

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

НАУКОВІ ЗБІРКИ
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка

Scientific collections of the Lviv National Music
Academy named after Mykola Lysenko

Засновано в 2000 р.

Випуск 49



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 5 від 23 червня 2023 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 16175–4647Р від 20.11.2009 року

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3)
Спеціальність: 025 – Музичне мистецтво

Головний редактор:

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

Редакційна колегія:

Катрич Ольга Тарасівна, кандидат мистецтвознавства, професор, Вчений секретар Вченої Ради, завідувач відділу аспірантури, асистентури-стажування та докторантури, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор, Член-кореспондент Національної академії мистецтв України, Дійсний член Європейської академії наук, завідувач кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Кронес Гартмут (Krones Hartmut), доктор філософії, професор, професор інституту дослідження музичного стилю, Університет музики і театру у Відні (University of Music and Performing Arts Vienna), Австрія

Самойленко Олександра Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

Черевко Катерина Петрівна, доктор філософії, доцент, доцент кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

Черкашина-Губаренко Марина Романівна, доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, професор кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Україна

Випуск 49 Наукових збірок ЛНМА імені М. В. Лисенка присвячений проблемам музичного виконавства, композиторської творчості, історії і теорії музики.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатись з поглядами редакційної колегії.
За точність викладених фактів та коректність цитувань відповідальність несе автор.

Офіційний сайт видання: journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

УДК 373.2.091.322:78]: 616.896
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-01>

СПЕЦИФІКА ПРОВЕДЕННЯ МУЗИЧНИХ ЗАНЯТЬ ІЗ ДІТЬМИ-АУТИСТАМИ

Мирослава Арестович – викладач акордеона, Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
<https://orcid.org/0009-0000-8417-5390>

У статті порушено тему особливостей роботи музичного викладача з аутистичними дітьми. Зокрема, у ній розглянуті найбільш ефективні засоби та матеріали для навчального процесу.

За новим Законом України «Про освіту» дітям з особливими освітніми потребами надається можливість навчатися в усіх навчальних закладах, у мистецьких також. У багатьох закладах уже почали пристосовуватись до навчання. Робота з дітьми з розладами аутистичного спектра потребує комплексного підходу, особливої уваги до внутрішнього стану дитини.

Тема інклюзивності в музичній освіті є дуже актуальною, адже діагноз «аутизм» трапляється в сучасних дітей дедалі частіше. Водночас саме музика є ефективним інструментом розвитку соціальних і комунікативних навичок у дітей-аутистів. Робота з дітьми із синдромом розладу аутистичного спектра (РАС) дуже відрізняється від роботи з нормативними дітьми, тому ця стаття коротко охоплює основні аспекти уроку, а також у статті розкрито низку питань, серед яких структура музичних занять.

Актуальність даного питання полягає в тому, що педагоги навчальних закладів, незважаючи на багаторічний досвід, не можуть викладати власні предмети для людей з особливими освітніми потребами. Брак основних знань, нестача ресурсів, психологічні бар'єри не дозволяють надати педагогічну допомогу дітям із розладом аутистичного спектра.

Методика інклюзивного музичного заняття змінена так, щоб, незалежно від природних даних, кожна дитина могла проявити себе в музиці. Діти-аутисти часто стають геніями у сферах їхнього розвитку. У підсумку, ця стаття – це один із перших кроків у розвитку педагогів-музикантів в інклюзивній освіті.

Ключові слова: аутизм, інклюзія, особливі освітні потреби, імпровізація.

Аутизм як відхилення в нормальному розвитку дитини є однією з найскладніших і найзагадковіших проблем сучасності. За даними досліджень останніх років, поширеність розладів аутистичного спектра зростає і становить зараз одну особу на вісімдесят осіб дитячого населення. Багато років продовжуються дослідження щодо виявлення причин розвитку синдрому й уточнення його психологічної структури [2].

Слово «аутизм» походить від латинського слова “autos”, означає відрив від реальності, відгородженість від світу. Серед дезадаптивних дітей із психічними розладами, для яких потрібні спеціальні умови навчання та виховання, найбільш складною групою є саме діти-аутисти.

Основні ознаки такі [7]:

- брак чи цілковита відсутність потреби в контактах з іншими;
- відгородженість від зовнішнього світу;
- слабкість емоційного реагування стосовно близьких, навіть щодо матері, аж до цілковитої байдужості до них (афективна блокада);
- слабка реакція на зорові та слухові подразники змушує багатьох батьків звертатися до офтальмолога чи сурдолога. Але це помилкова думка – діти з аутизмом, навпаки, дуже чутливі до слабких подразників. Наприклад, діти часто не

переносять цокання годинника, шум побутових приладів, капання води з водопровідного крана;

– прихильність до збереження незмінності оточення;

– неофобії (побоювання всього нового) виявляються в дітей-аутистів дуже рано. Діти не переносять перестановки меблів, не люблять новий одяг і взуття;

– одноманітна поведінка зі схильністю до стереотипів, примітивних рухів;

– різноманітні мовні порушення, згорнутість і збідненість мови.

