатою Оміловською[91].

Особливо знаковою подією у професійній сфері стала перемога на Міжнародному конкурсі «Italy percussion competition» у 2013 році, на якому вона посіла 3 місце у номінації «вібрафон». На сьогодні даний конкурс є одним із найвідоміших серед виконавців на ударних інструментах, на який з'їжджаються музиканти країн зі всього світу. Як зазначає Г. Рало у своїй роботі «Фестивально-конкурсна діяльність в контексті оволодіння виконавсько-технічними навичками гри на ударних інструментах: зарубіжний досвід», склад конкурсантів на одинадцятому «Italy percussion competition» налічував 133 учасників з 27 країн світу[92].

Журі цього конкурсу у кожній номінацій також є «зірковим», так як представлено світовими артистами, викладачами, професорами найкращих навчальних закладів з країн Європи, США, Азії тощо. Зокрема, у номінації «вібрафон» в 2013 році членами журі були відомі композитори, виконавці на вібрафоні та викладачі ведучих навчальних закладів: Девід Фрідман (США), Маріан Рапшевскі (Польща), Карло Віллемс (Бельгія)[93]. Слід зазначити, що на цьому конкурсі також були учасники з України, а саме, із Києва та Харкова. Проте тільки Ганні Рало вдалося привезти перемогу додому.

Слід відзначити й окремі сольні проекти Ганни Рало. Так, 11 вересня 2013 року, у Кафедральному лютеранському соборі Святого Павла відбувся вечір камерної музики, де вперше в історії собору пройшов концерт на ударних інструментах. У цей вечір Ганна Рало представила сольну програму з тринадцяти творів, які вона виконала соло на маримбі та вібрафоні.

---

[91]Dyplom Pani Hanna Rało uczestniczyła w roku w programie stypendialnym Ministra Kultury i Dzidzictwa Naradowego Rzeczypospolitej Polskiej Gaude Polonia.

[92] Рало Г. О. Фестивально-конкурсна діяльність в контексті оволодіння виконавсько-технічними навичками гри на ударних інструментах: зарубіжний досвід.*Інноваційна педагогіка.* Одеса: Гельветика. № 67. Т. 2. 2024. С. 64. DOI https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/67.2.11

[93]Italy Percussion Competition 2013. URL: https://www.google.com/search?q=italy+percussion+competition+2013&sca_esv=acf2ca49e71d5b78&rlz (дата звернення: 12.11.2024).

Показово, що сама назва «Від Баха до Танаки», служила своєрідною підказкою для глядачів стосовно виконуваних композицій. Так, концертна програма була сформована таким чином, що занурювала глядачів у різні музичні епохи, починаючи від бароко, й закінчуючи сучасністю. Виходячи з афіші концерту, заявлена програма передбачала виконання творів Й.С. Баха, К. Абе, Т. Танаки, Н. Розауро, Г. Стоута тощо[94].

Іншим значним проектом став сольний концерт Ганни Рало з духовим оркестром Одеського муніципального театру духової музики імені О. Саліка під керівництвом художнього керівника оркестру та головного диригента заслуженого працівника культури Михайла Дзевіка. Так, 30 червня 2015 року на сцені великої зали Одеської філармонії прозвучали твори: Н. Розауро «Концерт № 1 для маримби» (усі частини), Дж. Курноу «Концертіно» 2 частина «Adagio» та 3 частина «Allegro Desico», К. Сенс-Санса «Інтродукція та рондо капрічіозо». О. Негруци «Інтермецо», А. Юями «Дивертисмент» (партію саксофона виконала відома саксофоністка Анна Степанова). Завершальним номером концерту став твір Г. Петера «Цирк», який викликав настільки жваві емоції у одеської публіки, що був виконаний на біс[95]. Це тільки підкреслює, що вдало підібраний репертуар, насамперед спрямований на певну слухацьку аудиторію – своєрідний тренд сучасних виконавиць. Поєднання цієї тенденції з яскравим артистичним посилом завжди є передумовою успішного виступу і всього концерту в цілому.

Слід зазначити, що як солістка муніципального театру духової музики ім. О. Саліка у 2014 році, виступала на різних майданчиках міст, включаючи відкриті площадки, зокрема на одній з центральних площ Одеси – Біржевій (у 2015 році – Думській – прим. автора).

Ініціатором проведення в Одесі Першого Міжнародного фестивалю-конкурсу виконавців на ударних інструментах «Odesa Percussion Fest» стала Ганна Рало, на цьому заході вона посіла посаду артистичного директора та саме завдяки її творчим знайомствам з видатними виконавцями на ударних інструментах їй вдалося залучити до фестивально-конкурсної роботи провідних артистів, викладачів з класу ударних інструментів та професорів початкових, середніх та вищих

[94] Вибрафон и маримба «От Баха до Танаки» лауреат национальных и международных конкурсов Рало Анна. *Афиша концерта.* 11 сентября. Кафедральный лютеранский собор св. Павла. Вечера камерной музыки.

[95] Концерт Одесского муниципального духового оркестра, солистка Анна Рало, маримба, вибрафон, перкуссия. *Приглашение.* 2015. 30 июня. 4 с.

навчальних закладів Варшави, Любліну, Гданська, Лодзя, Трої, Одеси[96].

Окрім днів конкурсних прослуховувань, програма фестивалю-конкурсу була наповнена різноманітними заходами, зокрема, майстер-класами членами журі, Міжнародною науково-практичною конференцією з питань історії, теорії та практики гри на ударних інструментах та Гала-концертом. Зокрема, на офіційному сайті Одеської міської ради відмічається: «Ця подія є знаковою не лише для Одеси, але й усієї України»[97].

Так, відкриття фестивалю, яке відбулося 27 вересня 2019 року у Золотій залі Літературного музею, розпочалося грандіозним сольним концертом іноземних членів журі конкурсу – виконавця на звуковисотних клавішних ударних інструментах, професора та доктора габілітованого Петра Сута, а також професора Тройського університету штату Алабама, маримбіста Адама Блакстока[98]. Так, всі присутні глядачі, могли почути програму з творів на маримбі, вібрафоні та перкусії, яка складалася з різноманітних інструментів з власної колекції Петра Сута, а також, твори з використанням плівки та відеоряду.

Слід зазначити, що окрім знакових членів-журі, Ганні Рало, вдалося привернути увагу до конкурсу міські засоби інформації для висвітлення даної події, а також результатів його проведення. Зокрема, випуски про фестиваль-конкурс, його програму, урочисте відкриття та закриття конкурсу отримали відображення у значній кількості друкованих та інтернет-видань. Окрім офіційного сайту Одеської міської ради, статті про проведення та програму фестивалю-конкурсу були відображені у виданнях: «Українська служба інформації», «Правда за Одесу» тощо. Зокрема, кореспондент «Правда за Одесу» О. Поляк назвала даний конкурс унікальним, який проходить вперше в Одесі та Україні за прикладом європейських міст[99].

Телевізійні випуски про заходи фестивалю-конкурсу, учасників, членів журі конкурсу, які відбулися за участю Ганни Рало, а також доцента Одеської національної музичної академії імені

---

[96] Перший міжнародний фестиваль-конкурс виконавців на ударних інструментах «Odessa percussion fest». *Буклет фестивалю-конкурсу.* Одеса. 2019. 26-30 вересня. 18 с.

[97] Перший Міжнародний фестиваль-конкурс музикантів-перкусіоністів відбудеться в Одесі. 2019. 24 вересня. URL: https://omr.gov.ua/ua/news/217268?print (дата звернення: 10.11.2024).

[98] Урочисте відкриття Першого міжнародного фестивалю-конкурсу виконавців на ударних інструментах «Odessa percussion fest». *Афіша концерту.* 27 вересня. Золота зала Літературного музею.

[99] Поляк А. В Одессе стартовал международный инструментальный фестиваль-конкурс «Odessa percussion fest» (программа). 2019. 28 сентября. URL: https://zaodessu.com.ua/v-odesse-startoval-mezhdunarodnyj-instrumentalnyj-festival-konkurs-odessa-percussion-fest-programma/ (дата звернення: 10.11.2024).

А. В. Нежданової Олексія Рало були розміщені на сайтах телеканалів «Думська»[100], «7 канал»[101].

Важливо зазначити, що до події вдалося долучити як юних та молодих виконавців на ударних інструментів з Польщі, Франції, Китаю, України, так й викладачів початкових, середніх та вищих навчальних закладів України: Львова, Хмельницька, Одеси, Житомира. Показово, що учасники та викладачі, також внесли частку у просування та значення події, завдяки публікаціям на сайтах їх навчальних закладів, а також їх місцевих засобів масової інформації.

Закриття фестивалю-конкурсу та Гала-концерт відбувся у великій залі філармонії 29 вересня, який розпочався з концертного виконання твору французського композитора Е. Сьожурне «Calienta», він був виконаний у ансамблевій версії та двох солістів. Так, сольну партію на вібрафоні виконала Ганна Рало, а сольну партію маримби – член журі конкурсу професор Петро Сут за участю ансамблю ударних інструментів студентів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та ДЗ «Південноукраїнський педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» під керівництвом доцента музичної академії О.М. Рало.

Крім виступів учасників-переможців конкурсу з Житомира, Львову, Варшави, Франції та іноземних членів журі, у концерті був представлений цілий блок музики у виконанні Ганни Рало. Так, зокрема, у складі ансамблю Ганни Рало (маримба) та Івана Гомінюка (вібрафон), а також Тараса Ємця (кахон) було представлено композицію Е. Сьожурне «Losa»; тріо у складі Ганни Рало, Івана Гомінюка, Юрія Данчука виконало найвідоміший твір сербського композитора Н. Живковича «Trio per Uno».

Завершальним акордом Гала-концерту стало виконання твору японської композиторки Кейко Абе «Wave» у версії для соліста-маримбіста та квартету ударних інструментів. Сольну партію маримби виконала Ганна Рало у супроводі ансамблю ударних інструментів Одеської національної музичної академії під керівництвом Олексія Рало у складі: Івана Гомінюка, Юрія Данчука, Тараса Ємця, Миколи Пархоменко[102].

---

[100] Odessa percussion fest. *Ни слова о политике.* 2019. 5 вересня. URL: https://dumskaya.net/news/ni-slova-o-politike-odessa-percussion-102725/ (дата звернення: 10.11.2024).

[101] Урочисте відкриття «Odessa percussion fest». *Ранок на 7.* 2019. 23 вересня. URL: https://www.facebook.com/watch/?v=2251720098271218 (дата звернення: 10.11.2024).

[102] Нас захоплює перкусія. *Афіша концерту.* Велика зала філармонії. 28 вересня. URL:https://www.filarmonia.odessa.ua/main/2438-mi-z-maybutnogo-abo-90-rokv-potomu-dityacha-muzichna-shkola-3-m-odesi-abonement-2.html (дата звернення: 11. 11.2024).

Слід зазначити, що подією цього фестивалю-конкурсу стало організація вперше в Україні Міжнародної науково-практичної конференції, яка присвячена виключно проблемам історії, теорії та практики гри на ударних інструментах. Матеріали доповідей увійшли у збірник «Історія, теорія та практика виконавства на ударних інструментах», редактором якого стала Г.Рало[103].

Показово, що освітлення цієї знаменної події в Україні отримало відображено у статтях Ганни Рало. Зокрема, 6 липня 2020 року вийшла її стаття «Odessa Percussion Fest: First International Festival of Percussion Performers in Ukraine», яка була опублікована у «Rhythm!Scene», який є офіційним інтернет-виданням всесвітньовідомої Міжнародної організації перкусіоністів та барабанщиків у США «Percussive Arts Society»[104]. Слід зауважити, що сама по собі публікація в журналі даної організації є вже подією, а публікація українки про фестиваль-конкурс, що проходив в України є першою з коли-небудь опублікованих. Друга стаття, яка освітила події конкурсу, вийшла у Музичному віснику журналу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової[105].

Одна із знакових подій в контексті популяризації ударних інструментів в Одесі та у цілому в Україні стало створення абонементних концертів в рамках Одеської філармонії. Основний напрямок цих заходів – просування виключно виконавства та музики для всього спектру ударних інструментів. Як зазначає сама авторка філармонічного абонементу в одному з телевізійних ефірів програми «Ранок на 7», метою його створення було «долучити публіку до ударних інструментів, розширити її кругозір про те, що ударні зводяться не тільки до ударної установки, а існують ще й інші музичні ударні інструменти, такі як, маримба, вібрафон, літаври та різноманіття інакших ударних»[106]. Так, у 2018 році під № 16 виник перший

---

[103] Історія, теорія та практика виконавства на ударних інструментах: Збірник доповідей І Міжнародної науково-практичної конференції, проведеної в рамках Першого Міжнародного фестивалю-конкурсу виконавців на ударних інструментах «Odessa percussion fest»./ за ред. О.П. Тіхонова, О.М. Рало, Г.О. Рало. Одеса: С.Л. Назарчук. 2022. 70 с.

[104] Ralo A. Odessa Percussion Fest: First International Festival of Percussion Performers in Ukraine. *The official blog of the Percussive Arts Society «Rhythm Scene».* 2020. July 06. URL: https://www.pas.org/rhythm!-scene-blog/rhythm!-scene-blog/2020/07/06/odessa-percussion-fest-first-international-festival-of-percussion-performers-in-ukraine (дата звернення: 11.11.2024).

[105] Рало Г. О. Odessa percussion fest. Первый в Украине Международный фестиваль-конкурс исполнителей на ударных инструментах. *Музичний вісник ОНМА імені А. В. Нежданової.* Одеса, 2020. № 1-2. С. 21-24.

[106] Про концерт «Ударні, як серце оркестру». *Ранок на 7.* 2018. 4 грудня. URL:https://www.facebook.com/ranokna7/videos/2412397522108734 (дата звернення: 12.11.2024).

філармонічний абонемент музики для ударних інструментів під назвою «Чарівний світ ударних інструментів»[107].

Абонемент 171 філармонійного сезону (2018-2019 рр.) складався з чотирьох різноманітних концертів з насиченою програмою[108]. Відкриття абонементу відбулося 4 листопада 2018 року концертом «Подорож у часі» в якому були представлені твори як для маримби, вібрафона, перкусії соло, так й для різноманітних ансамблевих складів[109]. Слід зазначити, що на цьому концерті, Ганна Рало приймала участь у кожного номері. Так у її сольному виконанні прозвучали твори М. Кітазуме «Side by Side», Д.Манчіні «Latin Journey» на перкусії, Кейко Абе «Frogs» на маримбі, М. Глетворта «Blues for Gilbert» на вібрафоні. Ансамблеві твори представляли собою аранжування для звуковисотних клавішних ударних інструментів та різноманітних ударних. Зокрема, на цьому концерті прозвучали «Intermezzo» О. Негруци на маримбі (у складі ансамблю маримба, фортепіано, бас-гітара, ударна установка), «Крок за кроком» Є. Білого, «Полька-піцикато» Й. Штрауса, «Korea drum symphony» в перекладанні С. Хванг, а також композиції body-percussion Ф. Бах «Four Bodies Music» та з застосуванням предметів побуту В. Рейфенедера «Boxing day»[110].

Другий концерт даного абонементу «Ударні, як серце оркестру» мав інше спрямування[111]. Так, вперше на сцені великої зали філармонії відбулася одеська прем'єра «Концерту для маримби» Е. Сьожурне з камерним оркестром Одеської філармонії під орудою художнього керівника, головного диригента, Заслуженого артиста України Ігоря Шаврука, солісткою виступила Ганна Рало. Окрім цього в цей вечір прозвучало оркестрове виконання «Кармен-сюїти» Ж.Бізе-Р. Щедріна. Групу ударних, яка складалася із студентів класу ударних інструментів Одеської музичної академії очолив доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Олексій Рало. Даний концерт викликав неабияку зацікавленість та захоплення у публіки. Окрім цього, дана подія була висвітлена у одеській пресі.

---

[107] Чарівний світ ударних інструментів (абонемент № 16). *Афіша.* 2018. 9 липня. URL:https://www.filarmonia.odessa.ua/abonement/2179-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv-abonement-16.html (дата звернення: 12.11.2024).

[108] Так само.

[109] Абонемент №16 «Чарівний світ ударних інструментів». «Подорож в часі». *Афіша.* 2018. 30 жовтня. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/afisha/2223-abonement-16-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv.html (дата звернення: 14.11.2024).

[110] З відеоархіву концерту

[111] Абонемент №16 «Чарівний світ ударних інструментів» «Ударні, як серце оркестру». *Афіша.* 2018. 27 листопада. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/afisha/2248-abonement-16-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv.html (дата звернення: 14.11.2024).

Третій концерт абонементу «Калейдоскоп ударних інструментів», який пройшов 14 квітня 2019 року у Золотій залі Літературного музею, вмістив собі твори для ансамблю ударних інструментів, а також різноманітних ударних з іншими музичними інструментами: скрипкою, саксофоном, кларнетом[112]. Зокрема, Ганна Рало, зробивши аранжування для кларнету та маримби твору «Дивертисмент» І. Фролова у супроводі фортепіано виконала цей твір у цьому незвичному складі. На маримбі зіграла Ганна Рало, а партію другого інструменту – кларнету виконав соліст Одеської філармонії Міхаіл Ксіда. Також у цей вечір прозвучав дует Анна Степанова та Ганна Рало, де вони зіграли «Дивертисмент для саксофона-альта та маримби» А. Юями. Лунали й твори в аранжуванні для ансамблю ударних інструментів Олексія Рало, а також оригінальні композиції Е. Сьожурне, А. Коппеля, К. Абе[113].

Родзинкою абонементу також став четвертий концерт «Ганна Рало та її учні» в якому головними учасниками стали вихованці класу ударних інструментів Дитячої школи № 3 м.Одеси Ганни Рало та Олексія Рало[114]. Так, анонсуючи подію у засобах масової інформації, Ганна Рало розповіла про програму концерту та зазначила, що в ньому будуть представлені «ансамбль ударних інструментів, так і соло на ударних: маримбі, вібрафоні та навіть передбачені цікаві сюрпризи, де діти будуть грати на столах, використовуючи стакани»[115].

Зазначимо, включання «дитячого концерту» в абонемент став своєрідного традицією його автора. Так, 12 грудня 2020 року у залі Одеського державного музичного ліцею ім. П.Столярського відбувся концерт абонементу «Чарівний світ ударних інструментів» (174 філармонічний сезон 2021-2022) під назвою «Let’s drum»[116].

У абонементі «Чарівний світ ударних інструментів» (172 філармонічного сезону 2019-2020)[117] планувалося три концерти, які повинні були відбутися у Золотій залі Літературного музею та у великій залі філармонії. Проте, на жаль, через початок та посилення

---

[112]Абонемент №16 «Чарівний світ ударних інструментів». «Калейдоскоп ударних інструментів».*Афіша.* 2019. 28 березня. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/afisha/2364-abonement-16-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv.html (дата звернення 15.11.2024)

[113] З відеоархіву концерту

[114] Абонемент №16 «Чарівний світ ударних інструментів». Ганна Рало та її учні. *Афіша.* 2019. 23 травня. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/afisha/2413-abonement-16-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv.html (дата звернення: 14.11.2024).

[115] Проект філармонічного абонемента № 16 «Чарівний світ ударних інструментів». *Ранок на 7.* 2019. 29 травня. URL: https://7kanal.com.ua/2019/05/29/proekt-filarmonichnogo-abonementa-16-charivnij-svit-udarnih-instrumentiv/

[116] Абонемент № 20 «Чарівний світ ударних інструментів». «Let’s drum». *Афіша.* 2021. 30 листопада. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/main/2915-abonement-20-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv.html

[117] Чарівний світ ударних інструментів (абонемент № 20). *Афіша.* 2021. 5 серпня. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/abonement/2819-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv-abonement-20.html (дата звернення: 14.11.2024).

епідемії COVID-19 у всьому світі та Україні, був проведений тільки перший концерт.