У процесі всебічних досліджень аутизму розроблено різні теоретичні підходи та відповідні методи корекційної допомоги дітям з аутизмом.

Сучасний світ іде в напрямі інтеграції різних методів корекції. Головне в кожному методі – якою мірою він охоплює комплекс проблем дітей-аутистів:

- 1) відставання в розвитку мови;
- 2) відсутність потреби у спілкуванні;
- 3) прояв агресивної поведінки;
- 4) невміння взаємодіяти з довкіллям тощо.

Музика – це особливий інтерес багатьох людей з аутизмом. На жаль, незважаючи на це, музичні викладачі вкрай рідко проходять навчання або мають досвід роботи з людьми у спектрі аутизму.

У результаті, хоча дітей з аутизмом можуть заохочувати взаємодіяти з музикою, батькам може бути надзвичайно складно знайти педагога, який погодиться систематично навчати їх гри на інструменті чи співу. А знайти викладача для підлітка чи дорослого з аутизмом може бути складніше [9].

Проте навчання музиці може принести величезну користь людям з аутизмом. Таке навчання сприяє розвитку їхніх пізнавальних і рухових навичок, а також може стати чудовим видом дозвілля та джерелом радості в житті дитини. Плюс до цього – спів у хорі чи гра в музичному ансамблі чи оркестрі можуть сприяти розвитку соціальних і комунікативних навичок, зростанню впевненості в собі, пошуку друзів і набуттю самоповаги.

Музика здатна здійснити глибокий позитивний вплив на розумовий і фізичний розвиток дітей, підвищити рівень психологічної та розумової координації. Музика може виявитися важливим чинником у розвитку здатності уважно слухати, сприймати отриману інформацію та швидше засвоювати її [8, с. 18].

Було помічено також, що діти-аутисти з великим ентузіазмом ставляться до музики та дуже сприйнятливі до неї. Навіть більше, серед аутистів є багато талановитих і музично обдарованих людей. Так, професор Адам Окельфорд стверджує, що кожна двадцята людина з аутизмом могла б стати видатним музикантом [5]. Такі діти чують музику в повсякденних звуках, наприклад, легко визначають висоту звуку двигуна автомобіля, але водночас не реагують на небезпеку. Інші з ентузіазмом керують оркестром із горщиків квітів або каструль. Водночас «музика» сприймається як своєрідна мова, потік звуків, що видаються, може говорити про різні соціально-побутові смисли, що вкладаються дитиною. Загальновідомо, такі діти схильні сприймати будь-які повсякденні звуки як музику. Оскільки аутичні діти чують, як і сприймають навколишній світ, окремими фрагментами, то вони частіше мають абсолютний слух, окрім того, діти чують музичну структуру раніше, ніж саму мелодію. Було наголошено, що сенс музики для дитини з аутизмом – у закономірності її звуків. Для них захоплюючим є саме те, як звуки пов'язані один з одним, як зазначає Адам Окельфорд [5].

Отже, через розвиток музичних здібностей можна розвинути те, що поки не піддається коригуванню, оскільки з'являється допоміжна мова, за допомогою якої людина спілкується зі світом. Заняття музикою активізують окремі ділянки мозку, що допомагає дитині соціалізуватися, формує сприйняття «себе» й «іншого».

Музичний інструмент може бути використаний як предмет, який можна передавати як джерело тепла та комфорту, як дитячу ковдру. На думку Д. Алвіна [3, с. 54], музичні інструменти є ніби продовженням нашого тіла (через рот, руки тощо). Дитина може розглядати музичний інструмент, чіпати його і навіть нюхати. Разом із педагогом вона може фантазувати: наділяти музичні інструменти рисами та характерами вигаданих персонажів, олюднювати та перетворювати конкретний предмет на важливий життєвий символ. І, таким чином, через гру педагог знаходить способи, як допомогти дитині в її проблемних ситуаціях.

Клінічна імпровізація – це вільна імпровізація, що створюється спільними силами педагога-музиканта та дитини (або лише педагога, або лише дитини) у даному конкретному місці проведення занять. У процесі імпровізації досягаються терапевтичні чи корекційні цілі. Отже, дитина включається до творчого процесу, до музичного діалогу, який відбувається «тут і зараз» і дозволяє прямо та глибоко проникнути в суть проблеми. Це можуть бути:

- питання поведінки;
- внутрішній конфлікт;
- розуміння навчального процесу;
- пошук вирішення конкретної проблеми.

Клінічна імпровізація не потребує попередніх знань і музичної підготовки. Імпровізувати можна в будь-якому віці. Існує думка, що здатність до імпровізації – така сама природна здатність для людини, як уміння ходити, бачити тощо [1, с. 198]. Музика створюється безпосередньо в момент виконання, її природа – простір невідомості. Неможливо уявити чи точно спрогнозувати те, що станеться.

Імпровізація – це миттєва відвага без знання, куди приведе цей шлях, у ньому є елемент миттєвого натхнення, на яке впливають особистість виконавця та його творча уява. Імпровізація не може бути правильною або неправильною. Вона виконується музичними засобами та передбачає:

- безпосередню участь;
- уміння слухати;
- поінформованість у тому, що відбувається;
- сміливість;
- стан «тут і зараз».

Ці якості не завжди є в дітей-аутистів. Тією чи іншою мірою в цьому полягає основна проблема таких дітей – у відсутності вміння слухати себе й інших, у них майже завжди спостерігається своєрідна манера поведінки. Досвід імпровізації в рамках корекційного процесу покликаний посилювати та розвивати необхідні для повноцінного

життя якості, які неможливо (або важче) придбати іншими засобами педагогічного впливу.

Імпровізація може бути виражена різними звуками, голосом чи поєднанням одного й іншого. Педагог з учнем можуть імпровізувати на всіх музичних інструментах, що є в кімнаті, де відбувається заняття. Окрім цього, використовуються звуки інших предметів, з яких можна отримати звуки, – столів, стільців, підлоги, стін тощо.

Один із способів дізнатися власне тіло – прислухатися до звуків, які можна з нього витягти. Використовувати руки як пару молоточків і барабанити по всьому тілу: від ступні, через коліна, стегна, живіт, спину, груди, кисті рук, плечі, шию, обличчя, голову як в одному, так і в іншому напрямку. Відповідно до сили удару та характеру «барабанного дробу» можна з різних частин тіла отримати різні звуки. Якщо додати до цього ритмічний супровід на ударному інструменті, тіло перетворюється на повноцінний імпровізований оркестр. Перевага такого використання тіла як інструменту в тому, що дитина цілком оригінальним і творчим способом привчається до уваги. Зрозуміло, таку імпровізацію можна урізноманітнити клацанням пальців, тупанням, вокалом тощо.

Перш ніж приступати до занять, варто привернути увагу дитини з аутизмом, не злякавши її водночас. Виконати це завдання допоможуть п'ять правил: не говорити голосно, не робити різких рухів, не дивитися пильно в очі дитині, не звертатися прямо до дитини, не бути надто активним і нав'язливим [6, с. 77].

Розглянемо тепер основні моменти, які допоможуть викладачеві провести музичний урок з аутичною дитиною.

1. Першим кроком у вивченні музики дітьми з аутизмом є навчання звук назви нот. Як тільки учень вивчить назву кожної ноти, йому простіше перейти до читання нот [9].

2. Під час навчання нотних записів незамінні різні зорові підказки та візуальна підтримка, як-от картки з підказками.

3. Гарний підхід – вибір творів на основі інтересів дитини.

4. Деякі люди мають так звану «синестезію», для них музичні ноти пов'язані з кольорами, формами тощо. Може бути важливо запитати дитину, який колір чи форму вона уявляє, коли чує якусь ноту.

5. Передусім необхідно пам'ятати, що такі діти потребують підвищеної уваги: учитель повинен вловлювати найменші зміни настрою, появу жестів, відстежувати будь-який прояв активності у відповідь або комунікації. Звідси випливає

необхідність вивчити жести – мову конкретної дитини, її звички, характер.

6. Підбирати репертуар треба з урахуванням особливостей сприйняття кожної дитини, її переваг і реакцій. Окрім того, виконувані твори повинні містити елементи, мотиви, що повторюються, мати просту структуру та точний ритм. Музика сама може ставати для аутистів мовою: через прояви задоволення – невдоволення можна зрозуміти яка музика дитині більше до душі, який композитор більше подобається. Діти дуже люблять виділяти свою прихильність до батьків і друзів за допомогою музики. За допомогою музики вони вчаться висловлювати та затверджувати свої музичні уподобання та переваги. Музика допомагає висловлювати своє ставлення до різних видів культури.

1. Окрім того, багато аутичних дітей часто повторюють слова. Це тому, що мова структурується як музика, а музика заснована на повторенні. Саме тому діти з аутизмом, які постійно повторюють музичні фрагменти, задають послідовність подій у своєму мозку, тим самим навчаються, закріплюють причинно-наслідкові зв'язки та розуміють їх. Із цим же пов'язана любов до Й.С. Баха в аутичних дітей, адже в його музиці багато повторень. У фугах Й.С. Баха, наприклад, багато варіацій на ту саму тему – різні способи її розвитку, зміна тональностей. Окрім того, аутисти дуже люблять гами та розспівування, що, безсумнівно, дуже корисно в їхньому навчанні.