Програма концерту «Ритмічні пульсації» зовсім відрізнялася від попередніх заходів. Вона включала в себе твори для різноманітних ударних з використанням плівки з аудіозаписом, «body percussion», пантоміми та інструментального театру[118]. Практично кожен концертний номер являв собою синтез різних мистецтв. Так, Ганною Рало був виконаний твір «Libertango» А. Пьяццоли/Е. Саммута, де окрім маримби соло, написаної в транскрипції Е. Саммута було додано партію скрипки, а саме виконання супроводжувалося танцем в стилі аргентинського танго. У програмі також було представлено твір польської композиторки А. Ігнатович «Токата», який супроводжувався відео рядом. Слід зазначити, що учасниками цього концерти стали переможці та учасники «Odesa percussion fest» з Житомира та Китаю, які Ганна Рало спеціально запросила прийняти участь у даному заході.

Один з номерів був спеціально підготовлений для даного концерту. Так, була втілена у життя ідея зробити інтерпретацію на твір І.Стравінського «Історія солдата», доручивши озвучування всього музичного матеріалу одному виконавцю-перкусіоністу, який замінив би інструментальний ансамбль, що складається з 7 осіб, для якого в оригіналі було написано твір. В решті-решт, вже трансформований спектакль отримав назву «Сторінки з історії солдата». Музика для ударних, яка лягла в основу даного спектаклю була написана американським композитором Ч. Де Лансі у 1973 році як окремий твір для перкусії «Любов до перкусії», яку виконала Г. Рало, а сценічна дія була здійснена за допомогою учнів класу ударних інструментів, Ганни Рало та Олексія Рало, які зіграли Солдата, Чорта та Принцеси. Роль читача виконав Олексій Рало, а партію скрипкових фрагментів виконала артистка Одеської філармонії Олена Григоренко.

На останок прозвучали досить незвичні для одеської публіки композиції, які викликали особливі емоційні враження. Зокрема, вперше у Одесі відбулися дві прем'єри творів: «Це не куля» М. Беніньо, О. Есперета, А. Ноєра для соло виконавця, який представляв собою синтез різних мистецтв: body percussion, пантоміми, інструментального театру та «Attraction» (full version) для маримби та плівки[119].

Слід зазначити, що концерти абонементів мали просвітницький характер. По суті, кожен з них мав форму лекції-концерту, на яких

---

[118] Абонемент № 16. «Чарівний світ уданих інструментів». «Ритмічні пульсації». *Афіша.* 2020. 25 січня.URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/afisha/2549-abonement-16-charvniy-svt-udarnih-nstrumentv.html (дата звернення: 14.11.2024).

[119] З відеоархіву концерту.

одеська публіка мала змогу дізнатися про історію розвитку ударних інструментів, познайомитися з сучасними та популярними напрямками у світі ударного виконавства, різновидом музичного театру «body percussion» тощо. Зауважимо, що всі тексти про музичні інструменти, композиторів, стилі та нові напрямки у світі музики для ударних інструментів були створені та підготовлені Ганною Рало.

Слід зазначити, що окрім концертів в рамках абонементу, Ганна Рало приймала участь в інших проектах Одеської філармонії. Так, в рамках фестивалю «Ніч у філармонії» 16 червня 2018 р. вона представила концертну програму під назвою «Шоу ударних інструментів Ганни Рало», в якій вона виконала сольні композиції на перкусії, вібрафоні, а також ансамблеві твори у складі ансамблю ударних інструментів студентів ОНМА ім. Нежданової під керівництвом Олексія Рало[120]. Рік потому, 15 червня 2019 року, вона представила вже іншу концертну програму за участю ансамблю ударних інструментів студентів ОНМА імені А. В. Нежданової, яка була сконцентрована вже більш на звуковисотних клавішних ударних інструментах[121]. Підсумки про даний фестиваль також були висвітлені у різних засобах масової інформації. Зокрема, «Думська» у своїй статті «Відпалили на славу! Філармонія заманила до себе публіку на ніч (фоторепортаж, відео)» так відмітила виступ Ганни Рало: «Анна Рало – віртуоз маримби, і своїми соло якраз і качає публіку до того самого «грому небес»[122].

Також неодноразово Ганна Рало приймала участь у фестивалі сучасного мистецтва «Two Days and Two Nights of New Music». Зокрема, у 2020 році в рамках двадцять шостого фестивалю Ганна Рало представила сольний блок, який в програмі фестивалю значився під назвою «соло-соліссімо», де вона представила цілий блок із сучасних творів для маримби соло, маримби та плівки, а також твір для перкусії тіла, театру та міма[123].

На сьогоднішній день Ганна Рало, будучи викладачем ДЗ «Південноукраїнського педагогічного університету імені К. Д. Ушинського» веде активну викладацьку діяльність, її студенти ставали багаторазовими лауреатами міжнародних та Всеукраїнських

---

[120] Ночь в филармонии. Однодневный фестиваль искусств. *Відеоанонс.* 2018. 18 травня. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/video/anons/2159-noch-v-filarmonii-odnodnevnyy-festival-iskusstv.html (дата звернення: 15.11.2024).

[121] Ночь в филармонии. Однодневный фестиваль искусств. 15 червня 2019 року. *Відеоархів.* 2019. 22 липня. URL: https://www.filarmonia.odessa.ua/video/otchet/2443-noch-v-filarmonii-odnodnevnyy-festival-iskusstv-15-chervnya-2019-roku.html (дата звернення: 15.11.2024).

[122] Отожгли на славу! Филармония заманила к себе публику на ночь (фоторепортаж, видео). 2019. 17 июня. URL: https://dumskaya.net/news/otozhgli-na-slavu-filarmoniya-zamanila-k-sebe-pu-099828/ (дата звернення: 16.11.2024).

[123] Two days &Two nights of new music. *Festival programme.* 2020. 5-6 вересня.

конкурсів та фестивалів. Вона є запрошувальним педагогом на міжнародних перкусійних курсах та майстер-класах, які проходять у Варшаві та Гданську. Зокрема, в рамках своєї поїздки на «X Ogolnopolskie warsztaty perkusyjne», які пройшли з 19 по 21 жовтня 2022 вона не тільки надала майстер-клас для учасників – учнів, студентів, а також викладачів початкових, середніх та вищих навчальних закладів Польщі, яких нараховувалося близько двохсот[124], Г.Рало також представила сольну програму на маримбі з українських творів М. Лисенко «Українська рапсодія № 2 «Думка-шумка» та Г. Черненко «Вінегрет»[125].

Окрім виконавської та педагогічної роботи вона серйозно займається науковою діяльністю, її перший виступ на Всеукраїнській студентській науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід – Захід» відбувся в грудні 2010 року[126]. За час навчання в Одеській державній музичній академії ім.А.В.Нежданової Г.Рало ще двічі виступила в 2011році та одній конференції в 2012 році. В травні 2021 року Г. Рало, кандидат мистецтвознавства, викладач музично-інструментальної підготовки ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» була нагороджена «Подякою» за багаторічну сумлінну працю, визначні трудові досягнення, вагомий внесок у розвиток наукового потенціалу університету та з нагоди Дня науки[127]. У її активі понад п’ятнадцять статей, дванадцять з яких опубліковані в фахових виданнях, а також в наукових журналах, які індексуються в Web of Science Core Collection’s Emerging Sources Citation Index, співавтор наукової монографії, численні виступи на наукових конференціях, біля п’ятнадцяти опублікованих тез доповідей, проводить курси підвищення кваліфікації серед викладачів мистецьких шкіл та училищ.

ВИСНОВКИ

Досліджуючи формування та розвиток виконавства на ударних інструментах, підкреслимо, що роль жінки, у різні проміжки часу, була вагомою. Виявлено, що ще у Стародавні часи, у деяких племінних

---

[124] X Ogólnopolskie Warsztaty Perkusyjne. 19.09.2022.URL: https://www.gov.pl/web/osmgdansk/x-ogolnopolskie-warsztaty-perkusyjne-19---21-pazdziernika-2022-r (дата звернення: 16.11.2024).

[125] Концерт «Rytm-rytm-rytm» в рамках «X Ogólnopolskich Warsztatach Perkusyjnych» у м. Гданськ. 2022. 20 жовтня.

[126]Всеукраїнська студентська науково-творча конференції у межах Міжнародної науково-творчої конференції «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід-Захід». *Програма конференції* (2-3 грудня 2010 р., Одеса). Одеса, 2010. 8 с.

[127] Подяка кандидату мистецтвознавства, викладачу кафедри музично-інструментальної підготовки Рало Ганні Олексіївні. Одеса, 2021. 26 травня.

народів, саме з жінкою було пов'язано використання різноманітних примітивних ударних. Проте, у період, коли музика не була відділена від суспільного життя, широке їх застосування жінкою було викликано вперш за все релігійними віруваннями людей, де барабани слугували певним оберегом та не були відокремлені від магічних та релігійних обрядів та церемоній.

Віднайдені у сучасному світі традиції колективного музикування показують, що вони відрізнялися не тільки принципом музикування, а й також своєрідною «відкритістю» тих колективів, де були застосовані ударні інструменти.

У першій половині XIX століття у Європі та Америці роль жіночого виконавства на ударних інструментах приймає нові форми. Їх розвиненню сприяють саме родинне оточення, представники якого були професійними музикантами, а також поява нового виду розважального театрального мистецтва – вар'єте у Європі, яке пізніше, у Америці, прийняло форми водевіль-вистав.

Однозначно, участь у вар'єте-виставах сприяла розвитку жіночого виконавства, проте все ж таки, сам інструмент не розглядався як музична цінність, а слугував засобом на якому демонструються видовища та трюки різних виконавців, а самі виконавці жінки сприймалися більше через їх зовнішні переваги.

Проте, поряд з цією тенденцією, у Америці починають з'являтися нові виконавці та маримба-оркестри, за участю жінок, які виконують зовсім іншу, класичну програму, поступово вибудовуючи фундамент для висування інструменту на серйозну концертну естраду.

Поява окремих виконавиць, що володіють навичками гри на маримбі створює основу для появи нового репертуару, написання перших творів великої форми.

Самі жінки-виконавиці вже перед собою ставлять інші професійні цілі, які спрямовані на просування самого інструменту на концертну сцену поряд з такими музичними інструментами, як скрипка, фортепіано. Створюють власні колективи та репертуар для них, залучають своєї активною творчою діяльністю інших композиторів для написання оригінальних творів спеціально для звуковисотних клавішних ударних інструментах, в першу чергу, маримби.

Їх сфери діяльності вже виходять далеко від сольного та ансамблевого виконання, вони зосереджуються на дослідницький роботі у напрямку збереження традицій виконання на даних інструментах у віддалених від цивілізації племенах.

Формування та розвиток жіночого виконавства на ударних в Україні заслуговує особливої уваги, враховуючи, ті передумови, які загалом

слугували просуванню професійного виконавства, зокрема, оркестрового.

Проте, вже перші зрушення нами були віднайдені у середині ХХ століття. Так, аналіз творчості уродженки Харкова Наталії Мултанової, виявив різні напрямки її діяльності: виконавської, звукозаписуючої, педагогічної. Наша сучасниця з Одеси, Ганна Рало наслідує приклад попередніх поколінь, що відображено в її творчих сферах, поступово просуваючи звуковисотні ударні інструменти та виконавство в Україні на них на новий, більш високий, професійний рівень.

АНОТАЦІЯ

У підрозділі висвітлюється шляхи формування та розвитку жіночого виконавства на звуковисотних клавішних ударних інструментах. Досліджується зв'язок жінки з музикою у Стародавні часи. Виявляються причини застосування нею примітивних ударних інструментів. Розглядається зародження перших форм колективного музикування. Визначаються основні передумови розвитку та популяризації жіночого виконавства у країнах Європи та США. Виявляється роль водевіль-вистав у просуванні кар'єрного росту жінок, а також у подоланні гендерних бар'єрів у професії. Встановлено, що у першій половині ХХ століття більше можливостей у розвитку кар'єри, жінки отримували саме в сфері виконавства на звуковисотних клавішних ударних інструментах. Проаналізовано діяльність різних жіночих колективів у 30-ті роки ХХ століття у США, зокрема, «географію» їх виступів, зміст концертних програм, причини попиту та успіху даних колективів. Розглянуто внесок видатного виконавця, педагога, конструктора ХХ століття – Клера Омара Массера у розвиток жіночого ансамблевого та сольного виконавства на звуковисотних клавішних ударних інструментах через призму створених їм маримба-оркестрів, різних жіночих колективів, виховання окремих солістів. Висвітлено окремі факти з творчої біографії жінок-виконавців на ударних інструментах: Рут Стубер Джин, Доріс Стоктон, Віди Ченаует та визначено їх внесок у мистецтво гри на ударних інструментах. Вперше, розглядається шляхи розвитку жіночого виконавства на ударних інструментах в Україні. Визначаються окремі особистості, висвітлюється їх основні сфери діяльності. Зокрема, Наталії Мултанової, яка активно просувала мистецтво гри на ксилофоні на теренах України та зарубіжжя, що підтверджується її звукозаписуючою, педагогічною діяльністю. Окремо представляється

творчий шлях й нашої сучасниці, Ганни Рало. Розглядається її виконавська, просвітницька та наукова діяльності.

Література

1. *Енциклопедія сучасної України.* URL: https://esu.com.ua/article-33169 (дата звернення: 3.11.2024).
2. Історія, теорія та практика виконавства на ударних інструментах: Збірник доповідей І Міжнародної науково-практичної конференції, проведеної в рамках Першого Міжнародного фестивалю-конкурсу виконавців на ударних інструментах «Odessa percussion fest» / за ред. О.П. Тіхонова, О.М. Рало, Г.О. Рало. Одеса: С.Л. Назарчук. 2022. 70 с.
3. Константинова Д. Jazz – вне кризиса! *Фаворит.* 2009. Октябрь. № 10 (36). С.15.
4. Олійник Д. Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н.е. – початок XXI ст.): дис. …канд. мистецтв.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» Львів, 2016. С. 139.
5. Поляк А. В Одессе стартовал международный инструментальный фестиваль-конкурс «Odessa percussion fest». 2019. 28 сентября. URL:https://zaodessu.com.ua/v-odesse-startoval-mezhdunarodnyj-instrumentalnyj-festival-konkurs-odessa-percussion-fest-programma/ (дата звернення: 10.11.2024).
6. Рало Г.О. Початки навчання гри на ударних інструментах у спеціальних музичних закладах Одеси в XIX столітті. *Південноукраїнські мистецькі студії.* Одеса: Гельветика. Вип. 1, 2023. С. 33-40. DOI https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-1.5
7. Рало Г. О. Фестивально-конкурсна діяльність в контексті оволодіння виконавсько-технічними навичками гри на ударних інструментах: зарубіжний досвід. *Інноваційна педагогіка.* Одеса: Гельветика. № 67. Т. 2. 2024. DOI https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/67.2.11
8. Рало Г. О. Odessa percussion fest. Первый в Украине Международный фестиваль-конкурс исполнителей на ударных инструментах. *Музичний вісник ОНМА імені А. В. Нежданової.* Одеса, 2020. № 1-2. С. 21-24.С. 64. DOI https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/67.2.11
9. Aube M. Women in percussion: the emergence of women as professional percussionists in the United States, 1930-present: D.M.A. essay. Iowa City, 2011. 131 p. DOI:10.17077/etd.euymgk6o
10. Bellia A. Female Musician or Dancer of Iron Age in Southern Italy? 2011. 8 p. URL: https://amsacta.unibo.it/id/eprint/2953/ (дата звернення: 29.10.2024).

11. Blades J. Percussion Instruments And Their History. Westport: The Bold Strummer, Ltd. 2005. 513 p.

12. Calloway C. Whence Comes the Lady Percussionist? The Changing Role of Females in Professional Percussion Positions in the United States, 2011-2020. Undergraduate Honors Theses. Johnson City, 2020. 66 p. URL:https://dc.etsu.edu/honors/index.9.html (дата звернення: 27.10.2024).

13. Chenoweth V. The Marimbas of Guatemala. Kentucky: The University of Kentucky Press, 1974. 108 p.

14. Clair Omar Musser. Clair Omar Musser. *Percussive Notes.* 1999. April. No 2. Vol. 37 P. 1-7. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/99.04.06-17.pdf (дата звернення: 5.11.2024).

15. Curtain-Call for Moose Jaw's Big Evening Grandstand Performance. *Moose Jaw Times-Herald.* 1943. July 10. P. 1.

16. Drinker S. Music and Women. The story of women in their relation to music. New York: Coward-McCann, Inc., 1948. 323 p. URL: https://archive.org/details/musicandwoman001260mbp/page/n375/mode/2up (дата звернення: 29.10.2024).

17. Eyler D. The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser): Doctor of Musical Arts, A monograph. Baton Rouge, 1985. 271 p. DOI:10.31390/gradschool_disstheses.4091

18. Hixon S. From Whence Came Paul Creston's Concertino for Marimba and Orchestra, Opus 21? – An Interview with Ruth (Stuber) Jeanne. *Percussive Notes.* 1975. No. 1. Vol. 14. P. 22-23. URL: https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/pnv14n1.22-23.pdf (дата звернення: 6.11.2024).

19. Hufford H. Backstage with Vida Chenoweth. Interview. *Percussive Notes*. 1981. Spring/Summer. No. 3. Vol. 19. P. 70-74. https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/81.04.70-74.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

20. Kastner K. The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique: Doctor of Musical Arts, thesis. Urbana, 1989. 65 p. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/03/Kastner_KathleenS.pdf (дата звернення: 8.11.2024).

21. Kite R. The Marimba in Carnegie Hall and Town Hall from 1935–62. *Percussive notes.* 2005. August. No. 4. Vol. 43. P. 50-54. URL: https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/0508.50-55.pdf (дата звернення: 7.11.2024).

22. Komljenović K. The Female Percussionist: Social and Cultural Perspectives: Doctor of Musical Arts, doctoral essay. Coral Gables, 2017. 96 p. URL: https://scholarship.miami.edu/esploro/outputs/doctoral/The-

Female-Percussionist-Social-and-Cultural/991031447693802976. (дата звернення: 27.10.2024).

23. Mackay M. The Shantu Music of the Harims of Nigeria. *African Music: Journal of the African Music Society.* 1955. No. 2. Vol. 1. P. 56–57. DOI: https://doi.org/10.21504/amj.v1i2.255.

24. News from the Edmonton fair July 14-19. *Irma times.* 1947. July 11. P. 3. URL: https://archive.org/details/IMT_1947071101/page/n3/mode/2up?q=Kehoe (дата звернення: 5.11.2024).

25. Odessa percussion fest. *Ни слова о политике.* 2019. 5 вересня. URL: https://dumskaya.net/news/ni-slova-o-politike-odessa-percussion-102725/ (дата звернення: 10.11.2024).

26. Pickvance R. A gamelan manual: a player's guide to the central Javanese gamelan. London: Jaman Mas Books, 2005. P.31. URL: https://archive.org/details/gamelanmanualpla00pick/page/n11/mode/2up (дата звернення: 2.11.2024).

27. Ralo A. Odessa Percussion Fest: First International Festival of Percussion Performers in Ukraine. *The official blog of the Percussive Arts Society «Rhythm Scene».* 2020. July 06. URL: https://www.pas.org/rhythm!-scene-blog/rhythm!-scene-blog/2020/07/06/odessa-percussion-fest-first-international-festival-of-percussion-performers-in-ukraine (дата звернення: 11.11.2024).

28. Red Deer Fair Will Have Good Platform Attractions. *Crossfield Chronicle.* 1943. July 30. P. 8. http://peel.library.ualberta.ca/newspapers/CFC/1943/07/30/8/ (дата звернення: 5.11.2024).

29. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1940. 507 p. URL: https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.234471/page/n57/mode/2up (дата звернення: 30.10.2024).

30. Smith S. The Birth of the Creston Marimba Concerto: An Interview with Ruth Jeanne. *Percussive Notes.* 1996. April. No. 2. Vol.34. P. 62 – 65. URL:https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/9604.62-65.pdf (дата звернення: 6.11.2024).

31. Special Features and Attractions of the Evening Grandstand Program «Night Club Frolics». *The Edmonton bulletin.* 1947. July 12. P. 13. URL: https://archive.org/details/EDJ_1947071201/page/n1/mode/2up?q=Reg+Kehoe+Marimba (дата звернення: 4.11.2024).