7. Ще один момент – вибудовування на уроці своєрідних музичних діалогів: це можуть бути окремі склади, проспівані дитиною і повторені вчителем на фортепіано; відтворення тих самих складів від різних нот, у різних октавах із різними динамічними відтінками, з різним характером. Корисний прийом озвучування дій дитини, наприклад, коли учень розглядає годинник у класі, підходить до нього, викладач це помічає і зі свого місця каже чи співає: «тік-так». Як результат – позитивна реакція дитини, запрошення її до комунікації, повернення уваги до зовнішнього світу. Учню, який позіхає на весь рот, можна заспівати або зіграти на фортепіано знамениту колискову В.А. Моцарта «Спи, моя радість, засни» або «Коліскову Умки» з однойменного мультфільму. Посмішка дитини у відповідь і увага гарантовані.

8. Необхідно чуйно реагувати на настрій дитини, у разі несприятливого, неробочого настрою намагатися його змінити зміною пісні або виконанням класичного твору на фортепіано. Музика має коригувати емоційний стан дитини.

Так, зайву активність можна погасити спокійною мелодією, співом колискових і навпаки – розігнати сонливість і млявість допоможуть енергійні ритми та веселі музичні мотиви, що запам'ятовуються. Варто мати на увазі, і це рідко згадується в педагогічній літературі про аутизм, що діти дуже сприйнятливі до змін погоди, кліматичних змін. Від цього залежить їхній емоційний стан, тому на цей чинник потрібно зважати в роботі. Згадане виконання викладачем музичних творів на фортепіано (не вокальної, а власне фортепіанної музики) допомагає дитині переключитися на інший вид діяльності: зайнятися розглядом механіки інструмента, повторенням рухів пальців педагога, і тим самим відволіктися від співу, або неприємного моменту, що виник на уроці, і трохи перепочити. Під час таких перепочинків добре підійде музика В.А. Моцарта чи Й.С. Баха.

Можна спробувати і такий прийом: покласти руки дитини на свої та грати композицію, тоді як дитина спостерігатиме та чутиме, як музика ллється з-під її власних пальців [5]. Це дуже корисна справа, оскільки діти з аутизмом сприймають зорові образи добре, як тактильні відчуття.

9. Частину уроку, найкраще в середині заняття, присвячуємо роботі апарату артикуляції, його зв'язку зі співом. Повільно, чітко та ясно повторюємо спочатку окремі звуки, що зацікавили дитину, потім склади та мотиви. У цей час учень із великим інтересом стежить за роботою апарату артикуляції вчителя та намагається повторити звуки самостійно.

10. На уроках знадобляться добре відомі музичні привітання та прощання, які знаходять відгук у дитини, вона повторює їх, співаючи за вчителем. Для такої ролі добре підійдуть найпростіші співи, засновані на тонічному тризвуччі. Їх можна придумати самостійно та варіювати залежно від ситуації та реакції дитини.

11. Важливо зважити на необхідність руху для аутичних дітей. Меблі повинні бути розставлені таким чином, щоб діти могли вільно переміщатися та відчувати себе в безпеці. Дитина під час заняття рідко сидить на місці. Частіше їй потрібен рух для самоактивізації, спонукання себе до діяльності, і вона ходитиме під музику, повторюватиме рухами ритм, а голосом співатиме частини музичних фраз своєю мовою, тобто довільними звуками.

12. На занятті викладач повинен бути готовий проспівувати весь репертуар самостійно та багато разів повторювати разом із дитиною (або слідом за нею) тільки той фрагмент або окрему фразу,

ритмічний малюнок, який сподобається учневі. Спочатку це може бути повторення ритмічного малюнку, потім проспівування голосом обраної дитиною мови або голосної із цієї мови. Зазвичай у кожній пісні є окремий яскравий мотив або звукова конструкція, що запам'ятовується, яка привертає увагу дитини. Часто це буває у приспіві пісні. Однак може викликати бурхливо захоплено-радісну реакцію у відповідь і нічим не примітне на перший погляд слово. Дитину тут цікавить звукоритміка, поєднання приголосних звуків, незвичайність звучання, у цю мить відбувається перехід від музики до мови та, як наслідок, розвиток комунікативних навичок. У такому разі також необхідно зупинитися і почати серію спільних повторів уподобаного слова або звукопоєднання. Проте викладач має бути готовий до того, що зрештою, після відпрацювання обраного місця, дитина може втратити до нього інтерес, а також і до всієї пісні загалом. У такому разі, щоб не втратити контакту з учнем, необхідно переключити його увагу на інший музичний твір і продовжити заняття.

13. Добре працює суміш «мультисенсорних» технік навчання. Наприклад, відбивати ритм ногами, плескати ритм у долоні, візуальне відображення тривалості нот, навіть «танцювати» чверті, половинки, рухаючись класом.