32. Stevens L. An interview with Vida Chenoweth. *Percussive Notes.* 1977. Spring/Summer. No. 3. Vol. 15. P. 22-24.

33. The Musser Scrapbook. Clair Omar Musser. *Percussive Notes.* 1999. April. No 2. Vol. 37. PP. 14 -17. URL: https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/99.04.06-17.pdf (дата звернення: 5.11. 2024).

Information about the author:
Ralo Oleksii Mykolaiovych,
Candidate of Art History, Associatiate Professor,
Associate Professor at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselskyi St., Odessa, 65023, Ukraine

ФЕНОМЕН МУЗИЧНОГО МОВЛЕННЯ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ-ВИКОНАВСЬКИЙ-МУЗИКОЗНАВЧИЙ ВИМІРИ

Наняк Н. Я.

“Мені здається, музика космічна,
Найбільш космічна із усіх мистецтв...”
(Ліна Костенко)

“Найбільш таємничий різновид людської діяльності.
В ній міститься щось таке, що властиве людині і по
той бік людських можливостей” .
(Федеріко Фелліні)

Музика починається там, де закінчується слово...

ВСТУП

Музика – це дивне, витончене мистецтво, невловиме, як повітря, і таке необхідне, як повітря. Музика торкається душі, і резонує на мислення та емоції, кожна клітина людського тіла сприймає звукові вібрації та реагує на них. Вплив музики на провідники свідомості людини колосальний. Музика народжується на Небесах...і приходить до нас у вигляді нотних знаків у найрізноманітніших комбінаціях за посередництвом композиторів.

Музика як мистецтво сягає глибокої давнини... ще у кам’яному віці люди виготовляли перші примітивні інструменти: різні калатала, труби з кісток та рогів тварин. Мабуть, тоді були складені перші пісні, котрі виконувалися одночасно з рухами тіла як сакральна складова ритуального дійства. Музика і міфологічний світогляд були тісно пов’язані між собою.

З розвитком цивілізації вдосконалюється і музичне мистецтво. В Стародавньому Єгипті музика теж супроводжує релігійні обряди, а вміння грати на арфі та лютні входило в обов’язки жерців. І в повсякденному житті знаті та нижчих верств суспільства музика займала значне місце.

Дивовижне звукове мистецтво отримало назву «музика» ще в Стародавній Греції, де музичне мистецтво переходить на новий рівень розвитку. Культура античності, або греко – римська цивілізація –

вершина розвитку культури в усій розмаїтості; і, саме античність стане фундаментом розвитку європейської культурної традиції. Музичне мистецтво Античної Греції можна вважати першим історичним етапом культури європейців, яка тісно пов'язана з Стародавнім Єгиптом, Сирією, Палестиною, Індією.

В Античній Греції існував культ музики: її досліджували, вивчали, про неї написано сотні праць видатних філософів та вчених. А Платон зазначав, що «...музика має бути приборкана і обмежена..»[1] – такий великий вплив вона має на людей. Але, нажаль, з того періоду залишилося дуже мало нотних взірців творів, за допомогою котрих неможливо створити картину музичного розвитку того величного часу.

Основна властивість музики античності – її синкретична єдність з іншими видами мистецтв: поезія, танець, театр. Також грецька музика мала тісний зв'язок з міфологічним світоглядом.

Падіння Священної Римської імперії в V ст. стає початком формування нової культури, яка триватиме до тисячу років – Середньовіччя, яка міцно опирається на релігійний світогляд та кардинально відрізняється від античних культурно – мистецьких пріоритетів. В давньогрецькому мистецтві сповідується любов і воля до життя, життєвий, земний драматизм, оспівування гармонійності та краси людини. В мистецтві раннього середньовіччя – заперечення всіх радостей та цінностей земного життя, акцент на ідеї спокутування гріхів після смерті, проповідь аскетизму. Античному культу людського тіла протиставлено тлінне фізичне тіло, в якому живе безсмертна душа. Саме в Середньовіччі формується поняття «композитор», творець музики.

Доба Ренесансу – це «друге дихання « ідеалів Античної Греції в нових історичних обставинах, митці намагаються багатство та розмаїття світу поєднати з ідеями краси, гармонії та досконалості. Як художнє явище, Ренесанс тривав близько двох століть (приблизно з 1400 до 1600 років) та задекларував себе як « ідейна, філософська, естетична та художня антитеза добі Середньовіччя.

Логічним продовженням культури Ренесансу стає епоха бароко... 150 років (приблизно з 1600 до 1750 року) Європа живе в нових стилістичних рамках: на відміну від гармонійності та злагодженості Ренесансу, бароко – це контрасти, сумніви та суперечності нового часу. Динамічний розвиток науки, зміна уявлень про навколишній світ роблять людину не центром світобудови, а лише маленькою її часткою. Загострюються питання честі, совісті, моралі, особистої відповідальності. В добі Ренесансу музика урочиста та безпристрасна, а

[1] Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. Київ, 2004.10 с.

в бароко вона починає співчувати людині, в ній присутні драматизм, схвильованість.

Естетика класицизму приносить в культуру Європи збалансованість між душевністю, щирістю та раціональною впорядкованістю, тобто злагоджену вертикаль «серце – розум». А романтична культура XIX ст. звертає нашу увагу до внутрішнього світу людини, запрошує до «мандрівки закутками людської душі», а також романтизм пробуджує національну свідомість.

А XX сторіччя іноді нагадує розкішний «букет стилів»: це і новітня музика модерну, і звернення до стилів минулих століть – така собі «неостилістика», як цікава і динамічна гілка творчості багатьох композиторів, це і експериментальна музика та багато інших «творчих винаходів», які мали і мають місце в сучасному музичному мистецтві.

І саме композиторський дух та талант, індивідуальна творчість та божественний вогонь творять історію людства в нотах, ім'я яких – музичне мистецтво.

1. Феномен музичного мовлення: композиторський вимір

Феномен – слово грецьке за походженням, а за значенням – «є, має місце, явище», тобто феномен – те, що реально існує, але воно незвичайне, унікальне, його важко збагнути, осягнути, тлумачити...

Композитор – слово латинське, за значенням – складати, створювати, компонувати в єдине ціле.

Осягнути і зрозуміти феномен композиторської творчості неможливо: звідки приходять музичні ідеї, думки, як втілюються в комбінації звуків, акордів, музичних ліній, як з-під пера композитора народжується фактура музичного твору?...

Однозначно, бути композитором це покликання та особлива форма служіння людини Богові. Адже музичне мистецтво – це спосіб спілкування з людськими душами через коди краси та гармонії, які закладені у творах... І саме в найвеличнішому соборі епохи Середньовіччя, в Соборі Паризької Богоматері, працювали два видатні композитори, котрі першими авторизували свої твори – Леонін і Перотін. Це було XII – XIII століття. Саме їхня творчість стала імпульсом до розвитку поліфонічної музики – багатоголосної музичної картини, яка є проєкцією багатовимірного, багатоликого та багатоголосого Всесвіту.

Хоча в добу Середньовіччя існувало поняття «муз**и**ки»-композитора, виконавця, імпровізатора в одній особі. В період Ренесансу особливого поширення набули гуманістичні ідеали, основна мета яких – оспівування та прослава краси та творчості людини.

Внаслідок цього активно розвинулося світське мистецтво та з'явилося зацікавлення до особистих творчих напрацювань митців. Окреслилося і поняття «музичний твір» як окреме музичне творіння зі своїми характерними ознаками. А записування музичного твору дає можливість іншим музикантам його виконувати... таким чином відбувається розподіл обов'язків «музики» на композитора та виконавця.

Епоха бароко надзвичайно важливий етап в розвитку засобів виразовості музики: відбувається поляризація мажору та мінору, як двох антагоністичних ладів, з протилежними образно – емоційними сферами; з'являється розуміння гармонічно – ладових тяжінь. А також, бароко – це надзвичайної краси та глибокого змісту мелодичні лінії. Діатоніка церковних ладів збагачується хроматикою; композитори «закохані» в красу гострих, дисонуючих співзвуч, різних гармонічних затримань та нововведень. А в XVII сторіччі особливого змісту набуває поняття «музичної риторики» – тобто музика починає сприйматися як мова, з особливою семантикою, з численними виразовими елементами. В композиторсько – музичній практиці з'являються специфічні «музично – риторичні фігури», як носії конкретного змісту, зрозумілого для всіх слухачів. Саме послідовність риторичних фігур формувала логіку розвитку музичного твору.

Музика XVII сторіччя переживає глибоку внутрішню трансформацію: вона прагне бути емоційно змістовною та глибокою, та мати своє індивідуальне вираження. Тому, логічним є звернення до афектів та ідей наслідування в музиці.

Згідно теорії афектів музика є емоційною за змістом, а засоби музичної виразовості прямо пов'язані з цією ідеєю. В епоху бароко такий зв'язок сприймався прямолінійно, хоча, насправді, самі по собі виразові засоби надзвичайно гнучкі та мають широке поле можливостей та тісну взаємодію між собою.

А теорія імітації за джерело музики вважала наслідування звуків природи. В бароко вважалося, що музика наслідує звуки природи (живої та неживої), емоційні стани та пристрасті людської душі, інтонації мови. Бароко поступово формує коло самостійних образів, зовсім не пов'язаних з ужитковими моментами чи літературною першоосновою. Музика починає бути самостійною, а не прикладною.

А у XVIII сторіччі в Європі інтенсивно розгортається нова музична естетика – класицизм – час, коли формується сонатно – симфонічне мислення. Якщо у фуґах чи танцювальних сюїтах домінував єдиний образ – тема, то класицизм контрастно співставляє різні теми, але внутрішньо єдині. Тобто зміст музичного твору розкривається

динамічно, через зіткнення протилежностей. Класицизм – це поєднання раціональності та душевної щирості. А нове музичне мислення провокує оновлення всіх засобів музичної виразовості. Кульмінаційною точкою динамічного розвитку класичного стилю є, звичайно, творчість композиторів ВКШ.

Спостерігаючи за розвитком композиторської майстерності протягом століть невпинної еволюції, можна зробити анології з ростом людини: Середньовіччя- дитинство, Ренесанс – період усвідомлення себе, як особистості, бароко – пошук шляхів самореалізації, класицизм – зрілість та повна свобода, романтизм – усвідомлення себе як частини цілого, пробудження національної свідомості, музика XX–XXI сторіччя – переосмислення пройденого, творення нових реальностей...

Рушійною силою еволюції художніх стилів були митці, філософи, просвітителі, науковці. Вони – ґенератори ідей майбутнього. В художніх творах завжди маємо живий відгук на події того чи іншого часу, а також твір (чи, радше, творіння) – це завжди своєрідний «документ епохи», написаний мовою свого часу. Музична мова пройшла складний шлях розвитку в творчості композиторів, змінюючись та вдосконалюючись заради єдиної, справжньої мети – «промовляти до людей через інтонацію та спонукати їх до постійного зростання в позитивних якостях».

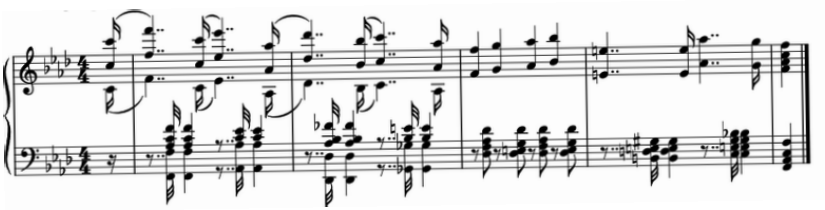
Отже, одиницею музичного мовлення є інтонація, складне та багате поняття, в якому захована сама сутність музики; вся музика – це мистецтво інтонувати, доносячи твір до слухача.

Інтонація, або з латинської intono, тобто «голосно промовляти», а рівнозначно «озвучувати мову «. Завдяки інтонації можемо висловити свої почуття, відчуття, зреагувати на чинники зовнішнього світу, дати оцінку та сформулювати своє відношення до них. З цього кореня виростає і мовна, і музична інтонація. «Говори, аби я тебе бачив» – крилатий вислів Сократа, грецького філософа з Афін.[2] А якщо перефразувати, адаптувавши до музики: інтонуй голосом чи на інструменті, щоб побачити красу музики та красу, неповторність людської душі.

Музична інтонація є носієм багатої та багаторівневої інформації. В стислій формі ми отримуємо вичерпну картину про образ, епоху, культуру, національність, духовне наповнення та багато інших речей.

[2] 25 цитат від Сократа, сповнених вічною мудрістю. SebWeo : веб-сайт. URL: https://sebweo.com/25-tsitat-vid-sokrata-spovnenih-vichnoyu-mudristyu/ (дата звернення 22.11.2024).

До прикладу, увертюра до опери «Тарас Бульба» ґеніального Миколи Лисенка, а, власне, тема заклику до боротьби:



Музична картина розпочинається з активної, дієвої домінанти, котра стрімко «злітає» в тоніку фа мінору. Ми маємо квартовий стрибок між стійкими ступенями, підсилений ритмічно: затакт і подовжена двома крапками четвертна нота сильної долі. Це сердечний імпульс борця за свободу та заклик до єдності в боротьбі (використання інтервалу октави є символом соборності в даному моменті). Відповіддю на заклик є строгий тонічний тризвук, як мовчазна згода та рішучість однодумців. Далі заклик стає м'якшим завдяки ходу на терцію , а секунда в другому такті (сіь – до) – звучить як прохання, сподівання, очікування відповіді, котра звучить в наступному, третьому такті. Це цілеспрямований, натхненний, октавний рух мелодії вверх. Низхідна зменшена квінта на першу долю четвертого такту – сингуляр напруженості та важкості боротьби, але рішучість наступної кварти знімає напругу та приводить до тоніки... рішення прийняте.

Ця тема має колосальну енерґію та силу переконання; вона промовляє до українців на ґенному рівні, піднімає інформаційні пласти про код нації-героя, вільної, незалежної, з глибоким духовним змістом та християнською моделлю суспільного ладу. М. Лисенко, аристократ за походженням, став націоналістом за внутрішньою суттю. Життя композитора було самовідданим служінням Україні через музику та композиторську творчість. Лисенкові твори – це «самобутнє та самодостатнє обличчя України в європейській та світовій музичній спадщині». А його фольклорна спадщина є історією України в нотах... Музика М. Лисенка це наша пам'ять про самих себе, а, отже і наше «завтра». Це не просто «інтонації», це глибинне розуміння композитором сили музичної мови та грамотне використання їх у вірному напрямі – на прославу своєї держави та Бога. Як сказав Юліан Вассиян: «Шлях до Бога лежить через Батьківщину». [3]

Цікавою є історія з аранжуванням «Щедрика», автором якого є «світоч української музики» – Микола Леонтович. Більше 10 років

[3] Бог і нація. Юліан Вассиян. Бандерівець: веб-сайт. URL: http://old.banderivets.org.ua/index.php?page=pages/zmist8/zmist820 (дата звернення 23.11.2024).

тривала робота над хоровою партитурою, композитор шукав «найправдивіші інтонації», котрі змогли б збагатити досконалу у своїй простоті народну мелодію «Щедрика». Адже музична інтонація – це інформація, яку слід використовувати доцільно, надзвичайно точно і тонко, тобто максимально правдиво. Майстерне володіння поліфонічними техніками та глибоке знання і розуміння народного багатоголосся дозволило М. Леонтовичу бути композитором виняткового музично – інтелектуального рівня. Його чиста та правдива музика легко проникає в душу та свідомість слухача, та торкається духовних та національних струн, налаштовуючи їх на правильний лад. Тому, окупаційна більшовицька влада так боялася М. Леонтовича та його музики... композитора було вбито, а його музично-духовна спадщина заборонена.

Кирило Стеценко, як композитор має виняткове значення: він починав свій творчий шлях в період тотальної заборони та жорстоких переслідувань української мови: «...чиняться жахливі утиски малоросів. Драгоманову навіть в Австрії не дозволяють видавати газету малоросійською мовою. У Росії зовсім заборонено друкувати книги моєю рідною мовою. На канікулах з усім завзяттям візьмусь за неї.» – так писав Володимир Вернадський у своєму щоденнику.[4] На цьому ґрунті зріє внутрішнє рішення К. Стеценка: самовіддана та діяльна любов до України, її неймовірно багатої культурної спадщини та скривдженого народу. Вболіваючи щирим серцем за батьківщину, о. Кирило Стеценко свідомо стає священником Української Помісної Церкви, яку очолив митрополит Василь Липківський. Особливо шанобливо він робить переклади старослов'янських церковних текстів на українську мову, а його духовні твори «дихають» українськими музичними традиціями церковної та народної музики. Творчий та композиторський геній о. Кирила Стеценка послужив відновленню української національної церковної традиції, в основі якої рідна мова та музика.

Михайло Вербицький, священник української греко-католицької церкви, творець пісні «Ще не вмерла Україна», котра стала державним музичним символом нашої держави. Творчість композитора має виняткове значення для української музики: він творець хорового стилю в Галичині, котрий підхопив та продовжив ідеї Дмитра Бортнянського, і, разом з тим, витворив свій індивідуальний, художній стиль. Як писав Станислав Людкевич, «Вербицькому вдалося здійснити

[4] Куземська Г.В. Сакральне слово отця Кирила Стеценка."Наша Парафія": веб-сайт. URL: https://parafia.org.ua/biblioteka/istoriya-mova/sakralne-slovo-ottsya-kyryla-stetsenka/#identifier_1_8540 (дата звернення 15.11.2024).

тодішній народний ідеал, потрапити в чистий та щирий тон народної душі». [5] Мабуть, це є ключем до розуміння важливості музики М. Вербицького в націоналістичній оптиці. Можливо, тому саме його твір є нашою гордістю, втіленням наших змагань та нашим, українським кредо.

Отже, композитор, це не лише, покликання, професія, талант, даний Богом, який необхідно розвивати та весь час вдосконалювати. Це щось набагато більше:

– система цінностей, зафіксована в музичних звуках, інтонаціях;

– історична правда та зв'язок поколінь через музику;

– служіння Богові та народу, на культуру якого опирається композитор;

– композитор – «творець-естет», місія якого робити цей світ кращим;

– композитор – майстер музичного красномовства, гармонії, форми, логіки розвитку;

Бути композитором – надзвичайно відповідальна житттєва роль, оскільки музика, як невід'ємна частка життя практично всіх людей, повинна бути найвищої якості... і феномен композиторської творчості – грамотна робота з людством за посередництвом музики.

2. Феномен музичного мовлення: виконавський вимір

Музичний твір, народжений композиторським ґенієм та його творчим сердечним вогнем, записаний нотними знаками, потребує такого ж талановитого виконавця, котрий через сердечну інтуїцію, мислення та рівні свідомості зуміє прочитати задум композитора прямо та «між рядків», та буде здатен відтворити його. Виконавець – майстер «музичної риторики», повинен вміти працювати зі слухачем, відчувати та розуміти потреби часу та суспільства, та сміливо шукати нові способи прочитання музичних творів...

Поетична та неймовірна українська піаністка Любка Колесса – яскравий взірець володіння виконавським технічний арсеналом заради розкриття найтонших граней музичного твору та майстерного «плетіння канви» музичного твору. Концертні виступи Любки Колесси ставали подіями в культурно – мистецькому світі. « Одне з найчудовіших явищ концертного залу – це майстриня за «Блютнером», Любка Колесса. Вона являє класичний ідеал, в якому гармонійно єднаються найцінніші риси: ґрація та краса зовнішності, душа та дух,

[5] Пресслужба Секретаріату Синоду Єпископів УГКЦ. Михайло Вербицький-творець музики українського славня. URL: https://synod.ugcc.ua/data/myhaylo-verbytskyy-tvorets-muzyky-ukraynskogo-slavnya-14226/ (дата звернення 22.11.2024).

високе і шляхетне мистецтво, досконалість виразу і відтворення. Мистецтво Любки Колесси несе безконечну різноманітність тонів та відтінків: часом вона голубить клавіші ніжною жіночою рукою і нанизує звуки неначе перлини, а іншим разом закликає ті ж клавіші до такої сили, якої ніхто й не чекав би від артистки. Гра і розкуті рухи її рук; вигин лівої руки, коли досягнувши вершин пасажу, вона плавно повертається в глибини басів; або ж ті самі руки, коли вони коливаються в танцювальному ритмі – все це зачаровує і приковує вже самим своїм виглядом, щоб виявившись у звучанні, тоні, музиці, створити таку досконалість, перед якою відчуваєш хіба що здивоване зачудування « – так писали європейські критики про нашу славетну піаністку. [6]

Любка Колесса – майстриня світової слави завжди пам'ятала про своє походження та підкреслювала своє українське коріння. Як найвідомішу піаністку XX сторіччя, її запросили до презентації телебачення в Анґлії. Одягнувшись в український національний стрій, Любка Колесса виконувала в етері твори Нестора Нижанківського та Василя Барвінського. Отже, анґлійські лорди та еліта знайомилися з телебаченням за участю української музики та української піаністки.

Любка Колесса своєю майстерною та поетичною манерою гри створила гідний образ української культури у світі.

Ще один феномен української професійної музичної культури – оперний співак Василь Сліпак, «Василько – дударик», як його любили називати в дитинстві. Володар унікального голосу: його діапазон сягав від контратенора до баритону. Співацька кар'єра Василя розпочалася в хоровій капелі «Дударик» та сягнула до соліста Паризької опери. Унікальним і показовим є той факт, що перемогу на міжнародному конкурсі у французькому місті Клермон – Феррана Василь Сліпак здобув, виконавши виключно українські пісні. Він став бажаним солістом багатьох знаних європейський сцен, а в насиченому музичному житті артиста завжди було місце для України: виконання української академічної музики – це була особлива місія для Василя Сліпака.

Понад усе він прагнув поширювати нашу музику та забезпечити їй гідне пошанування та «почесне місце « в світовій музичній спадщині. Як відома людина та українець – націоналіст, він з запалом відгукнувся на події Революції Гідности, очолив волонтерський рух, був орґанізатором багатьох мітингів в Парижі. А в травні 2015 року Василь Сліпак вперше їде на фронт добровольцем: «як чоловік, можу бути на

[6] ЛЮБКА КОЛЕССА, українська піаністка: Статті та матеріали/Ред.-упор.: Н.Кашкадамова, В.Бобицька. Львів, 2011. 315 с.

війні, а як артист- можу робити максимальну промоцію України в Парижі»[7]. Вихований в українському дусі, вірний до кінця ідеї служіння батьківщині, Василь Сліпак своїм життям утвердив образ «справжнього митця-патріота, діяльність якого спрямована до найвищої мети – служіння ближньому через різні грані – музика, благодійність (волонтерство), подвиг...

Василь Сліпак, «Міф» – реальний, справжній музикант – герой нашого часу.

Особливої уваги вартує українка, оперна виконавиця, ґеніальна Соломія Крушельницька, яка стала взірцем «вокальної культури та акторської гри». Вроджений талант та вокальна «школа» дозволяли Соломії Крушельницькій створювати правдиві, витончені та поетичні сценічні образи. Залишивши оперну сцену, п. Соломія в своїх концертах завжди виконує українські народні пісні та твори українських композиторів. ЇЇ феноменальний музичний талант стає «голосом України в Європі та світі». Соломія Крушельницька завжди позиціонувала себе як українка та підтримувала тісні взаємини з рідною землею, її культурною традицією.

Фантастичний і натхненний митець, леґенда балетного жанру –- Сергій Лифар. Естет та аристократ духу, він переїхав до Європи, щоб вільно дихати, розвивати свій талант та бути щасливим... втік від більшовицької «чуми», котра окупувала його улюблений Київ, від обшуків та загрози бути розстріляним. Як Ікар, Сергій Лифар хотів літати...Маючи колосальний успіх в паризькій Ґранд Опера, він мріє повернутися додому, до Києва та потішити батьківщину своїми здобутками. Та людиноненависницька, окупаційна влада не пробачала йому ні успіху та слави, ні українського, козацького походження, ні його втечі за кордон.

Танцівник світової слави, великий реформатор балетного жанру, Сергій Лифар помер на чужині, а на постаменті, на його прохання є скромний надпис: «Serg Lifar de Kiev» (Серж Лифар з Києва)...[8] "Навіть прекрасний блискучий Париж не зміг примусити мене, киянина, забути мій широкий, величавий Дніпро"(цитата Сергія Лифаря).[9]

---

[7] Що треба знати про Героя України, оперного співака Василя Сліпака. Жіночий онлайн-журнал Vogue UA. URL: https://vogue.ua/article/culture/muzyka/shcho-treba-znati-pro-geroya-ukrajini-opernogo-spivaka-vasilya-slipaka-49079.html (дата звернення 23.11.2024).

[8] Diaspora.ua.: сайт facebook.com. URL: https://www.facebook.com/516524395520175/posts/847154272457184/ (дата звернення 23.11.2024).

[9] Лодигіна А. Український Ікар. Як Сергій Лифар реформував французький театр... Українська правда. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/ukrajinskiy-ikar-yak-sergiy-lifar-reformuvav-francuzkiy-teatr-ta-mriyav-povernutis-na-batk (дата звернення 17.11.2024).

А ще, хочеться згадати про видатного оперного співака українського походження Павла Гуньку. Він народився у Великій Британії; батько – українець, мати – англійка. Феноменальний голос та універсальність стильової виконавської палітри співака дала йому можливість сторити близько 80 оперних ролей та здобути світове визнання. Цей поважний перелік доповнюють сотні концертів камерної музики.

Саме в камерному жанрі Павло Гунька вирішив прислужитися Україні та її культурі. Батько, Василь Гунька, в дитинстві подарував синові збірку солоспівів Кирила Стеценка, котрі глибоко торкнулися душі Павла: українські ґени зреагували на живописну та витончену лірику вокальних камерних творів Кирила Стеценка. Закоханий в цю музику, Павло Гунька вирішує популяризувати українську камерну музику насамперед серед іноземної авдиторії. «Відомо про близько 1400 українських мистецьких пісень класичних українських композиторів, з них ми знайшли 1161. Німці мають близько 4000. І вони їх шанують, бо це є перший фундамент німецької класичної музики – те, з чого розвиваються їхні симфонії, балети і опери. … У одного Лисенка 126 пісень … це 6 год музики.»- Павло Гунька.[10] Для точного розуміння слова «солоспів», разом з канадським музикознавцем Василем Сидоренком знаходять цікавий синонім – мистецька пісня. Таким чином, народжується унікальний проєкт «Українська мистецька пісня» з повним зібранням вокальних «перлин « Кирила Стеценка; чудовий звук, високо художній рівень виконання, чудовий дизайн обкладинки. І, справді, з вищого благословення, Павло Гунька з особливим натхненням записує усі мистецькі пісні нашого славетного Миколи Лисенка (антологія камерно – вокальних творів М. Лисенка охопила аж 6 дисків). Цікавим є факт залучення до запису музикантів різних країн з метою пізнання ними української музики та її поширення у світі. А далі – каскад ідей: записи пісень Якова Степового, Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Остапа та Нестора Нижанківських, Василя Барвінського, Стефанії Туркевич – Лукіянович, Ярослава Лопатинського, Мирослава Волинського. Відмінна якість цифрового запису, анотації та переклади різними мовами – і наша музика отримала «ключі» до серця європейського слухача.

А ще, літні школи, університети та майстер класи, де шліфуються голоси з використанням українського академічного репертуару. Зі слів самого Павла Гуньки: «З ініціативи Львівської національної опери, а особисто ґенерального директора та художнього керівника Василя

[10] Гунька Павло Васильович. Вікіпедія: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата звернення 12.11.2024).

Вовкуна, я запрошений вести тижневий курс на якому разом з молодими співаками з усієї Галичини, концертмейстерами опери та заступником керівника Ukrainian Art Song Project в Україні Романом Дзундзою ми досліджуватимемо суть мистецької пісні у пошуках **«шести елементів»**, необхідних для переконливої інтерпретації. Із цих шети елементів **«голос, ноти і текст»** незмінно присутні у виконанні, значно рідше з'являються **«серце, тіло і душа»**. Останні три елементи мають вирішальне значення для кожного твору, без них пісня залишається приємною мелодією, яка співається гарним голосом. Упродовж тижня ми докладемо зусиль, щоби відкрити можливості власне такого типу виконання камерної вокальної музики, і на заключному концерті зарепрезентуємо нову програму з метою захопити слухача, залучаючи його в світ кожної драми».[11] Мабуть, в цих словах глибоко прописана сама суть художньої інтерпретації та сам феномен виконавського мистецтва.

Грандіозна робота, проведена Павлом Гунькою з метою повернення до України творчого доробку україно – англійської композиторки Стефанії Туркевич – Лукіянович.

Направду, Павло Гунька масштабний оперний співак та промоутер української музики, людина ідейна та діяльна.

Ще одним феноменом нашої виконавської традиції є постать Олександра Кошиця, його хорової капели та Симона Петлюри.

Нащадок священичого роду, Олександр Кошиць – блискучий диригент та хормейстер, етнограф, письменник – мемуарист, очільник музичного відділу Ґенерального секретаріату освіти доби УНР. Свідомий митець, як і Микола Лисенко, справою свого життя вважав служіння Україні через музику, через хорове мистецтво, в якому був неперевершеним майстром. Олександр Кошиць тонко відчував та розумів суть української культури, традицій, знав їх достеменно, позаяк сам був збирачем фольклору. В роботі був вимогливим до якості виконання хорових творів, до правдивого інтерпретування змісту. Тому, саме на його плечі Симон Петлюра, далекоглядний політик та державний діяч, публіцист, літературний та театральний критик, людина, яка розуміла цінність та силу мистецтва, тодішній Головний отаман військ УНР, кладе відповідальну місію: орґанізувати хорову капелу для подорожі Європою та Америкою для донесення історичної правди: Україна – окрема , самостійна держава, має власну тисячолітню історію та самобутню, глибоко духовну культуру.

---

[11] Назар-Шевчук Л.Й. Павло Гунька-посол української музики у світі. МУЗИКА. Український інтернет-журнал. URL: https://mus.art.co.ua/pavlo-hun-ka-posol-ukrains-koi-muzyky-u-sviti/ (дата звернення 19.11.2024).

Свідченням цієї правди були хорові твори українських композиторів, обробки українських народних пісень, а особливо «Щедрик» Миколи Леонтовича. «Я раював від думки, що на мою долю випала честь показати всьому світові душу нашого народу – таку ніжну, таку могутню, таку елементарну, а разом і загадкову, як сама природа» – цитата дириґента капели О. Кошиця. [12] Справа капели мала шалений успіх, а «правда України» крок за кроком завойовувала європейські простори та багатьох почитателів російської культури перетворила в щирих українофілів. Концертне турне капели було тріумфальним. Про Україну та її високу культуру говорили критики, митці, музиканти, очільники держав та високопосадовці. Це був успіх і культурний, і політичний.

Отже, в чому феномен виконавства?... Виконавець- це:

– «місток» між композитором та слухачем;
– тонкий провідник музичної інформації,
– людина яка «озвучує» нотний текст, вдихає в нього життя...
– художник, котрий через свій талант, інтелект, світогляд, життєві кредо створює музичні миті краси, гармонії, якогось вищого змісту, для якого відсутні вербальні форми;
– виконавець – це воїн, бо «культура, мистецтво – це зброя».

Як свідчить історичний досвід поколінь, мистецтво це не лише краса, насолода, творення прекрасного. Мистецтво – це обличчя держави, її сила та позиція в світі. Мистецтво – це потужна зброя, яку слід використовувати особливо майстерно. І це засвідчили капеляни під орудою Кошиця. А наші ґеніальні Василь Сліпак, Соломія Крушельницька, Павло Гунька та багато інших митців своїм життя та творчістю довели, що мистецтво – це особливий стан душі, свідомості, це діяльність подвижника у служінні своєму народові, своїй державі. Музикант, виконавець – це апостол, який живе для музики та через музику здійснює свій нелегкий, щоденний подвиг – правдиво, художньо, щиро, досконало розкрити внутрішнє наповнення твору, донести його до авдиторії, дбати про національні інтереси та культурне обличчя нації, бути «вогнем», що запалює та надихає. Наші митці – ґенії залишили нам високі стандарти виконавства, інтерпретації та громадянської позиції. Гідно їх шанувати та наслідувати (на своєму полі діяльности) – справа честі нашого життя.

[12] Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: тріумф української пісні в Європі. LB.ua. URL: https://lb.ua/culture/2016/08/11/342333_kulturna_diplomatiya_simona.html (дата звернення 19.11.2024).

3. Феномен музичного мовлення: музикознавчий вимір

Як будь – яке явище в нашому світі, музика теж потребує осмислення, наукового підходу та аналізу, певної систематизації.

Музикознавство або музикологія – цікава та вельми неординарна наукова галузь, адже змістом її є вивчення одного з набільш таємничих та складних видів мистецтва – музики. Музикологія – цікаве поєднання: мистецтво муз та лоґос.

Як наука, музикологія формувалася в різних історичних періодах. Достеменно не встановлено час виникнення «науки про музику». Проте вважається, що первісні погляди на музику та спроби пояснити музику, її природу, її вплив на людину та навколишній світ з'явилися ще у древніх культурах Месопотамії (Ассирія, Вавилонія), Єгипет, Китай. А в Біблії чітко окреслено езотеричне значення музики: «прославляйте Бога на струнах, на гучних цимбалах, танком і на бубні».

В Античній Греції лоґос (слово, наука, судження, зміст) – найбільш вживане філософське поняття для тлумачення світових закономірностей, розумної основи буття. Також Лоґос – це друга особа Пресвятої Трійці, Бог – Син як об'єднуюча сила між Богом та людиною; також Лоґос – це система знань та інформації про світ (видимий і невидимий), яка розгортається в просторі і часі як хвилева функція, вібрація, яка потребує вербальної форми тлумачення, пояснення. Так само і музика – звуково – інформаційна хвиля різного рівня складності, зафіксована композитором на папері, озвучена виконавцем. А завдання музикології – словесне трактування та вивчення цього явища з різних сторін.

Музикознавство має давнє, глибоке коріння та хороші тисячолітні традиції. Адже перші спроби пояснити музику належать грецькому математику та містику Піфагору, а це орієнтовно 530 рік до нашої ери. Вчений намагався зробити це через математику, а також пов'язати рух планет з музичними інтервалами. А у 389 році Блаженний Августин у своєму трактаті «De musica»вперше математично обгрунтував поетичний та музичний ритм, а також вивів метричні пропорції, які стали в VII сторіччі першосновою ритмування григоріанського хоралу та системи запису нот.

У 507 році Боецій, представник раннього Середньовіччя, математик, теоретик музики, християнський теолог та філософ у своїй праці «Про музику» розмежував її на три категорії:

– музика світова (mundana);
– музика людська (humana);
– музика практична (instrumentalis).

Саме Боецію належить трактування особи музиканта як мудреця та жерця гармонії. Йому ж належить ідея буквенної нотації.

Подальші пошуки вчених – музикантів в напрямку точної фіксації висоти звуків та точного запису висоти мелодичної лінії успішно завершуються в творчості Ґвідо д'Арецо, а саме в його трактаті «Мікрології» (орієнтовно 1026 – 1030 роки).

А між 1150 роками вже маємо імена перших композиторів, а серед них і першого композитора – жінку: Ґільдеґарда Бінгенська.

Зростання економічного добробуту та культурного значення міст, створення університетів, в яких музика є однією з обов'язкових дисциплін, сприяють зростанню ролі музики саме як виду мистецтва.

Розвиток музики невпинно йде вперед, ускладнюється, збагачується та провокує нові теоретичні праці чи, радше трактати, в яких вчені – музиканти намагаються пояснити закони музики, музичного розвитку, а особливою є увага до ритму та ритмічної злагодженості поліфонічних голосів. Знаковими працями цього періоду є трактат «De mensurabili musica» Йоґана де Ґарландія, «Ars nova» Філіпа де Вітрі – революція в метричній свідомості, або вихід з «тісних» рамок тридольного метру та впровадження такту.

З розвитком інструментальної музики та появою опери, ораторії, кантати та сольної пісні утверджується гомофонне мислення та суттєво зростає роль мажоро – мінору, музика наближується до розуміння тональної гармонії. Довершенням цього періоду розвитку є темперація строю (поділ октави на 12 рівномірних тонів), впроваджена німецьким теоретиком Андреасом Веркмайстром та прописана в його працях «Musicalische Temperatur «та «Harmonologia musica». А французький теоретик та композитор Жан – Філіп Рамо першим представив теорію музики як синтез науки, філософії та цілісної картини будови світу.

Класицизм іде далі: ця естетика прирівнює музичне мистецтво до соціально- філософської ідеї, а навіть , надає їй політичної ваги. Класики бачили в музиці активний чинник формування суспільних ідеалів, через музику утверджувалася віра в могутню силу знання, яке забезпечує суспільний, культурний та економічний прогрес. Вибір зроблено на користь раціоналізму, точного розрахунку. А такі якості, як мудрість, релігійність відійшли на «другий план». Змінюється і внутрішнє наповнення музичних творів. Від них вимагається краса, логічність та істинність змісту, довершеність та композиційна стрункість, строге дотримання пропорцій та чіткий жанровий поділ. А ще, з'являються перші спроби прослідкувати історію музики «Storia della musica». Отже, історія музикознавства якнайтісніше пов'язана з розвитком музики як мистецтва, як потреба людства розуміти, що таке

музика, спроба пізнати таємну природу музики та поєднати її з своїм життям.

А як в Україні розвивалася музикологія?

Наше музикознавство бере початок з Ірмологіону, де вперше зафіксовані писемні свідчення монодійного церковного співу. Церковний спів в українській культурі стає «колискою» музичного аналізу. Ірмологіон – це «українська музична енциклопедія», яка була джерелом професійного церковного співу, та початками осмисленого, аналітичного підходу до музики. А кульмінаційний момент розвитку теоретичної думки XVI – XVIII сторіч – праця ґеніального українського композитора та теоретика, педагога – реформатора Миколи Дилецького. Мова йде про «Граматику мусикійського співу», в якій автор обґрунтував перехід музичного мислення до тональної системи, а тексти книжки рясніли новими музичними термінами . Написана з педагогічною метою, «Граматика мусикійського співу» далеко вийшла за ці межі та є свідченням зародження в Україні музикознавства, як наукового підходу до вивчення музики, як культурного феномену України . На основі цієї книги пишуть свої теоретичні праці Максим Березовський та інші видатні діячі того часу.

Відгукуючись на вимоги часу, а саме романтизму, котрий закликає до націоналізму в мистецтві, українські митці зосереджуються на фундаментальному пізнанні фольклору. Взірцем «глибинного занурення « в пісенну спадщину української народної пісні є, звичайно, Микола Лисенко. Він не лише збирав фольклор, він його аналізував, систематизував за жанровими ознаками, а до обробки підходив доволі акуратно: недоторканими залишалися мелодія та текст, а решту голосів фактури розкривали красу та глибину автентично створеної пісні. Фактично, Микола Лисенко закладає основи наукової фольклористики в українському музикознавстві, і його лінію продовжать його ґеніальні учні та послідовники.

А у XX сторіччі маємо вже інтенсивний розвиток музикознавчої думки в нашій державі. Яскраві представники – Станислав Людкевич, (перший в Україні доктор музикології), Борис Кудрик, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Пилип Козицький, Антін Рудницький... Музикознавство початку XX сторіччя – це багатогалузева науково – музична сфера: фольклористика, теорія музики та естетика музичного мистецтва. Динамічний розвиток української музикології переривається через окупацію більшевицьким режимом та репресіями щодо українських діячів культури, мистецтва. Багатьох вивезли до Сибіру на заслання, багатьох розстріляли, багато хто еміґрував.