На закінчення відзначимо, що музична терапія може служити дитині, що страждає на аутизм, життєво важливою підтримкою та джерелом людського спілкування, чого вона болісно потребує, а також засобом самовираження себе на доступному їй рівні [4].

Дуже важливо, щоб вчителі знали, що діти з аутизмом, навіть діти, які зовсім або майже не говорять, можуть мати значні музичні здібності. Навіть більше, більшість дітей з аутизмом мало бояться публічних виступів – у них узагалі може не бути «страху сцени». Тож педагогам варто одразу думати про підготовку учнів до публічних виступів. Однак стосовно дітей з аутизмом це не лише практика у виконанні музичних творів, а й підготовка до самого процесу виступу – чекати на свою чергу, вийти на сцену, виконати твір, вчасно та правильно покинути сцену.

Варто звернути увагу на музичну творчість у процесі проведення музичних занять із дітьми-аутистами – це насамперед емоційний досвід, що відбувається у просторі та часі, що має початок і кінець і включає всю повноту відчуттів і почуттів: зір, слух, сенсорні якості (деякі звуки можуть викликати навіть запахи). Це вид творчості, що дозволяє досліджувати всю гаму почуттів. Слухаючи музику, дитина

заряджається емоціями та почуттями виконавця, отримує можливість спілкування з іншими людьми.

Отже, у висновках варто зауважити, що унікальність музики як засобу формування мотивації полягає в механізмі сприйняття її людиною на підсвідомому рівні. Минаючи свідоме, вона проникає у глибокі верстви психіки та здійснює сильний емоційний вплив на дитину, розвиває емоційно-чуттєву сферу, яка є основою формування мотивів поведінки дитини.

Для дитини-аутиста, не тільки «відірваної від життя», а й такої, яка перебуває в конфлікті із собою, засобами торкання, отримання з тіла різних звуків за допомогою занять із музики повертається власне відчуття тіла і, у кінцевому результаті, пробуджується інтерес до навколишнього світу [3, с. 56].

Через слухове, зорове та тактильне сприйняття, через рухи та ритмічні вправи, які сприяють активізації як когнітивних, так і ментальних процесів, діти вчаться розпізнавати та застосовувати різні емоції, пом'якшується їхня поведінка. За допомогою імпровізації можна знайти зрозумілий і зручний для дитини спосіб спілкування, можливість висловитись через творчість.

Робота педагога – це значною мірою імпровізація, що скасовує підготовку та продумування кожного конкретного уроку. Імпровізаційна форма занять потребує від вчителя емоційної гнучкості, артистичності, інтуїції. Адже кожен учень унікальний, не схожий на інших. І до кожного необхідно шукати особливі підходи, прийоми та методи навчання.

Література

1. Ansdell G.R. Music for Life. London, 1995.
2. Can Emotion Recognition be Taught to Children with Autism Spectrum Conditions? / S. Baron Cohen et al. *Proceedings of Royal Society*. Series "B". 2009. Special issue. № 364. P. 3567–3574.
3. Алвін Д. Музична терапія для дітей з аутизмом. Київ, 2014.
4. Аутична дитина: проблеми в побуті / за ред. С. Морозова. Харків, 1998.
5. Кайшаур Н. Музиканти з аутизмом воліють Баха. URL: <https://www.miloserdie.ru/article/za-kontsert-muzykanta-s-autizmom-tozhe-nado-platit/> (дата звернення: 17.03.2023).
6. Рудік О. Корекційна робота з аутичною дитиною: книга для педагогів : методичний посібник. Москва : Гуманітарний вид. центр «Владос», 2015. 189 с.
7. Уроки музики в системі корекційної роботи з дітьми, що страждають РДА. URL: <https://multiurok.ru/files/uroki-muzyki-v-sisteme-korreksionnoi-raboty-s-det.html> (дата звернення: 17.03.2023).
8. Шеппард Ф. Розвиваюча музика : посібник для батьків. Київ : Попурі, 2019.
9. Як вчити дитину з аутизмом інструментальної музики. URL: <https://outfund.ru/kak-uchit-rebenka-s-autizmom-instrumentalnoj-muzyke/> (дата звернення: 17.03.2023).

References

1. Ansdell, G.R. (1995). Musik for Life [in English].
2. Baron-Cohen, O. Golan, E. Ashwin, S. (2009). Can Emotion Recognition be Taught to Children with Autism Spectrum Conditions? *Proceedings of Royal Society*, Series B, Special Issue. 364. P. 3567–3574 [in English].
3. Alvin, D. (2014). Muzychna terapiya dlya ditey iz autyzmom [Musical therapy for children with autism]. Kyiv [in Ukrainian].
4. Morozov, S.A. (1998). Autychna dytna: problemy u pobuti [Autistic child: problems in everyday life]. Kharkiv [in Ukraine].
5. Kayshaur, N. Muzykanty z autyzmom voliyut' Bakha [Musician with autism prefer Bach]. Retrieved from <https://www.miloserdie.ru/article/za-kontsert-muzykanta-s-autizmom-tozhe-nado-platit/> [in Ukrainian].
6. Rudik, O.S. (2015). Korektsiyna robota z autychnoyu dytnoyu [Correction work with autistic child]. VD "Vlados" [in Ukrainian].
7. Uroky muzyky u systemi korektsiynoyi roboty z dit'my, shcho strazhdayut' RDA [Music lessons in the system of correctional work with children who have early childhood autism]. Retrieved from <https://multiurok.ru/files/uroki-muzyki-v-sisteme-korreksionnoi-raboty-s-det.html> [in Ukrainian].
8. Sheppard, F. (2019). Rozvyvayucha muzyka : posibnyk dlya bat'kiv [Developmental music : Manual for parents]. VD "Popuri" [in Ukrainian].
9. Yak vchyty dytnu z autyzmom instrumental'noyi muzyky [How to teach a child with autism instrumental music]. Retrieved from <https://outfund.ru/kak-uchit-rebenka-s-autizmom-instrumentalnoj-muzyke/> [in Ukrainian].

Myroslava Arestovych – Accordion teacher, The Municipal Higher Educational Institution “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council

The specifics of conducting musical classes with children with autism

This article discusses the specifics of a music teacher's work with autistic children. In particular, it considers the most effective tools and materials for the educational process.

According to the new law of Ukraine “On Education”, it is possible for children with special educational needs to study in all educational institutions, including art ones. In many institutions, they have already begun to adapt to studies. Working with children with autism spectrum disorders requires a comprehensive approach. Special attention to the internal state of the child.

The topic of inclusiveness in music education is very relevant, because the diagnosis of “autism” is more and more common among modern children. At the same time, music is an effective tool in the development of social and communication skills in autistic children. Working with children with ASD syndrome (autism spectrum disorder) is very different from working with normotypical children, so this article briefly covers the main aspects of the lesson, and the article also reveals a number of issues, including the structure of music classes.

The relevance of this issue lies in the fact that teachers of educational institutions, despite many years of experience, cannot teach their own subjects for people with special educational needs. There is a lack of basic knowledge, a lack of resources, and psychological barriers that prevent providing pedagogical assistance to children with autism spectrum disorders.

The methodology of inclusive music classes has been changed so that regardless of natural data, every child can express himself in music. Autistic children often become geniuses in their areas of development. In conclusion, this article is one of the first steps in the development of music teachers in inclusive education.

Key words: autism, inclusion, special educational needs, improvisation.

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-02>

МИТЕЦЬ І ВЛАДА: СПРОБА НЕУПЕРЕДЖЕНОЇ ОЦІНКИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЬВОВА РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Любов Кияновська – доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>
Web of Science ResearcherID: I-7580-2018

Лідія Мельник – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-2796-5940>
Web of Science ResearcherID: AAD-4815-2022

У статті висвітлено проблему аргументованої переоцінки творчості львівських композиторів радянського періоду, передусім перших повоєнних десятиліть. Указано на складність установаження очевидних ідеологічних маркерів низки творів, які оцінювалися з позиції соціалістичного реалізму. Розглянуто форми компромісу в суспільно-професійній та творчій діяльності С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, наголошено на їхній ролі у збереженні національної культури і розвитку музичної освіти. Розглянуто парадокс соціалістичного реалізму як мистецтва з нездійсненою метою. Визначено форми «художньої мімікрії», завдяки яким удавалося долати ідеологічні обмеження у творчості: надання комуністичної назви чи програми творам з іншим задумом; заміна «небезпечних» слів нейтральними або використання ідеологічно правильних текстів зі зрозумілими місцевим слухачам натяками; використання т. зв. «мелодичних альянсів», асоційованих з ідеологічно «нелояльним» твором; принцип укладення концертних програм; створення транскрипцій та обробок на теми з «небажаних творів» як власних обробок народних пісень. Пропонується підходити до творчості львівських композиторів повоєнного періоду з урахуванням історико-політичних умов, у яких їм довелося творити, і способів, якими вони намагалися захиститися від втрати духовної ідентичності.

Ключові слова: музичний стиль, обробки народних пісень, музичні жанри, львівська регіональна композиторська школа, естетична оцінка.

Потреба звернутись до такої «не цілком музичної» теми, яка балансує на межі історії, соціології, політології, соціальної психології і музикознавства, була інспірована гострими дискусіями і протистояннями в академічному музичному середовищі України. Ці дискусії набули інтенсивнішого соціально-політичного забарвлення від початку повномасштабного вторгнення російського агресора, вихлюпнулися за межі суто професійних і культурологічних видань, отримали значний резонанс у найширших колах людей, далеких від музики, і нерідко зумовлюють категорично однозначну позицію щодо завдань і спрямованості музичної культури у часи кардинальних змін у суспільстві, розділяючи його на непримиренних супротивників. Отже, розгляд теми вимагає й особливого стилю викладу – не стільки стисло наукового, але радше публіцистичного.