Нове, вільне дихання та інтенсивний розвиток нашого музикознавства починається з відновленням незалежності української держави. Зараз маємо цілу плеяду талановитих дослідників, котрі відновили історично – культурне «обличчя української музики» та продовжують працювати. Особливої уваги вартує наукова діяльність світлої пам'яти Олександра Козаренка. Орґанічно споріднений духом і творчістю з Миколою Лисенком, як музикознавець, досліджував національне, яке проявлене в дуже різних напрямах. Вся дослідницька енерґія Олександра Козаренка зосередилася на вивченні історії української музики в контексті розвитку українського музикознавчого та гуманітарного знання: праці філософів, культурологів, істориків, а також праці українських науковців діаспори. Досліджуючи музичні процеси в історично – культурному зрізі, Олександр Козаренко створює нові поняття моделі: мовний код автора, національний мовостиль; також дослідник порівнює долисенківську епоху з, власне, лисенківським періодом розвитку української музики. На його думку, творчість Миколи Лисенка це і є зрілий, україно – центричний стиль, сформований та самодостатній.

Сам Олександр Козаренко вважає, що національна музична мова – важливий інструмент спілкування та поширення інформації, спрямований внутрішньо до нації та назовні, до міжнаціонального діалогу. Однак, пріоритетним залишається поняття стилю в дослідженнях розвитку української національної музики. Саме стиль, на думку О. Козаренка здатен проявити національну суть музики; національний стиль та національна музична мова – речі взаємозалежні.

Особливо цінними є дослідження Лідії Корній, музикознавця, педагога, історика української музичної культури. У своїй фундаментальній, науковій праці «Історія української музики» автор прослідковує становлення та розвиток української професійної музичної культури в контексті історичних подій та як невід'ємної частини європейського культурного континууму. Головним є принцип відображення сутности культурних процесів через стиль, як цілісність естетики, музичної лексики та особливостей «граматики» музичної мови.

Коло зацікавлень Лідії Корній широке: українська музична культура та її витоки, міжнаціональні зв'язки та взаємовпливи культур, стилістичні особливості української музики в різних історичних періодах. Велика увага до «велетів» українського духу та музики: Максима Березовського, Артемія Веделя, Дмитра Бортнянського, Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича.

Особливо вартує закцентувати увагу на творчому доробку сучасних західно – українських музикознавців Лілії Назар – Шевчук, Любові Кияновської.

Лілія Назар – Шевчук – музикознавець, музичний критик та педагог, доцент катедри історії музики Львівської музичної академії імені Миколи Лисенка. ЇЇ дослідження галицької композиторської школи сміливо можна вважати новітнім поглядом на культурні процеси, котрі проходили в Галичині. Особливо цінним є заглиблення в творчість направду ґеніального композитора Василя Барвінського, винахідника світового масштабу, танцюриста, для котрого грав сам Жак Далькроз. Першим, хто наважився підняти тему Василя Барвінського, була його учениця, світоч українського музикознавства, академік, професор, доктор Стефанія Павлишин. ЇЇ справу гідно продовжила Лілія Назар - Шевчук. А ще: серія лекцій про галицьких композиторів знаних та маловідомих, фільм про Михайла Вербицького «Серце запалене любов'ю», де в контексті історичних, культурних та економічних обставин розквітла багатогранна, гостро національна музика славетного композитора.

І, одна з найвидатніших музикознавців сучасності, професор, Заслужений діяч мистецтв України, Заслужений діяч культури Польщі, лавреат Національної премії імені Миколи Лисенка, доктор Любов Кияновська – «істинний подвижник української музикології». Вона є автором великої кількості монографій, підручників, статей, а її фундаментальна праця «Стильова еволюція галицької музичної культури». Саме їй належить антропологічна концепція розгляду постаті митця («Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці») – тобто вплив культурного середовища на формування національної та етнічної свідомости митця. Любов Кияновська акцентує увагу на значенні української музики та її місця в сучасному світі, який рухається до глобалізації дуже динамічно. Тому, лише національна свідомість та ідентичність здатні протистояти безликості та масовості, які є маркерами сучасного космополітичного світу. І саме національна музика (народна і професійна) є «Ноєвим ковчегом», котрий рятує держави від занепаду. «Є тісний зв'язок між долями музики, з одного боку, й усіх явищ суспільного життя, з другого. Хибний музичний розвиток чи повна відсутність музики у житті особи або частини народу (весь народ без музики немислимий) є

хвороба свідомости, яка з необхідністю знайде свій вираз і багато в чому іншому» (Олександр Потебня).[13]

ВИСНОВКИ

Отже, музика як екзистенційна суть людини та метафізичне явище існує в трьох абсолютно різних площинах: композиторська творчість, виконавське мистецтво та музикологія. Кожна з площин має своє функціональне навантаження, однак зусилля всіх спрямовані на слухача, на людину, котра слухає музичний твір та прагне знати про автора, його творчу манеру, про епоху, історичні умови, етичні та естетичні критерії. Тому, такий комплексний підхід до музики розкриває повноту інформації. А, читаючи праці дослідників, слухач поглиблює свої знання про світ, змінює призму свого сприйняття, пізнає себе у перспективі поколінь. Музичне мистецтво – необхідний інструмент для формування світогляду: воно дає змогу відчути та пережити інформаційну музичну хвилю, та отримати власний відчуттєвий досвід з подальшим його ментальним аналізом.

Композитор – виконавець – музикознавець – три етапи, три «моменти істини» від яких залежить «доля» звукової інформаційної хвилі, котра народжується у вищих планах буття та приходить на землю , щоб стати музикою та працювати з нами і для нас. Тому, музика – це радість, насолода і відповідальність.

Особливо зараз, в часі війни за фізичне та національне існування нашої держави, музика, як і мова – це зброя. Вона засвідчує наше глибоке історичне коріння, нашу духовність та релігійність, як невід'ємну рису національного характеру, нашу історичну звитягу за свободу та гідність, високий професіоналізм композиторів, виконавців, науковців, дослідників. Тобто, наша музична культура – це вищий рівень буття нації протягом століть. І ця правда потребує величезних зусиль, щоби «порвати кайдани», якими зв'язала її російська пропаганда та знайти шляхи до сердець слухачів цілого світу. Такий прецедент вже маємо завдяки капелі Олександра Кошиця.

Національний інтерес, любов до своєї культури, глибоке знання та розуміння її, тобто культурний націоналізм – це запорука нашого існування як української нації, наше місце у мінливому світі, наша «фортеця». Достатньо згадати системне нищення української інтеліґенції московитами (Микола Леонтович, Василь Барвінський, розстріл кобзарів, Володимир Івасюк, Борис Кудрик, Всеволод

[13] Кияновська Л. О. Музика як стратегічна проблема української незалежності. Віче. – 2012. – № 15-16. – С. 64-66. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/viche_2012_15-16_33. (дата звернення 15.11. 2024).

Задерацький...) , аби зрозуміти, що музика талановитих та національно зорієнтованих композиторів, виконавців та музикознавців – це духовна сила та енергія, яка живить внутрішню силу, інтелект та формує суспільство свобідних, свідомих та гідних людей. А для диктаторських окупаційних режимів це вирок.

Тому: національна педагогіка, заснована на народних традиціях, національна музика та творчість наших композиторів в пріоритеті, глибоке та усвідомлене знання історії розвитку нашої музичної культури, щоби «панувати в ріднім краю» і, як «Щедрик», облетіти ввесь світ і захопити його красою, інтеліґентністю, витонченістю та високим інтелектом нашої музики, як проєкції душевної краси нашого народу.

АНОТАЦІЯ

Дана стаття – спроба прослідкувати еволюцію музичної культури у трьох різних вимірах: композитор, виконавець, музикознавець (три виміри – єдине ціле). Кожен з них – окремий пласт для дослідження, але в єдності вони дають ключі до розуміння природи музики, її змісту, художнього стилю. Такий комплексний підхід розкриває не лише музичний аспект, ми пізнаємо історію, філософію, моральні кредо, естетику буття людства на різних відтинках історії. Зрештою, ми бачимо культурну динаміку суспільства. Кожен з вимірів важливий, оскільки роль музики в житті людства визначальна. «Мистецтво муз» є живильною енерґією та потребою людини жити в красі, гармонії. Саме музика є тим сингуляром, який об’єднує людство в єдине ціле, але дозволяє кожному зберігати своє неповторне «Я».

Література

1. Герасимова – Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст., Київ, 1978. 36-42 с.
2. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно – струнних інструментах. Київ, 2010. 28, 60-63, 276 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст. Чернівці, 2007. 306 с.
4. Корній Л.І. Історія української музики. Київ-Харків-Нью-Йорк,1998. 5-12 с.
5. ЛЮБКА КОЛЕССА, українська піаністка: Статті та матеріали/Ред.-упор.: Н.Кашкадамова, В.Бобицька. Львів, 2011. 315 с.
6. Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики. Київ, 2004.10 с.

7. Бог і нація.Юліан Вассиян. Бандерівець: веб-сайт. URL: http://old.banderivets.org.ua/index.php?page=pages/zmist8/zmist820 (дата звернення 23.11.2024).

8. Бомко О. Написав музику до державного гімну України, або Яким було життя Михайла Вербицького. Дивись.info: сайт.URL: https://dyvys.info/2024/03/04/myhajlo-verbytskyj-biografiya-tsikavi-fakty/ (дата звернення 12.11.2024).

9. Гунька Павло Васильович. Вікіпедія: веб-сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата звернення 12.11.2024).

10. Єфименко А. Козаренко-Лисенко: співтворчість крізь часи. МУЗИКА. Український інтернет-журнал. URL: https://mus.art.co.ua/kozarenko-lysenko-spivtvorchist-kriz-chasy/ (дата звернення 14.11.2024).

11. Кияновська Л. О. Музика як стратегічна проблема української незалежності. Віче. – 2012. – № 15-16. – С. 64-66. URL. http://nbuv.gov.ua/UJRN/viche_2012_15-16_33. (дата звернення 15.11. 2024).

12. Коменда О.І. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. Яровиця. – 2014. – № 1/2. – С. 133-139. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/11896/3/komenda_yarovyca.pdf(дата звернення 15.11.2024).

13. Куземська Г.В. Сакральне слово отця Кирила Стеценка.”Наша Парафія”: веб-сайт. URL: https://parafia.org.ua/biblioteka/istoriya-mova/sakralne-slovo-ottsya-kyryla-stetsenka/#identifier_1_8540 (дата звернення 15.11.2024).

14. Лодигіна А. Український Ікар. Як Сергій Лифар реформував французький театр... Українська правда. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/ukrajinskiy-ikar-yak-sergiy-lifar-reformuvav-francuzkiy-teatr-ta-mriyav-povernutis-na-batk (дата звернення 17.11.2024).

15. Назар-Шевчук Л.Й. Василь Барвінський у форматі міжнародної науково-практичної конференції у Львові. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА. 2018/3 (29). URL: https://www.academia.edu/(дата звернення 19.11.2024).

16. Назар-Шевчук Л.Й. Павло Гунька-посол української музики у світі. МУЗИКА. Український інтернет-журнал. URL: https://mus.art.co.ua/pavlo-hun-ka-posol-ukrains-koi-muzyky-u-sviti/ (дата звернення 19.11.2024).

17. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: тріумф української пісні в Європі. LB.ua. URL:

https://lb.ua/culture/2016/08/11/342333_kulturna_diplomatiya_simona.html (дата звернення 19.11.2024)

18. Пресслужба Секретаріату Синоду Єпископів УГКЦ. Михайло Вербицький-творець музики українського славня. URL: https://synod.ugcc.ua/data/myhaylo-verbytskyy-tvorets-muzyky-ukraynskogo-slavnya-14226/ (дата звернення 22.11.2024).

19. 25 цитат від Сократа, сповнених вічною мудрістю. SebWeo : веб-сайт. URL: https://sebweo.com/25-tsitat-vid-sokrata-spovnenih-vichnoyu-mudristyu/ (дата звернення 22.11.2024).

20. Що треба знати про Героя України, оперного співака Василя Сліпака. Жіночий онлайн-журнал Vogue UA. URL: https://vogue.ua/article/culture/muzyka/shcho-treba-znati-pro-geroya-ukrajini-opernogo-spivaka-vasilya-slipaka-49079.html (дата звернення 23.11.2024).

21. Як зародилася музика-цікаві факти (відео). 5.ua. URL: https://www.5.ua/dv/life/256427 (дата звернення 23.11. 2024).

22. Diaspora.ua.: сайт facebook.com. URL: https://www.facebook.com/516524395520175/posts/847154272457184/ (дата звернення 23.11.2024).

Information about the author:
Nanyak Natalia Yaroslavivna,
Teacher
Nadvirna Children’s Music School
23, Hetman Mazepa Str., Nadvirna, 78405, Ukraine

НАРОДНА ПІСНЯ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ НАЦІОНАЛЬНОГО У СОЛЬНИХ ВОКАЛЬНИХ НОМЕРАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ

Басовська С. Ю.

ВСТУП

Українська опера від самого початку своєї історії була виразником світоглядних цінностей народу, його національних архетипів та ментальності, що втілилося, поміж іншого, в міцній опорі на народнопісенні жанрово-інтонаційні джерела. Становлення вітчизняної опери відбувалося в умовах пробудження національної свідомості у XIX ст. та руху опору русифікації у межах російської імперії й боротьби за ствердження національної самоідентичності в Австрійській імперії, що потребувало створення справжнього народного музичного театру. Опора на народні пісенно-танцювальні жанри також надавала опері рис демократичності, необхідних для здійснення її головної етичної функції – виховання національної свідомості різних верств українства. Завдяки використанню народної пісні чи опорі на її інтонації опера не лише ідентифікується як національна, але й демонструє зв'язок з традиціями західноєвропейської опери *buffa*. Так, у першій національній опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, що відповідала усім ознакам класичного жанру опери *buffa*, беззаперечною є опора на різноманітні фольклорні джерела, поміж яких виділяються історичні та лірико-побутові пісні.

Закладену С. Гулаком-Артемовським традицію продовжили композитори лисенківського і полисенківського періодів[1]. Так, на мелодіях українських народних пісень побудовані хорові сцени опери М. Аркаса «Катерина» (1891); на народні пісні, канти і псальми Західної України спирається мелодика опери А. Вахнянина «Купало» (1870-1892). Українські народні пісні «За світ встали козаченьки», «Пісня про Байду», дума «Іван Богун», дві думи Кобзаря («Ой, не чорна то хмара» та «Ой кряче ворон сизокрилий») постають символами національного духу в народній музичній драмі М. Лисенка «Тарас

[1] Авторську періодизацію історії української опери див. у статті С. Басовська. Генезис та етапи розвитку українського оперного мистецтва: до питання періодизації. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 76. Том 1. С. 37-44

Бульба» (1880-1890). Композитор не завжди вдається тут до безпосереднього цитування, проте ніби створює свій варіант народного жанру, спираючись на його типові інтонації та жанроформу. Аналізуючи оперну творчість композитора, Л. Корній маркує синтез стилістики «різних жанрів українського фольклору. Це надало його операм яскравого й різноманітного народного колориту. В операх М. Лисенка вперше так широко була використана стилістика дум, козацьких героїчних пісень»[2]. Стильове коло народних пісень, інтонації яких покладено в основу мелодики оперних арій, композитор розширює за рахунок використання українських історичних і жартівливих пісень, міських романсів, коломийок, козачків, гопачків. Для М. Лисенка опора на народний жанр часто слугує одним із засобів втілення ідеї опери.

Основою сольних вокальних номерів дума стає і в операх В. Золотарьова («Хвесько Андибер», 1928), Б. Яновського («Дума чорноморська, або Самійло Кішка», 1928), В. Костенка («Кармелюк», 1930). М. Вериківський («Наймичка», 1940), Ю. Мейтус («Гайдамаки», 1940; «Украдене щастя», 1958; «Вітрова донька»,1965), В. Губаренко («Вій», 1980) та багато інших українських митців у своїх операх спираються на фольклорні джерела різного історичного і жанрового походження.

Б. Лятошинський в опері «Золотий обруч» (1929), опрацювавши низку народних мелодій, «використовує фольклорні інтонації як елемент творчого переосмислення концептуальних засад світоглядних моделей народу, нації, як механізм індивідуалізації та конкретизації образної системи кожного з героїв твору, узагальнення їх мотиваційної сфери та координування сценічної дії»[3].

Мелодичною основою сольних вокальних номерів партії Ганни з опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя» постають ритмоінтонаційні звороти прикарпатських заплачок і коломийок.

Жанром фольк-опери, що отримав свій розвиток в українській музиці другої половини ХХ ст., вже передбачено опору на народну обрядовість. «Ятранські ігри» (1968) І. Шамо, «Цвіт папороті» (1977) Є. Станковича, «Різдвяне дійство» (1992-1998) Лесі Дичко демонструють глибоке розуміння митцями етичних, естетичних і ритмоінтонаційних особливостей фольклору та його майстерне поєднання із сучасними стильовими засобами.

---

[2] Корній Л. П. Історія української музики : підручн. в 3 ч. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3 : XIX ст. С.331.

[3] Бондарчук В. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. С.320.

Серед представників покоління композиторів XXI ст. також виділяються постаті митців, які в якості одного з важливих стильових орієнтирів в опері обирають народну пісню як репрезентант національного, демонструючи спадковість традицій оперного жанру в українській композиторській школі.

Для вивчення особливостей роботи з народнопісенним матеріалом у сольних оперних формах авторкою обрано два твори, прем'єри яких відбулися у 20020-х роках – «Катерина» Олександра Родіна та «Ukraine – Terra Incognita» Уляни Горбачевської та Марії Олійник. Ці музичні вистави значною мірою є полярними, адже «Катерина» відповідає усім законам оперного жанру, а «Ukraine – Terra Incognita» ніби проростає з архаїчної народної пісні і нагадує прадавнє ритуальне дійство, переміщене у сучасні жанрово-стильові умови. Об'єднуючим фактором в обох постановках є символічна роль народної пісні, яка потребує свого окремого дослідження.

1. Народна пісня як символічний атрибут опери «Катерина» Олександра Родіна

У вересні 2022 р. на сцені Одеської опери відбулася світова прем'єра масштабної опери Олександра Родіна «Катерина» за мотивами творів Т. Шевченка. Певний символізм цієї постановки полягає у тому, що й прем'єра однойменної опери М. Аркаса також відбулася в Одесі у 1899 р. Надалі у 1957 р. було здійснено другу постановку твору М. Аркаса в Одеському театрі опери і балету, а з 1989 р. «Катерина» М. Аркаса була у репертуарі Одеської національної опери понад тридцять років. Звичайно, цей факт вплинув і на нову авторську концепцію сучасного композитора. Як стверджує генеральна директорка-художня керівниця театру, а також авторка ідеї постановки та художня керівниця мистецького проєкту Н. Бабіч, «геній Кобзаря надихнув митця, став творчим імпульсом для композитора у створенні масштабного мистецького твору за мотивами класичної поеми, в якому знайшли втілення обряди й традиції, глибинні сенси і національні культурні коди, життя душі українського народу»[4]. Композитор та автор лібрето О. Родін у прес-релізі маркував основоположну роль української пісні у формуванні мелодичного матеріалу твору, зазначивши, що «опера «Катерина» – це моя данина та мій низький уклін генію української літератури Тарасу Шевченку. Це моя жага повернути оперному жанрові його законне право на красу та мелодійність та вкласти в цю мелодійність всю магію української

[4] Одеський національний академічний театр опери та балету. Прес-реліз: Катерина. URL: https://operahouse.od.ua/press-releases/pres-reliz-kateryna/. Дата звернення 06.11.2024

пісні»[5]. Такий підхід до інтонаційного наповнення музики на історичній відстані понад століття об'єднує двох композиторів – авторів двох однойменних опер.

«Катерина» М. Аркаса, створена у 1891 р., стала прикладом першого звернення до поеми Т. Шевченка у жанрі опери. В. Васильєва зазначає, що опера стала відгуком «справжнього патріота на потребу створення національної опери для народної сцени»[6]. Постановка опери О. Родіна стала відповіддю на запит сучасної публіки до монументальної вистави на національному матеріалі. У процесі роботи над оперою М. Аркас записав понад 400 українських народних пісень з Миколаївщини та Полтавщини, а також від мандрівних кобзарів і бандуристів. Значну кількість цих пісень він використав в якості основи мелодичного матеріалу сольних партій і хорових епізодів. О. Родін не вдається до безпосереднього цитування народнопісенного матеріалу, але розгортає шевченківську сюжетну лінію на тлі календарних українських обрядів. Сучасний композитор, що виступив також й автором лібрето, розширив вербальну палітру, використавши, окрім поеми «Катерина», ще й інші твори Кобзаря, що дозволило втілити на сцені символіку та образи українських обрядових свят. Впродовж усього сценічного дійства важливу роль на оперній сцені відіграє Вертеп – хор, який розповідає історію Катерини, коментує події та є найактивнішою колективною дійовою особою опери. Саме у партії хору віднаходимо усе різноманіття народних пісень – від обрядових до коломийок. Проте композитор не вдається до цитування народних мелодій, а створює власну музику, сповнену алюзій на національний фольклор.