Поруч із сучасними артефактами переоцінки і переосмислення підлягають твори і композитори минулого, особливо представники музичного мистецтва радянської доби. Очевидно, така суспільно-естетична переоцінка музичного минулого необхідна і справедлива, у цьому немає жод-

ного сумніву. Ми і так втратили тридцять років, не виробивши прийнятної стратегії щодо розумного використання потужних механізмів природної спадкоємності минулого і сучасного в багатьох сферах, у тому числі й у царині культури. Це вельми небезпечний синдром, оскільки культурна свідомість, а особливо закарбована в невербальних музичних символах, має значно більший вплив на індивідуальні і суспільні моделі поведінки і способи прийняття рішення, ніж видається на перший погляд.

Американський антрополог Едвард Т. Холл слушно стверджує, що «культура інтенсивно впливає на організацію людської psyche, яка відповідно детермінує спосіб, яким люди сприймають оточуючий їх світ, їхні політичні погляди, спосіб прийняття рішень, систему цінностей, організацію приватного життя і, врешті, спосіб мислення» [11, с. 210]. Проте у послідовному процесі переосмислення національної музичної історії, необхідного для доцільної побудови музичної культури сьогодення і прокладання шляху у майбутнє, надто важливим видається зважена і аргументована оцінка позиції, вчинків, декларацій компози-

торів, виконавців, педагогів-музикантів, загалом усіх учасників культурно-музичного життя у певний хронологічний відрізок часу, до того ж ще й у складний тоталітарний період. Ще важче буває об'єктивно і відповідально оцінити самі музичні артефакти на предмет їх ідеологічної заангажованості чи, навпаки, свідомого протистояння пануючим ідеологічним догмам. Цей підхід видається важливим, оскільки якщо знехтувати відповідальним і зваженим підходом до музичного минулого, то у полум'ї безкомпромісного осуду можна спалити ті художні цінності, які, безперечно, вартують переоцінки, але не заперечення.

У цьому контексті необхідно завжди пам'ятати про те, наскільки реальна політична ситуація завжди тяжіє над самим існуванням митця, позитивно або негативно впливає на його творчий процес. Жодна «вежа зі слонової кістки» не здатна ефективно ізолювати композитора від реальності настільки, щоб він так чи інакше не реагував на неї у своїй творчості. Проблема в тому, що одні митці охоче розкривають політичне підґрунтя своєї творчості, а інші уникають будь-яких згадок про це. В обох випадках маємо справу з феноменом музичної антропології, який Марсель Добберштайн окреслює так: «Музика завжди тісно пов'язана із соціальним середовищем, навіть коли нібито намагається втекти від цього» [9, с. 13].

У зв'язку із цим варто поставити кілька сутнісних питань, відповіді на які теж далеко не однозначні і не категоричні, скоріше гіпотетичні, становлять основний зміст поданої статті:

а) Чи пов'язані ідеологічні переконання, політична діяльність, близькість до влади, державні нагороди чи навіть висока посада в державній установі даного композитора чи будь-якого іншого музиканта з його індивідуальним стилем і, перш за все, з естетичною цінністю його твору чи художнім рівнем його інтерпретації?

б) Чи у випадку кожного твору (зокрема, інтерпретованого як свідчення певної ідеології, тобто позначеного ідеологічним маркером) однозначно вдається осягнути його справжню сутність, зрозуміти зміст, який насправді хотів передати творець?

в) Чи завжди заяви композиторів, зафіксовані в їхніх інтерв'ю, опублікованих у пресі рецензіях або критичних статтях, що визначають зміст і образи їхньої музики, є цілком правдивими та заслуговують довіри?

г) Чи розуміння всього спектру контекстуальних обставин, тобто чинників впливу, що виходять за межі музичної матерії *per se*, має значення для рецепції та оцінки творів?

Шукаючи відповіді на поставлені проблемні питання, можна вибрати два шляхи. На першому з них доведеться вдатися до прикладів із різних історичних періодів і країн, проводячи розгорнутий порівняльний аналіз співвідношення «митець – влада», «мистецтво – політика», «ідеологічно заангажована творчість – вільний вибір тем і засобів художнього виразу для втілення авторського задуму», а отже, дійти фундаментальних узагальнюючих висновків. Це, звісно, вельми перспективний підхід, проте він передбачає опрацювання значного обсягу документальних та критичних матеріалів, детального викладу розгорнутої компаративної концепції, тож потребував би формату монографії або дисертації. У рамках стислої статті варто застосувати принцип *pars pro toto* (частина замість цілого) і зосередитися на вибраному фрагменті історії музики, що відображає загальнолюдські проблеми. Для цього вибираємо музичну культуру Львова як одного з найбільших і найважливіших центрів Східноєвропейського регіону.