Інтонації української народної пісні з різною інтенсивністю проникають також майже в усі сольні партії. Розглянемо вплив української пісні на мелодику сольних вокальних номерів головної героїні опери О. Родіна «Катерина». Проте вважаємо за доцільне на початку окреслити у найзагальніших рисах драматургію твору. Опера складається з двох дій.

Дія перша. Події Першої картини відбуваються на тлі обрядів різдвяного циклу, а Другої – веснянок. Саме у другій картині хор розповідає, що Катерина «покохала москалика ранньою весною». На тлі картини квітучої весни звучать аріозо Івана та дует Івана і

[5] Одеський національний академічний театр опери та балету. Прес-реліз: Катерина. URL: https://operahouse.od.ua/press-releases/pres-reliz-kateryna/. Дата звернення 06.11.2024.

[6] Васильєва В.Б. Технічні рекомендації щодо виконання ролі матері в опері «Катерина» М. Аркаса за однойменною поемою Т. Г. Шевченка. *Музичне мистецтво і культура*, 2(30), С. 362.

Катерини. Композитор навмисне подає усю партію Івана російською мовою, щоб підкреслити полярність мікросвітів цих героїв.

Русальні пісні у Третій картині слугують підготовкою до першої арії Катерини, ніби передрікаючи її трагічну долю. Купальські обряди, пов'язані з мріями дівчат про швидке заміжжя восени, постають контрастом до наступних подій опери.

Четверта картина оповідає про гріх і сором героїні, яку покинув коханий: «Прийшли вісті недобрії: в поход затрубили. Пішов москаль в Туреччину. Катрусю накрили» (текст Вертепу). Сюжет розгортається на осінньому ярмарку, де дівчата і хлопці співають сороміцьких пісень, глузуючи з батьків Катерини та ображаючи їх. Поетичну основу арії Батька Катерини склав вірш Т. Шевченка «Не так тії вороги, як добрії люди», який авторським тлумаченням розділу з Книги пророка Єремії (Глава 9, Вірші 3-4)[7]. На ярмарку звучить і пісня лірника Перебенді на слова з поеми Т. Шевченка «Катерина».

Дія друга. Події П'ятої картини розгортаються глибокої осені у хаті батьків Катерини. Перша колискова Катерини своєму синові написана на слова народної пісні. Поштовхом руху до розв'язки драми слугує сцена з батьками (терцет), після якої героїня змушена покинути рідний дім. Друга арія Катерини «Не вернуся» сповнена глибокого трагізму.

У Шостій картині знову повертаються зимові пейзажі, але їх забарвлення втрачає риси святкової обрядовості. Події стрімко прямують до розв'язки: фінальна зустріч Івана і Катерини (Сьома картина, Двадцять перша сцена) стає остаточним крахом її сподівань. Друга колискова Катерини просякнута духом безнадії та відчаю, а пісня Шинкарки «Ой гоп, не пила, на весіллі була» гостро контрастує настроям колискової, підкреслюючи її трагізм. Основою тексту партії Шинкарки є уривок з поеми Т. Шевченка «Мар'яна-черниця»[8], який став народною піснею.

Зустріч Івана і Катерини у шинку (Сьома картина, Двадцять перша сцена) стає кульмінацією опери, після якої настає трагічна розв'язка дії (третя арія та фінальна сцена Катерини).

Аналіз партитури засвідчує, що впродовж двох дій опери хор (Вертеп) є постійним учасником розгортання сюжету, а сольні вокальні номери представлені невеликою часткою:

– аріозо Івана (Друга картина, Четверта сцена)

---

[7] «(9.3) Один одного остерігайтесь, і не покладайтесь на жодного брата, кожен бо брат обманити обманить, і приятель кожен обмовник! (9-4) Один одного зводить, і правди не кажуть, привчили свого язика говорити неправду, помучилися, лихо чинячи!». Біблія в пер. Івана Огієнка. British and Foreign Bible Society, 1962 . С.1506

[8] Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 1: Поезія 1837-1847. С. 192-201; С. 676-679.

– перша арія Катерини (Третя картина, Сьома сцена);
– арія Батька (Четверта картина, Десята сцена);
– пісня лірника Перебенді (Четверта картина, Одинадцята сцена);
– перша колискова Катерини (П'ята картина, Тринадцята сцена);
– друга арія Катерини (П'ята картина, Тринадцята сцена);
– пісня Івана (Шоста картина, Сімнадцята сцена);
– друга колискова Катерини (Сьома картина, Двадцята сцена);
– пісня Шинкарки (Сьома картина, Двадцята сцена);
– третя арія та фінальна сцена Катерини (Сьома картина, Двадцять перша сцена; Восьма картина Двадцять третя сцена).

Найбільшу кількість сольних номерів спостерігаємо у партії Катерини: дві колискові та три розгорнутих арії, в яких її образ послідовно драматизується шляхом ускладнення інтонаційного розвитку вокального матеріалу.

Перша арія головної героїні «Ой діброво, темний гаю!» з'являється лише у Сьомій сцені Третьої картини Першої дії. Велика обрядова сцена, що передує арії, дозволяє сприймати образ Катерини як типової представниці українського жіноцтва. Розгорнута арія виступає експозицією образу Катерини. Текстом арії є вірш Т. Шевченка, який, в свою чергу, є вільним авторським переспівом української народної пісні «Ой дуброво, дубровонько!». Ця пісня побутувала на Галичині, адже була опублікована в одному з випусків альманаху «Русалка Дністровая» (1837). У додатку до «Записок о Южной Руси» П. Куліша (1857) вже міститься нотний матеріал А. Маркевича до цього вірша, що засвідчує його популярність. Свого часу поетичні рядки «Ой діброво, темний гаю!» були покладені в основу солоспівів М. Лисенка, Я. Степового, Г. Хоткевича та ін.

Зміст вірша «Ой діброво, темний гаю!», як вважає перекладач і письменник А. Содомора, орієнтований на Природу. «Але, тим самим, – і на людину, живу її часточку. … Ліричний твір тут – у прямому значенні слова: душа, крихітна «ліра», відчула себе в гармонії з Космосом, величним Цілим; відчувши, ступила в стан умиротворення. Відступив – холод; пощезло відчуття самотності, загубленості в чужому світі... Тихість, тепло («біла габа» таки гріє землю), надвечірня ясність, солодка втома «багатого батька»: «Та й спать ляже, втомившися / Турбою такою»... «Втомившися» (високе – вже земне, людське, одомашнене) – на відміну від «невтомного» сонця, від «безтурботних» богів, якими їх уявляв собі Епікур; богів, що існують десь у далеких міжсвітах, метакосміях. Тут – ласкавий, турботливий батько... «І скінчив Бог дня сьомого працю Свою, яку він чинив. І Він

відпочив...»[9]. Вже у самому поетичному тексті Т. Шевченко заклав метафоричність та особливе відчуття Природи та її Духу, типову для української народної пісні. Композитор підсилює таке розуміння змісту поезії в арії Катерини її оточенням і фоном: арія знаходиться у центрі великої сцени купальських обрядів, а її тлом стає хор, який співає на початку сцени русальні пісні. Вбачаємо у цьому й певний авторський символізм: поява першого розгорнутого сольного номеру Катерини в оточенні русальних пісень і купальських обрядів слугує натяком і на закінчення її земного шляху у воді, і на єдність образу героїні з образами природи, адже розповідь про трагедію проходить крізь усі пори року та народні обряди річного циклу.

В інтонаційному наповненні арії композитор не прагне відтворити ані типову куплетну форму, ані саму мелодію народної пісні, проте її початковий висхідний рух, що з'являється на початку багатьох фраз, викликає безпосередні асоціації з народною піснею у записі А. Маркевича. Поетичні образи та особливості ритмоінтонаційної будови споріднюють арію з жанром думи. По-перше, у символіці дум віддзеркалюється національна ментальність, що полягає у відчутті глибокого єднання з природою, а вірш Т. Шевченка, який слугує вербальною основою арії, також втілює міфопоетичне відношення до неї. По-друге, О. Родін вибудовує специфічну форму арії, що нагадує композицію думи з її епічним зачином та заключенням. Розділ Espressivo (ц.30, тт.448-460) слугує епічним вступом. Перший розділ арії розпочинається на словах «Раз укриє тебе рясно» (Lento, ц.31, т.461). Синкопований ритм і вільне мелодичне розгортання посилюють асоціації з викладенням, типовим для думи. Функції бандурних інтерлюдій між розділами виконує поліфонізована партія хору без слів. Другий розділ розпочинається словами «Ой діброво, темний гаю, гаю» (Lentamente, ц.33. т. 480) мотивом з першого розділу, але на терцію вище. З ц. 34, т. 491 розпочинається третій розділ арії (Andante assai) «Надивившись на доненьку». Зміна розміру з ¾ на 9/8 (а далі на 12/8), нові напружені інтонаційні звороти посилюють кульмінацію, після якої настає епічне заключення на мотиві із вступу «І сповіє дорогою білою габою» (Andante non troppo, ц.35, т.507).

Аналіз музичного втілення поетичного тексту першої арії Катерини дозволяє прийти до висновку, що народна пісня у ній репрезентована не власне цитуванням, а опосередковано – узагальненим міфопоетичним образом та ритмоінтонаційним наповненням. Таке тлумачення народної пісні, зокрема й думи, є одним з основоположних

[9] Содомора А. «Ой діброво – темний гаю!»: Із спроб «Естетичних коментарів» до «Кобзаря». *Збруч.* 15.04.2024. URL: https://zbruc.eu/node/118213. Дата звернення 06.11.2024

принципів української ментальності. Розміщення арії в центрі великої сцени русальних пісень і купальських обрядів дозволяє сприймати цей сольний вокальний епізод центральною частиною великої хорової сцени.

Пісня лірника Перебенді наприкінці ярмаркової сцени на слова з поеми «Катерина» повністю наслідує риси української думи, створюючи повну стилістичну алюзію цього жанру (вільна ритміка, декламаційні інтонаційні звороти, неквапливість розгортання музичної думки). Отже, українська дума стає репрезентантом національного у двох сольних фрагментах першої дії опери «Катерина», надаючи розгортанню сюжету рис епічності.

У другій дії жанровий спектр народної пісні у партії головної героїні доповнюється колисковою. Дві колискові Катерини відображають дві стадії її душевної драми. Перша колискова «А, люлі люлі, прилетіли гулі» з'являється у Тринадцятій сцені, що розгортається в осінню пору, коли героїня заколисує свого сина. Для першого розділу колискової композитор використав текст народної колискової, яка побутує з різними текстовими і мелодичними варіантами у багатьох регіонах України. Авторська ж музика колискової на початку створена з дотриманням усіх її жанрових ознак. Композитор спирається на коловертальний рух мелодії у натуральному мінорі у досить регулярному ритмі, створюючи ефект заколисування. Перші шість тактів колискової створюють повну алюзію старовинної народної музики. Надалі ж музика дещо драматизується, чому сприяє й оркестрова партія.

В якості основи для другого розділу колискової О. Родін обирає уривок з вірша Т. Шевченка «Сова» («Ой сину мій, сину, / Моя ти дитино, / Чи є кращий на всім світі, /На всій Україні! /Нема кращого й не буде./ Дивуйтеся, люди! / Нема кращого!.. А долю.../Долю роздобуде»)[10], в якому йдеться про долю молодої удови, що залишилася з маленьким сином. У цьому розділі елементи колискової поєднуються з виразною мелодекламацією і лише заключна фраза повертає до початкового мотиву колисковою, але у в однойменному мажорі.

Перша колискова Катерини стає в опері осердям ліричного начала, символом безмежної материнської любові, а використання алюзії старовинної народної пісні надає образу рис епічної монументальності.

Поетичною основою другої колискової Катерини стає вірш Т. Шевченка «Ой люлі, люлі, моя дитино»[11]. Жанрові ознаки

[10] Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 1: Поезія 1837-1847. С. 257-262.
[11] Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 2: Поезія 1847-1861. С. 142.

колискової стають лише обрамленням для розгорнутої арії, яка отримує риси драматичного монологу. Елементи заколисування, притаманні народному жанру, епізодично з'являються і в третій арії Катерини, що передує трагічній розв'язці. В останній сцені поєднуються інтонаційні джерела, що акумулювалися впродовж розгортання усієї партії – ліричної пісні, колискової, думи та драматичного монологу.

Алюзії на різноманітні жанри українського фольклору спостерігаємо і в сольних формах інших дійових осіб (окрім партії Івана, яку композитор навмисне стилістично відокремлює від українських народнопісенних джерел, маркуючи його чужинське походження), а постійний хоровий фон із відтворенням календарних обрядів лише поглиблює народність і трагічну велич образу Катерини.

2. Давня українська пісня у змістових і стильових контекстах опери-міфу «Ukraine – Terra Incognita» Уляни Горбачевської та Марії Олійник

Національна прем'єра опери-міфу «Ukraine – Terra Incognita» відбулася у жовтні 2021 р. у Львівському Національному театрі опери та балету ім. С. Крушельницької за підтримки Українського Культурного Фонду[12]. Якщо О. Родін в опері «Катерина» обирає шлях опосередкованого використання музичного фольклору як інтонаційного джерела мелодичного матеріалу хорових і сольних номерів, то в основу вистави «Ukraine – Terra Incognita» покладено адаптацію народнопісенного матеріалу в умовах сучасної стильової системи. Обидві опери, за висловленнями їх авторів є даниною українській пісні. Якщо О. Родін, як вже було зазначено, прагнув повернути класичній опері «мелодійність та вкласти в цю мелодійність всю магію української пісні»[13], то творчий задум авторок «Ukraine – Terra Incognita» рухався «від ідеї вивести традиційну українську пісню (насамперед, багатоголосся) на світову оперну сцену, до переосмислення пластів прадавніх пісень і пошуків новаторських способів поєднання їх із сучасним мистецтвом»[14]. Основою опери-міфу стали народні пісні різного жанрового та історичного походження – обрядові, колискові, чумацькі, козацькі, рекрутські та ін., – що виконуються у незвичній для оперного жанру автентичній манері співу з її специфічним звукоутворенням та потребують «неоперних»

[12] Відеоверсію вистави можна переглянути за покликанням https://www.youtube.com/watch?v=pNkcHFoB2NQ

[13] Одеський національний академічний театр опери та балету. Прес-реліз: Катерина. URL: https://operahouse.od.ua/press-releases/pres-reliz-kateryna/. Дата звернення 06.11.2024

[14] Опера-міф «Ukraine – Terra Incognita» URL: https://ukraine-young-opera.com/about-opera. Дата звернення 09.11.2024

виконавців. В опері задіяно усього десять солістів – жіночий і чоловічий квінтети, які не є оперними виконавцями, а акторами, що володіють технікою автентичного співу.

Для усвідомлення особливостей музичних номерів дійства «Ukraine – Terra Incognita» варто урахувати специфіку творчої діяльності її авторок. Ініціатор ідеї опери, акторка, режисерка, співачка Уляна Горбачевська має великий досвід дослідження, опрацювання, виконання давнього пісенного фольклору, духовних напівів та навчання техніці архаїчного співу. Вона створила авторську школу автентичного співу «Дорога до персонального звуку». Глибоке знання фольклору дозволило У. Горбачевській опрацювати хорові партії у дусі народної пісні та підготувати співаків саме для постановки «Ukraine – Terra Incognita».

Композиторка Марія Олійник добре обізнана зі світовими тенденціями розвитку сучасної академічної музики, адже після завершення навчання у Львівській Музичній Академії вона отримала диплом Королівської Консерваторії в Гаазі (Нідерланди), була стипендіаткою Президента України, Міністра Культури та Спорту Республіки Польща (Gaude Polonia), уряду Нідерландів (Nuffic) та програми Фулбрайта. У творенні власного композиторського стилю М. Олійник звертається до різних історичних пластів академічної музики (зокрема старовинної і сучасної) та до автентичного українського фольклору. Тандем академічної композиторки М. Олійник і дослідниці давньої народної пісні та автентичного співу У. Горбачевської і призвів до оригінального результату поєднання в опері-міфі різних історичних, стильових і жанрових традицій.

Ще у часі роботи над музикою опери, У. Горбачевська наступним чином витлумачила тоді ще робочу назву твору: «Terra – це певний меседж для світу, бо нам зрозуміла Україна, ми знаємо своє коріння, знаємо, за що воюємо, знаємо свою цінність. А для світу Україна – незрозуміла буферна зона між Європою і Росією. Сама назва у Європі має заставити замислитись. Прийди і послухай оперу, дізнайся, що українська нація має дуже архаїчну вкорінену культуру, бо такі взірці пісень може створити лише нація осідла, яка тримається посилено коріння. Це нація, яка має сучасну академічну композиторську музику, ми маємо досвід європейської імпровізаційної музики. Багато вкладаємо меседжів про нас. Можливо, ми перестанемо бути такими інкогніто»[15].

[15] Терещук Г. Оперу «Ukraine – Terra Incognita. У 5 міфах» присвячують Василеві Сліпаку і всім іншим загиблим воїнам, які боролися за Україну. *Радіо Свобода*. 20 березня 2020 р. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ukraine-terra-incognita/30483053.html. Дата звернення 10.11. 2024.

Авторки проєкту у власному жанровому визначенні вистави використовують термін «опера-міф». Жанровими ознаками опери тут типовий для неї склад виконавців (солісти, хор, оркестр) та наявність сценічного дійства, що виростає зі змісту народних пісень. Проте звичне для опери поступове розгортання лінійного сюжету тут відсутнє. Твір можна було б визначити і як хорову оперу, адже на першому місці знаходять саме колективні сцени, але вагому роль тут відіграє і сольний вокал. Проте повноцінного за своєю кількістю хору тут немає, його замінив ансамбль солістів, що володіють автентичною манерою співу. Наявність героїв, що є представниками народу, та розмовних діалогів викликає асоціації з комічною оперою.

Визначення «міф» у жанровому підзаголовку, з одного боку, варто витлумачити як спосіб її авторок втілити основні світоглядні концепції української нації, а з іншого – як нагадування про особистість, якій цю оперу присвячено, адже вона виникла на згадку і шану про подвиг співака-патріота та воїна, Героя України Василя Сліпака, що мав позивний «Міф»[16]. Авторка та режисерка проєкту, яка опрацювала партії народних пісень У. Горбачевська розповідає, що «мала єдину переписку з Василем незадовго до його смерті. Говорили про народні поліфонії. Розповідала про мрію створити фестиваль у Львові, де б поруч звучали українська, корсиканська, грузинська, сардинська поліфонії. Бо наше багатоголосся незаслужено незнане в світі. Василь підтримав, сказав, що це ідея чудова, він цінує і розуміє важливість задуму»[17]. В особі В. Сліпака оперу присвячено усім захисникам України, що поклали своє життя за її свободу. Від часу активної фази російсько-української війни така присвята значно актуалізувалася.

Оркестр «Ukraine – Terra Incognita» виходить за межі традиційного розуміння і класичної, і хорової, і фольк-опери, зокрема і відсутністю класичного оперного вокалу, який замінив автентичний народний спів, і наявністю інструментальних та вокальних імпровізацій у стилі фрі-джазу. Загалом усі імпровізації в опері можна поділити на три групи:

– народна імпровізація, що базується на традиційних фольклорних засадах і найяскравіше втілюється у жанрі голосінь;

– джазова інструментальна імпровізація, у стилі європеїзованого фрі-джазу;

– оркестрова імпровізація.

---

[16] Зауважимо, що у творчості М. Олійник до початку роботи над оперою вже був твір, присвячений співаку: у 2017 р. на міжнародному музичному фестивалі «Контрасти» відбулася прем'єра її вокально-симфонічної композиції «Присвята Василю Сліпаку», солісткою в якій виступила У. Горбачевська.

[17] Горбачевська У., Олійник М. Творити свою оперу. Розмовляла Оля Лозинська. *Збруч*. 01.07.2020. URL: https://zbruc.eu/node/98739.

Кожна з п'яти частин опери втілює певну українську світоглядну концепцію – Міф Роду, Міф Дому, Міф Степу, Міф Любові, Міф Залізного Серця. Міфічний символізм простежуємо і в незвичному тлумаченні ролей опери, в якій відсутні звичні дійові особи, а образи-символи втілені через специфіку тембру. Так, образ Terra Incognita втілює сольний жіночий голос, образи Роду й Любові – жіночі голоси, образ Залізного Серця – сопрано саксофон, образ Воїнів – чоловічі голоси, образ Степу як національного архетипу – перкусії. Саме вказані тембри людського голосу та інструментів виступають своєрідними дійовими особами опери.

Поетичну і музичну основу партій складають українські автентичні пісні та розмовні народні тексти. Єдиним авторським віршом є текст «Залізні мелодії» відомого українського дисидента Валентина Мороза (1936–2019), присвячений також українському дисиденту, активному члену ОУН-УПА, в'язню радянських концтаборів, поету Михайлу Сороці (1911–1971)[18]. Цей вірш використано в останній частині опери «Міф Залізного Серця». І саме він викликав до життя ідею останньої частини опери-міфу.

Розгортання музичної дії «Ukraine – Terra Incognita» викликає прямі асоціації з українським поетичним кіно, в якому кожна картина є замкнутою, самодостатньою та символічною.

Частина перша «Міф Роду» вибудована на давніх жіночих ритуальних піснях, зокрема весняних закличках і весільних плачах. В українській обрядовості жінки були головними виконавицями у ритуалах, що супроводжували народження людини, зміни природних циклів, важливі родинні події. Перша частина розпочинається епізодом імпровізаційного характеру без тексту, в якому кожна з виконавиць жіночого квінтету ніби дослухається до власного голосу, його звучання у природному просторі, експериментує з його фарбами. Як і в традиційному народному багатоголоссі, у більшості вокальних номерів є солістка, яка заспівує, а інші голоси то складають, в додаток до оркестрової партії, їй супровід, то почергово виступають на передній план. Солістка співає давню веснянку, а гул супроводу підсилює її архаїчний колорит. Веснянка слугує символом пробудження і природи, і жіночого начала, що дає основу усьому Роду.

З появою сцени купальських забав до жіночих голосів додаються чоловічі, проте завжди заспівує жіночий голос, ніби стверджуючи ідею головної ролі жінки як засновниці і продовжувачки Роду.

[18] М. Сорока також був учасником Кенгірського повстання. Помер на 34-му році ув'язнення у Мордовії. Прах перепоховано на Личаківському цвинтарі у Львові. Бондарчук Л. Михайло Сорока. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2001. 345 с.

Безсюжетна драматургія розгортається через жанри весняних, купальських і весільних обрядів, втілюючи рух Роду.

Кульмінацією частини став сольний епізод – лірична протяжна пісня «Котилася ясна зоря з неба», драматизму якій надає вокальна імпровізація у стилі народних голосінь. Лише згодом додаються усі партії жіночого квінтету. Надалі пісня та інструментальна імпровізація саксофону і перкусії стають фоном для декламації – молитви про прощення від імені усіх загиблих героїв, що є частиною поховального обряду. Отже, лірична пісня у такій інтерпретації набуває жанрового переосмислення і рис трагічної величі.

Друга частина «Міф Дому» спирається на один з найдавніших архетипів нації. Доречним буде нагадати роздуми С. Кримського щодо менталітету українців, в якому панує ідея цілісності як Універсуму. Тріада «Дім – Поле – Храм» є втіленням цієї ідеї. Під Домом дослідник розуміє святе довкілля людини, що утворює нішу в Універсумі, Поле утворює її життєвий простір а Храм – сакральні цінності усієї нації[19]. Міф Дому в опері «Ukraine – Terra Incognita» розкрито шляхом звернення до дитячих жанрів – колискової, коляди, казок, тобто усього того, що закладалося в українській родині від народження дитини і складало рівень підсвідомої пам’яті українця, виринаючи у дорослому віці при згадках про батьківський дім.

Колискова «Ой ходить сон коло вікон», якою розпочинається Друга частина одразу занурює в атмосферу Дому. Звучання жіночого соло без супроводу створює відчуття інтимності, тихого спілкування Матері й Дитини. Виконання колискової «Ходить зайчик по капустці» доручено чоловічому голосу, а жіночий квінтет та інші чоловічі голоси слугують тихим тлом. Таке поєднання двох колискових символізує повноту Дому, в якому співіснують жіноче і чоловіче начала. Як і в Першій частині, під час виконання третьої колискової використано декламацію від імені найстаршого покоління Дому, яке дає настанови дітям берегти Рід і Дім.

Третя частина, що втілює «Міф Любові», побудована на жартівливих і ліричних піснях. Початкова пісня «Ой поїхав мій миленький» вибудована у вигляді перегукування між жіночими і чоловічими голосами соло. Низка жартівливих пісень слугує підготовкою до великої ліричної сцени, що розпочинається піснею «Ой на горі сосна».

Кульмінацією цієї частини стає сольна лірична пісня з Волині «Ой воли мої половейкії». Жіноче соло супроводжується інструментальною

[19] Кримський, С. Б. Архетипи української ментальності. Дім – Поле – Храм. Проблеми теорії ментальності / відп. ред. М. В. Попович. К. : Наукова думка. 2006. С.274

імпровізацією. Жанр ліричної пісні переосмислюється і вона сприймається завершальним епічним полотном драматичного змісту.

Архетип Поля як складової тріади «Дім – Поле – Храм» втілено у Четвертій частині опери «Міф Степу» за допомогою козацьких і чумацьких пісень. У процесі розгортання пісенної драматургії образ Степу отримує трагічне забарвлення. На початку частини знаходиться велика сольна імпровізація жіночого голосу, що на тлі перкусії імітує природні звуки степу та занурює слухача в його живу містичну атмосферу. Далі солістка виконує пісню «За нашою границею», що розповідає про очікування дівчиною свого чумака з Дону[20]. Поступово до жіночого голосу доєднається чоловічий квінтет з бурдонним супроводом його імпровізації. Ліричну побутову пісню «За нашою границею» авторки опери підносять до рівня епічної.

Наступна чумацька пісня «Росте трава при дорозі», соло якої почергово виконують учасники чоловічого квінтету *a capella,* також отримує риси епічної величі. Зміст пісні розповідає про смерть чумака в дорозі. Обидві пісні – жіноча і чоловіча – стають символами безмежного Степу, що зберігає драматичні історії доль чумаків. Трагічною кульмінацією Четвертої частини стає сольна жіноча пісня «Дітоньки мої, горе мені з вами».

Саме у «Міфі Степу» констатуємо найбільше сольних вокальних номерів, в яких жанрова природа народної ліричної побутової та чумацької пісні переосмислюється і переноситься в епіко-трагічну площину, викликаючи асоціації зі складною долею українського народу.

У «Міфі Залізного Серця» важливу роль відіграють інструментальні сцени: імпровізація саксофона на тлі звучання народної ліри, що нагадує народні голосіння, та оркестрові інтермедії. Вірш В. Мороза про Залізне серце отримає не пісенне, а виразне декламаційне втілення.

Кульмінацією і частини, і всієї опери-міфу стала народна балада «Ой чия то в лузі трава»[21], яку переосмислено у велику епіко-трагічну сцену. Вона виконує функцію своєрідного народного реквієму за усіма героями, що поклали своє життя за Україну. Жіноче соло балади стає символом України-матері, що оплакує своїх синів. Рис оптимістичної трагедії надає саме зміст вірша В. Мороза, окремі строфи якого декламуються впродовж усієї частини.

---

[20] За нашою границею,/ Родить жито з пшеницею./ Там Тетяна жито жала, /В правій руці серп держала, / На битий шлях поглядала./ Чи не їде Ваня з Дону,/ На конику вороному?/ А він їде ще й моргає, /Нагайкою коня крає.

[21] Ой чия то в лузі трава ой недокошеная?/ Да гей, гей, гей, раз-два, люлі, люлі,/Ой недокошеная./ Ой а це ж тої ой удови ой що в ней сина й узяли,/ Да гей, гей, гей, раз-два, люлі, люлі,/Ой що в ней сина й узяли./ Ой взяли його й у солдати, ой нема ж кому й оплакати,/ Да гей, гей, гей, раз-два, люлі, люлі,/ Ой нема ж кому й оплакати.

Загалом, в опері «Ukraine – Terra Incognita» збережено основні принципи автентичного архаїчного фольклору, які органічно адаптовані у стильову систему сучасної академічної і джазової музики.

ВИСНОВКИ

Стислий аналіз опер «Катерина» О. Родіна та «Ukraine – Terra Incognita» У. Горбачевської і М. Олійник дозволяє зробити висновок про два принципово різні підходи композиторів до способів використання народної пісні при реалізації спільної ідеї – презентації засобами фольклору національної ідеї. О. Родін, не руйнуючи межі традиційного розуміння оперного жанру, насичує виставу народними сценами, зокрема й обрядовими, на тлі яких розкриває особистісну трагедію Катерини. Композитор не цитує народні мелодії, не використовує типову для пісні куплетну форму, проте, спираючись на фольклорні жанрово-інтонаційні джерела, створює оригінальні авторські мелодії, що є переконливими алюзіями народної пісні. Так, вокальна партія головної героїні повністю побудована на інтонаціях народних пісень, зокрема дум і колискових. Яскравим прикладом авторського підходу до витлумачення народної пісні є перша колискова Катерини, початок якої повністю наслідує особливості народного жанру, але у процесі розвитку драматизується у дусі оперних арій. Отже, в опері О. Родіна народна пісня виступає плідним жанрово-інтонаційним джерелом мелодики сольних вокальних номерів, що дозволяє ідентифікувати образи дійових осіб в якості представників народу і символів національних ідей.

Опера-міф «Ukraine – Terra Incognita» за жанром наближена до фольк-опери, проте у ній відсутні типові для цього жанрового різновиду української опери масові сцени. Традиційний оперний вокал тут замінено автентичним народним співом. Народна поліфонія втілена авторками засобами вокальних ансамблів – жіночого і чоловічого квінтетів, де кожний голос є повноцінним солістом. На відміну від підходу О. Родіна, У. Горбачевська та М. Олійник повністю спираються на українську пісню, використовуючи усе її жанрове розмаїття – від прадавніх веснянок і колискових до дум, балад і чумацьких пісень. Особливістю інтерпретації фольклору в «Ukraine – Terra Incognita» є його органічне поєднання з інструментальною джазовою імпровізацією та музично-виражальними засобами сучасного оркестрування, тобто гнучка адаптація архаїчних жанрів до функціонування в умовах сучасної стильової системи при збереженні їх автентичності.

Також авторки опери-міфу здійснюють переосмислення жанрової природи деяких народних пісень завдяки монументалізації їх образів та виведення з галузі жанрово-побутового до епічного фольклору. Прикладом такого підходу слугують колискові з «Міфу Дому», чумацькі пісні з «Міфу Степу», балади з «Міфу Залізного Серця» та ін.

При різних підходах до використання української пісні у сучасній опері (як інтонаційне джерело оперного мелодизму в інтерпретації О. Родіна та повної адаптації народнопісенного матеріалу в опері-міфі У. Горбачевської і М. Олійник) автори обох вистав досягають спільної мети, при якій народна пісня постає переконливим репрезентантом національного.

АНОТАЦІЯ

З початку історії національної опери використання народної пісні було одним з способів ідентифікації жанру саме як українського. У самому зверненні до народнопісенного матеріалу сучасна вітчизняна опера демонструє спадковість традицій. Проте способи його використання модернізуються. На основі вивчення особливостей підходів до використання народної пісні в опері О. Родіна «Катерина» та опері-міфі У. Горбачевської і М. Олійник «Ukraine – Terra Incognita» виявлено специфіку роботи композиторів з українським фольклором.

О. Родін, не порушуючи традицій оперного жанру та звичних оперних форм, наповнює оперну мелодику народнопісенними інтонаціями, не цитуючи власне народних зразків. Такий підхід композитора до народної пісні наближений до техніки алюзії на певні фольклорні жанри.

В основу опери-міфу «Ukraine – Terra Incognita» покладено зразки давнього фольклору зі збереженням автентичної манери їх виконання, проте з використанням елементів академічного і джазового музикування. Такий підхід можна визначити як техніку адаптації, при якій народну пісню інтегровано у сучасну стильову систему.

При використанні різних підходів до роботи з народнопісенним матеріалом, автори обох творів досягають спільної мети, за якої народна пісня постає у сучасній опері переконливим репрезентантом національного.

Література

1. Басовська С. Генезис та етапи розвитку українського оперного мистецтва: до питання періодизації. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана

Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 76. Том 1. С. 37-44

2. Біблія в пер. Івана Огієнка. British and Foreign Bible Society, 1962 . 2436 с.

3. Бондарчук В. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010-х роках. С.312-327.

4. Бондарчук Л. Михайло Сорока. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2001. 345 с.

5. Васильєва В.Б. Технічні рекомендації щодо виконання ролі матері в опері «Катерина» М. Аркаса за однойменною поемою Т. Г. Шевченка. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. №2 (30). С. 355-367.

6. Горбачевська У., Олійник М. Творити свою оперу. Розмовляла Оля Лозинська. *Збруч*. 01.07.2020. URL: https://zbruc.eu/node/98739. Дата звернення 09.11.2024.

7. Корній Л. П. Історія української музики : підручн. в 3 ч. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3 : XIX ст. 477 с.

8. Кримський, С. Б. Архетипи української ментальності. Дім – Поле – Храм. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. В. Попович. К. : Наукова думка. 2006. С. 273–299.

9. Одеський національний академічний театр опери та балету. Прес-реліз: Катерина. URL: https://operahouse.od.ua/press-releases/pres-reliz-kateryna/. Дата звернення 06.11.2024

10. Опера-міф «Ukraine – Terra Incognita» URL: https://ukraine-young-opera.com/about-opera. Дата звернення 09.11.2024

11. Родін О. Катерина. Опера на 2 дії за мотивами творчості Т. Г. Шевченка. Редакція 28.07.2021. Одеса. 236 с.

12. Содомора А. «Ой діброво – темний гаю!»: Із спроб «Естетичних коментарів» до «Кобзаря». *Збруч.* 15.04.2024. URL: https://zbruc.eu/node/118213. Дата звернення 06.11.2024

13. Терещук Г. Оперу «Ukraine – Terra Incognita. У 5 міфах» присвячують Василеві Сліпаку і всім іншим загиблим воїнам, які боролися за Україну. *Радіо Свобода*. 20 березня 2020 р. URL: https://www.radiosvoboda.org/a/ukraine-terra-incognita/30483053.html. Дата звернення 10.11. 2024.

14. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 1: Поезія 1837-1847. 784 с.

15. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 2: Поезія 1847-1861. 784 с.

Information about the author:
Basovska Svitlana Yuriivna,
Master of Musical Arts,
Postgraduate Student
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselskyi str., Odessa, 65023, Ukraine,
Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training Theory and Methods of Music Education
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University
32, Ostrohskogo St., Vinnytsia, 21000, Ukraine

ПЕРФОРМАНС «ВЕРТЕП. НЕОБАРОКОВА МІСТЕРІЯ» (2021): ДОСВІД РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Кірш Р. А.

ВСТУП

Сокиринський (Галаганівський) вертеп є визначною пам'яткою українського театрального мистецтва XVIII століття, яка продовжує відігравати важливу роль у сучасному культурному житті України. Вертеп як різдвяна вистава формувався у народній традиції з кінця XVI століття і став невід'ємною частиною національної культури. Його структура включала дві частини: релігійну, що базувалася на біблійних сюжетах про народження Христа, та світську, яка відображала актуальні соціальні й побутові реалії українського суспільства[1].

Особливістю вертепу є його драматургія, яка ґрунтується на зміні великої кількості коротких сценок і персонажів. Це було обумовлено специфікою лялькового театру, де емоційна виразність досягалася через динаміку подій і різноманіття персонажів[2]. Сокиринський вертеп вирізняється ще й тим, що до нашого часу збереглася копія рукопису XIX століття, яка містить як тексти, так і нотний матеріал, завдяки чому дослідники мають можливість вивчати як літературну, так і музичну складову вистави[3].

Сокиринський вертеп отримав свою назву від села Сокиринці (нині Чернігівської області), де проживала родина Галаганів. Згідно зі спогадами Григорія Галагана, у 1770 році бурсаки Києво-Могилянської академії представили вертепну виставу в маєтку Григорія Гнатовича Галагана, що настільки вразило господарів, що вони зберегли ляльковий театр разом із текстами і нотами як родинну реліквію.

Актуальність вивчення СГВ обумовлена не лише його історичною і культурною цінністю, але й потенціалом сучасного сценічного переосмислення. Як бароковий театр, вертеп вирізняється яскраво вираженою сюжетною структурою, де в калейдоскопі сцен постають різноманітні групи персонажів. Перша дія СГВ містить релігійних

---

[1] Білоус П. В. Українська література XI-XVIII ст. : навч. посіб. для самост. роботи студ. Київ : Вид. центр «Академія», 2010. 358 с.

[2] Марковський Є. М. Український вертеп. Розвідки і тексти. Київ : Видавництво Всеукраїнської академії наук, 1929. 201 с

[3] Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf . 1-80 с.

персонажів, таких як Пономар, Ангели, Пастушки, Цар Ірод, Смерть і Чорт, тоді як друга дія наповнена світськими образами, серед яких Запорожець, Циган, Дарія Іванівна, Жид із Жидовкою, Коза та інші.

Метою даного дослідження є аналіз постановки «Вертеп. Необарокова містерія» (2021), у якій традиційні образи і сюжетні лінії вертепу отримали сучасну інтерпретацію.

Музично-театральний перформанс «Вертеп. Необарокова містерія» було створено за участі Музею театрального, музичного та кіномистецтва України за підтримки Українського Культурного Фонду. Прем'єра вистави відбулася у жовтні 2021 року в Києві. Проєкт об'єднав досвід сучасних музикантів, режисерів і дослідників, таких як Богдан Поліщук (режисер), Олена Поліщук (сценографка), Любов Тітаренко (клавесиністка, консультантка з історичного виконавства) та інших. У процесі підготовки було проведено майстер-класи з барокового вокалу та здійснено глибокий аналіз історичних матеріалів.

Дослідження постановки дозволяє осмислити, як традиційні драматургічні й музичні елементи СГВ адаптуються до сучасних театральних реалій, зберігаючи при цьому автентичність і культурну значущість.

1. «Вертеп. Необарокова містерія»: режисерське бачення художніх і виконавських задач вистави Перша частина

У сценічному втіленні вертепу режисер Богдан Поліщук орієнтувався на сучасний театр і перформанс, прагнучи створити виставу для широкої аудиторії. Він об'єднав дві частини вертепу: біблійну історію народження Ісуса та світські жанрові сценки, замінивши традиційних ляльок живими акторами для інтерактивності з глядачами.

У виставі задіяно чотирьох виконавців (три вокалісти й інструменталіст), які виконували різні ролі: акторів, оповідачів, медіаторів чи виконавців ритуалів. Ідея першої частини – створити образ церковних служителів, які, проводячи святковий містерійний ритуал, розповідають глядачам історію Різдва.

Перша частина вертепу – біблійна історія про народження Ісуса та злочини царя Ірода. Більшість персонажів і подій сюжету у цій частині збережені режисером. Для візуалізації Б. Поліщук вибрав тих персонажів, котрі, на його думку, втілюють драматизм, конфлікт і саму ідею першої частини. Три Царі у мізансцені виділяються і персоніфікуються через предметний світ. Вони проходять поряд із публікою повільною ходою, несучи сакральні предмети-символи: три корони, книгу та кадило, що створює візуальну паралель з трьома

дарами: ладаном, миром та золотом. Ірод окремо стоїть на сходах, над публікою та Царями і звідти звертається до них. Відокремлюються ці персонажі також тим, як вони висловлюються. Три Царі співають, від третьої особи розповідають глядачеві про свій путь до Новонародженого і зустріч з Іродом. Ірод, навпаки, не співає, а говорить до всіх чіткою прямою мовою. Відмітимо, що у рукописі є куплети, в яких співає Ірод, і є розмовні діалоги між Іродом і Трьома Царями[4]. Режисер Б. Поліщук свідомо скоротив ці моменти, щоб ще більше відокремити світлі персонажі Трьох Царів від темного образа Ірода.

Поява Ірода у виставі супроводжується ударами барабана та перегукуваннями «Ірод – Царррр», з підкресленим гарчанням літери «р». Музичний матеріал сцени складає пісня «Днесь Ірод грядет». Вокальну партитуру грає клавесин: акорди з додаванням дисонансів. Співаки в цей час викрикують текст, надмірно артикулюючи його. Ірод в коротких програшах між куплетами кричить фрази зі свого монолога[5]. Таким чином вибудовується своєрідний музичний діалог двох світів, де агресивна й загрозлива тема Царя Ірода створює різкий контраст витонченій, нюансованій на стриманій динаміці, наближеній до церковного співу музиці Трьох Царів.

Окремо у виставі виділяються персонажі Рахилі і двох Воїнів, котрі вбивають її дитину. «Плач Рахилі» є одним із найкрасивіших і найдраматичніших епізодів СГВ. Сьогодні Рахиль, як символічний образ, можемо асоціювати з батьками, чиїх дітей вбивали російські військові в Бучі, Ірпені, Ізюмі. Подібно до Діви Марії, Рахиль бачить страту своєї дитини і не може нічого зробити. Вона чує втішання, що це є частиною Божого задуму, і що її дитя потрапить до Царства Небесного («Не іми за шкоду, видя, яко воду, кров ізливаємим і убиваємим», «Бо твоє пернато Небом суть узято»). Цей образ перетинає реальність із сакральністю, наближаючи божественне до людського і піднімаючи людське до божественного. Він апелює до давньогрецького театру з його драматизмом і катарсисом. Саме тому ця сцена була збережена у постановці і стала драматичною кульмінацією першої частини вистави.

Відкривається сцена «Плач Рахилі» шумовою партитурою, в якій змішуються спів матері, що заколисує дитину, звуки маршової ходи солдат, котрі йдуть вбивати немовлят за наказом Ірода, та плач матері,

---

[4] Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf . 13-19 с.

[5] У виставі монолог Ірода скорочено, режисер використовує лише декілька фраз: «Какой урон нашей царской славі, Насміялись мні дураки в моїй же державі», «Розкаленная утробо, не вім що чинити. Аз єсьм цар на землі, хто мя може злити».

на очах якої вбивають її дитя. Музичний супровід цієї сцени доволі прозорий. Кожен із трьох куплетів пісні складається з двох розділів, Andante та Allegro. Розділи Andante, скорботні, розспівні та дуже легатні, вокалісти виконують a cappella. Речитативні розділи Allegro супроводжуються нечастими чотириголосними акордами клавесина у високому регістрі[6].

Смерть – ще один чітко персоніфікований персонаж першої частини. Смерть у Галаганівському вертепі, як і в бароковому театрі загалом, є важливим і суперечливим персонажем. Вона представлена без негативних конотацій, як «Монархиня, всього світу пані» та «Цариця суща на всякіє страни»[7], і виступає третьою стороною, сакральним і містичним прототипом земних царів. У Галаганівському вертепі Смерть хоч і має Чорта в друзях, проте певною мірою втілює справедливість цього світу, адже карає Ірода за вбивство невинних дітей і рубає йому голову. Щоб підкреслити надлюдську природу і значущість цього персонажа, заключний епізод першої частини вибудований режисером досить розгорнуто. Пряма мова Смерті, її діалог з Іродом, записані в рукописі СГВ, подано на початку сцени, як монолог Смерті, у багатоголосному виконанні усіма чотирма перформерами. Вони читають текст каноном, вступаючи один за одним через певний проміжок часу, поступово змінюючи динаміку читання від ледь чутного шепотіння до дуже гучного голосу, практично крику, із звуковисотним виокремленням певних слів монолога. Перед глядачами з'являється коса, впізнаваний атрибут Смерті, котрий не лише є її візуальним символом, а й викликає у публіки низку асоціацій. Коса використовується у виставі і як музичний інструмент, доповнюючи вокальну партію виразним ритмічним малюнком і характерним тембром. За допомогою коси ілюструється як точіння леза, так і забивання кришки труни (короткі удари точилом по рукоятці коси). Цікаве рішення також було знайдено вже під час репетицій – перенесення частини вокального номеру у високий регістр із використанням чоловічого фальцету. У цій доволі понурій і напруженій, статичній картині, де єдиним рухом є точіння леза коси, спів фальцетом із підкресленим гострим штрихом звучить як хор душ вбитих Іродом немовлят. Це той момент, який викликає у глядачів затамування подиху.

Інші персонажі першої частини вертепу, зокрема, Марія, Йосип, Ісус та Ангели не були показані перформерами, вони згадуються у

---

[6] Вистава «Вертеп. Необарокова містерія». URL: https://www.youtube.com/watch?v=2aKPxeAPcBw&t=1318s

[7] Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf . 32 с.

текстах, які співали виконавці. Діва Марія разом із немовлям зображена на одній із трьох декораційних панелей-витинанок, Ангели – на Хоругвах, що постійно стоять на сцені. Фактично, це ті, про кого йшлося, навколо них обертався сюжет, і тому не було необхідності, на думку режисера, їх візуалізувати акторською грою. За режисерським задумом, перша частина вертепу була інтерпретована як відверта гра в бароковий театр із його метафоричністю й алегоричністю. Для перформансу «Вертеп. Необарокова містерія» було побудовано велику кругову рухому платформу, що встановлюється в центрі залу. На ній розташовуються до 20 глядачів. Відкритим прийомом актори обертають платформу, спрямовуючи увагу людей до різних точок сценічного майданчику. Таким чином символічно втілено обертання небесних тіл і зміни пор року, передано ідею колеса життя та смерті тощо. Крім того, враження глядачів від вистави підсилюються приємним, але несподіваним відчуттям від руху, ніби земля уходить з-під ніг і все навколо обертається. Також розташування публіки в центрі залу надає відчуття, ніби їх помістили у вертепну скриню, глядач опиняється всередині подій і стає їх безпосереднім учасником.

2. Друга частина Сокиринського (Галаганівського) вертепу

Ідея другої частини – пов'язана із тогочасним українським суспільством. Б. Поліщук у виставі «Вертеп. Необарокова містерія» наблизив театральну дію до сучасного глядача, зберігши при цьому структуру автентичного вертепу. Саме тому перед режисером і виконавцями постало питання адаптації та пристосування текстів XVIII століття до ідеалів та цінностей сучасних українців. Із сьогоднішніх позицій толерантності, гендерної рівності, ставлення до етнічних меншин деякі тексти другої частини є дуже провокативними і навіть неприйнятними. Режисер розглядав тексти рукопису, як історичний документ, що відображає соціальний, політичний та історичний контекст тогочасного українського суспільного життя. Б. Поліщук намагався подати матеріал другої частини вертепу в такий спосіб, щоб він викликав не обурення і заперечення, а зацікавленість та бажання зрозуміти тогочасну ситуацію і суспільні відносини. Найбільш провокативними у рукописі є сцени, пов'язані з євреями («Жидами») та священнослужителями («Попами»). Для подачі цього матеріалу Б. Поліщук використав природний для другої частини вертепного дійства інструмент інтерактиву і повернення всього «догори дригом». Було обрано кілька найбільш гострих цитат із рукопису СГВ. Під час вистави відкритим прийомом глядачам запропонували прочитати їх вголос. Після цього актор запитував думку

глядачів щодо прочитаного, цікавився, чи маємо ми знати цю частину нашої культурно-історичної спадщини і як до неї ставитись. Таким чином, відібрані тексти звучали не як частина вистави, а як предмет дискусії й обговорення. Режисер поставив глядачів на місце виконавців і запропонував їм дати оцінку персонажам вертепу, коли вони говорять про вбивства духовенства, здирство шкур зі священиків та прокляття на адресу євреїв.

На думку режисера, ефект інтеракції, живого спілкування дозволив глядачу сприймати виставу динамічно, приймати в ній активну участь і навіть зайняти позицію співучасника вистави. Цей прийом є цікавою режисерською знахідкою і органічно пов'язується із загальною сатиричною стилістикою другої частини дійства.

При відборі персонажів із другої частини вертепу велике значення мала музична основа номерів, адже саме увага до музики лежала в основі роботи над цією виставою. Друга частина рукопису насичена розмовними діалогами, тому насамперед були відібрані сцени із музичним супроводом. Режисер також обирав сюжетні лінії та персонажів, які сьогоднішні глядачі здатні впізнавати, наприклад, Козак-Запорожець, Солдат, Циганка, Поляк.

Крім того, у виставу включено одну гумористичну сценку, де чітко прослідковуються «амурні» справи. Так у виставі з'явились Дарія Іванівна та Іван Петрович. У рукописі СГВ обидва ці персонажі представлені ляльками. Б. Поліщук зберігає гумористичний текст їх діалогу, але вводить у цю сцену третій персонаж – ще одну жінку, яка грає коханку Івана Петровича. Саме ця пара, Іван Петрович та леді Х з'являються перед глядачем, а Дарія Іванівна представлена лише голосом ревнивої дружини, що дзвонить чоловіку, котрий в цей час на побаченні з іншою[8].

Відкривається друга частина вистави, як і в рукописі, піснею «Ой під вишнею, під черешнею». Ця народна мелодія завжди користувалася популярністю в українській музичній традиції (наприклад, вона звучіть в опері С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»), і до сих пір є добре впізнаваною в широких колах українського суспільства. Відкриваючи другу частину вистави, вона налаштовує глядача на її світський характер і наближує до дійства, яке перед ним розгортається.

Кульмінаційним моментом другої частині вистави є зустріч Козака з Чортом. Це доволі символічна історія. Козак зустрічається не з фундаментальним злом, а з дрібною нечистю, характерною для українського фольклору. Сама сцена в Галаганівському вертепі

[8] Вистава «Вертеп. Необарокова містерія». URL: https://www.youtube.com/watch?v=2aKPxeAPcBw&t=1318s

виписана дуже цікаво. Фактично, це довгий монолог Козака, в якому він дорікає Чорту через його гонитву за хрущами («Еге! Воно бачу й крильця має, се ж те, що нічью летає да кури хватає. Ни се да не те, я кажу, а воно стеменно той коник, що по полю скаче да хрущики давить»), через крадіжку грушок («Де ти собі груди обідрав? Може, глід або груші крав») та інші пустощі «комашиного» масштабу[9]. Персоніфікація дрібних негараздів в образі дошкульного Чорта – дуже характерний образ. Разом із тим, ця зустріч символізує ставлення Козака до всіх земних буденних викликів, спокус, невдач та випробувань – словом, всякої чортівні.

Образ Чорта ніби вивищує персонаж Козака, робить його монументальним лицарем, учасником пригод. У сучасному суспільстві образ чорта із рогами і п'ятаком вже не є актуальною частиною сьогодення. Тому важливим було знайти щось подібне із нашого повсякдення, що стало би символом цього персонажу і образу. Таким персонажем-чортом став у виставі знайомий кожному смартфон. Він символізував Чорта, подібно до того, як у першій частині вертепу Трьох Царів символізували корони, які виносили на срібній таці. До того ж, смартфон сьогодні, як простий інструмент набагато більшої системи Інтернету й штучного інтелекту, цілком може мати свого алегоричного аватара – дрібного чорта. У цій сцені було використано можливість смартфона реагувати на голос і відповідати від імені «Сірі», однієї з пошукових систем. Так діалог Козака з Чортом перетворився на діалог сучасної людини із штучним інтелектом. При цьому людина відверто бавиться з ним. Втім, ми точно розуміємо, що те, що зараз видається смішною забавкою, в майбутньому може обернутись на виклики зовсім іншого рівня. Ця сцена є спробою говорити із сучасною публікою її мовою, при цьому не змінюючи закладених у автентичному вертепі сенсів і навіть не змінюючи основних текстів і драматургії.

Завершується вертеп старим українським кантом «Мати Божа». В рукописі СГВ він містить сім куплетів, які у виставі звучать a cappella. Цей кант має світлий, спокійний та ніжний характер. Дзвіночок додається до співу тільки в кінці, створюючи чарівну атмосферу очікування дива. Такий тихий фінал залишає глядача в роздумах, наповненим радістю та теплотою. Після першої,

[9] Тут можна вгледіти паралелі з монологом Меркуціо про Царівну Меб із шекспірівської драми «Ромео і Джульєтта»: та сама атмосфера гри, химерності, казки і виходу із побуту в світ фантазії. В СГВ Козак засинає і прокидається через те, що «Чорт у боклаг уліз» Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf . 64 с.

Царівна Меб теж приходить, коли всі сплять, лоскоче людям носи та заплітає коням гриви.

філософської частини, в якій постають екзистенційні питання життя та смерті, надії та відчаю, та сатиричної другої частини з її гротескним та дискусивним характером, світле і прозоре звучання канту «Мати Божа» приносить глядачам піднесення, віру та сподівання на диво.

ВИСНОВКИ

На глибоке переконання учасників проєкту, звернення до української культурної спадщини є надзвичайно важливим. Вивчення та переосмислення давніх джерел набувають нових сенсів саме зараз, коли наша країна переживає історичний момент боротьби за існування нації. Саме тому національні ідеї є особливо актуальними у сучасній українській музично-театральній культурі, дозволяючи і у складну пору вдумливо зануритись у світ вічних смислів, де завжди буде місце добру, красі, любові. Враження від постановки «Вертеп. Необарокова містерія» висловив Роман Коляда: «Все наче зважене на аптечній вазі, всього ідеально в міру. Ідеально заспіване чотириголосся в ідеальній для цього акустиці. Мінімалістична і водночас мегапромовиста, часом до болю, дія. Світло, витинанкові декорації. Клавесин (!), який зшиває європейське бароко з українським в органічне ціле. Та врешті просто красиві натхненні Люди, які просто у тебе на очах, впритул, в "ближньому сценічному бою", на мікронюансах творять Містерію»[10].

Режисерська і акторська робота над бароковою виставою виявилась цікавою і захоплюючою. Музичний матеріал СГВ допоміг акторам-виконавцям говорити з аудиторією, дозволив зробити акторську гру виразною, розкриваючи в наш час літературні смисли старовинного українського вертепу.

Наукова новизна: вперше проаналізовано постановку «Вертеп. Необарокова містерія» 2021 року, яка є режисерською і виконавською інтерпретацією Сокиринського (Галаганівського) вертепу; розкрито авторський задум режисера Богдана Поліщука; окреслено виконавські прийоми та засоби, використані у виставі; показано, яким чином традиційні тексти українського вертепу наблизилися до сучасного глядача.

АНОТАЦІЯ

Сокиринський (Галаганівський) вертеп є однією з найяскравіших сторінок українського театрального мистецтва XVIII століття. В 2021 році за підтримки Українського Культурного Фонду громадською організацією «Ігнеа Корда» була здійснена постановка «Вертеп.

[10] Враження. *Вертеп. Необарокова містерія. Сторінка у соц.мережі Facebook*. URL: https://www.facebook.com/watch/?v=659315598563824

Необарокова містерія». Основою цієї вистави стали музичні та літературні тексти рукопису Сокиринського (Галаганівського) вертепу. Нажаль, оригінальний рукопис XVIII століття не зберігся. До наших днів дійшла копія, зроблена, ймовірно, в родинному колі Галаганів у другій половині XIX століття. Сьогодні копія рукопису разом з оригінальним вертепним будиночком та ляльками зберігається в музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. Мета статті: проаналізувати постановку «Вертеп. Необарокова містерія» (2021); виявити, яким чином переосмислюються традиційні для вертепу персонажі та сюжетні лінії. Методологія дослідження. Використовується метод жанрово-драматургічного аналізу, який дозволив виявити сюжетні, музично-літературні та художньо-образні особливості сучасного режисерського і виконавського прочитання вертепу. Наукова новизна: вперше проаналізовано постановку «Вертеп. Необарокова містерія» 2021 року, яка є режисерською і виконавською інтерпретацією Сокиринського (Галаганівського) вертепу; розкрито авторський задум режисера Богдана Поліщука; окреслено виконавські прийоми та засоби, використані у виставі; показано, яким чином традиційні тексти українського вертепу наблизилися до сучасного глядача.

Постановка «Вертеп. Необарокова містерія» (2021) була створена командою у складі: Богдан Поліщук (режисер), Олена Поліщук (сценографка), Любов Тітаренко (клавесиністка та консультантка з питань історично інформованого виконавства), Руслан Кірш (продюсер та вокаліст), Надія Купчинська (хормейстерка та вокалістка), Олексій Фіщук (менеджер та вокаліст), Лідія Карпенко (PR-координаторка).

Література

1. Білоус П. В. Українська література XI-XVIII ст. : навч. посіб. для самост. роботи студ. Київ : Вид. центр «Академія», 2010. 358 с.
2. Вистава «Вертеп. Необарокова містерія». URL: https://www.youtube.com/watch?v=2aKPxeAPcBw&t=1318s
3. Ізваріна О. М. Вертепна драма як складова українського оперного мистецтва. Мистецтвознавчі записки: збірка наукових праць / редкол.: Чернець В. Г. та ін. 2011. Вип. 19. С. 31-41.
4. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2011. 342 с.
5. Марковський Є. М. Український вертеп. Розвідки і тексти. Київ : Видавництво Всеукраїнської академії наук, 1929. 201 с.

6. Сокиринський вертеп. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL: https://www.tmf-museum.com/_files/ugd/6f1ba5_36113ff41f844468beea804990de2930.pdf
7. Хлистун О. С. Український Різдвяний вертеп як універсальна мистецька форма. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2012. Випуск 18, Том II. С. 112-125.
8. Matl J. Evropa und die slaven. Wiesbaden, 1964. 203 p.

Information about the author:
Kirsh Ruslan Anatoliiovych,
PhD student at the Department of Early Music
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
1-3/11, Architect Horodetsky str., Kyiv, 02000, Ukraine

The project was implemented with the support of

The Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation is a non-governmental organization, which was established in 2010 with a view to ensuring the development of international science and education in Ukraine by organizing different scientific events for Ukrainian academic community.

The priority guidelines of the Centre for Ukrainian and European Scientific Cooperation

1. **International scientific events in the EU**

Assistance to Ukrainian scientists in participating in international scientific events that take place within the territory of the EU countries, in particular, participation in academic conferences and internships, elaboration of collective monographs.

2. **Scientific analytical research**

Implementation of scientific analytical research aimed at studying best practices of higher education establishments, research institutions, and subjects of public administration in the sphere of education and science of the EU countries towards the organization of educational process and scientific activities, as well as the state certification of academic staff.

3. **International institutions study visits**

The organisation of institutional visits for domestic students, postgraduates, young lecturers and scientists to international and European institutes, government authorities of the European Union countries.

4. **International scientific events in Ukraine with the involvement of EU speakers**

The organisation of academic conferences, trainings, workshops, and round tables in picturesque Ukrainian cities for domestic scholars with the involvement of leading scholars, coaches, government leaders of domestic and neighbouring EU countries as main speakers.

Contacts:
Head Office of the Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation:
88000, Uzhhorod, 25, Mytraka str.
+38 (099) 733 42 54
info@cuesc.org.ua

www.cuesc.org.ua

Izdevniecība “Baltija Publishing”
Valdeķu iela 62 – 156, Rīga, LV-1058
E-mail: office@baltijapublishing.lv

Iespiests tipogrāfijā SIA “Izdevniecība “Baltija Publishing”
Parakstīts iespiešanai: 2025. gada 26. februāris
Tirāža 150 eks.