Додатковим аргументом на користь цього вибору стало ще й те, що якраз у тих регіонах, які історично сформувалися як багатовекторні центри за національною ідентичністю та за стилістично-естетичними вподобаннями, репресивні заходи були особливо жорстокими і масовими. З іншого ж боку, власне багатонаціональні і багатокультурні регіони в силу своєї суспільно-культурної розосередженості демонстрували більший «опір матеріалу» процесам тоталітарної уніфікації. Адже впродовж понад століття (щонайменше від початку ХІХ ст.) Львів був вагомим осередком національної традиції як для поляків, так і для українців, а також для інших національних груп, які століттями проживали в галицькій країні, наприклад для єврейського чи вірменського населення. Отже, на прикладі Львова і почасти ширшого ареалу Галичини намагатимемося показати, як тоталітарна система післявоєнного півстоліття, особливо перших повоєнних десятиліть, впливала на музичне мистецтво, як композитори та музиканти-виконавці пристосовувалися і захищалися від нав'язування їм жорстких творчих обмежень.

Насамперед коротко нагадаємо про ті трагічні події, які супроводжували радянську окупацію Галичини, насадження нового порядку, про масштаби знищення особливо у середовищі інтелігенції незалежно від національної приналежності. «Перетворюючи Західну Україну на інтегральну частину Радянського Союзу, сталінський режим у ті роки особливо увагу приділив Львову,

найбільшому за кількістю населення місту регіону, його політичному і культурному центрові. Львів став головною сценою, на якій розігралися найважливіші події, пов'язані з творенням нового суспільного ладу, він був свого роду вітриною тих радянських нововведень, які стисло можна визначити терміном «радянська», що кардинально змінила політичний, господарський, культурний, соціальний устрій західноукраїнських земель» [6, с. 89].

«Радянська» у сфері освіти і культури супроводжувалася зміною всіх усталених традицій, заборонаю національно-культурних товариств і осередків. Згідно з партійними вказівками впроваджувалися нові стандарти художньої творчості як важливої частини ідеологічного апарату тоталітарної держави. Зміни відбулися у функціонуванні музичних закладів відповідно до Закону № 1545 Ради Народних Комісарів УСРР від 19 грудня 1939 р. «Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості, театральних музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській і Тернопільській областях» [5]. Як офіційні державні інституції почали діяти Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка (на базі чотирьох попередніх вищих навчальних закладів), державний театр опери та балету (колишній Муніципальний театр), філармонія, Львівське відділення Спілки композиторів України тощо. Це створювало видимість позитивних змін у культурі, піклування про національне мистецтво, тим більше що в усіх газетах і журналах «[...] постійно створювалася картина, що до 1939 року тут не було нічого вартісного – а те, що було, не заслуговувало уваги; тільки те, що було створено після прийняття згаданого Закону... – створено, так би мовити, на голому місці» [7, с. 85].

Інституціоналізація радянської влади, яка спочатку відкривала спокусливі перспективи «мистецтва для нації і народу», невдовзі показала справжнє обличчя, яке полягало у: диктаті тоталітарної ідеології, переслідуванні митців, незгідних з офіційною позицією, та знищенні питомих духовних цінностей, руйнуванні традицій, що формували багатонаціональне суспільство Львова, з метою заміни їх єдиною класовою свідомістю. Мистецтво включно з усією інтелектуально-духовною сферою, трактоване як ідеологічний засіб, одразу стало об'єктом особливої уваги відповідних служб.

До незгідних з «єдино правильною лінією партії» застосовувалися жорстокі репресії. «Відразу після Народних зборів відбулися арешти провідних діячів української інтелігенції заздалегідь

підготованими списками, складеними у радянському консульстві: наприкінці вересня – початку жовтня 1939 р. були заарештовані лідери УНДО, колишні послы до польського сейму сенатори І. Німчук, Г. Тершаковець, В. Целевич, Д. Левицький, К. Левицький, В. Кузьмович, О. Луцький та ін. Репресії не оминули й інших представників українських партій, серед яких: Іван Новодворський та Андрій Гривняк (соціал-радикали), соціал-демократ Володимир Старосольський, редактори Іван Квасниця та Мелетій Голінатій, адвокат Альфред Говикович, професори Амвросій Березовський та Гриневецький, інженери Віктор Цебровський, Тимофій Ковалюк, Зиновій Ковалик. У газеті «Краківські вісті» за 1942 р. надруковано понад 250 прізвищ заарештованих та розстріляних НКВД або вивезених до Сибіру у вересні-жовтні 1939 р. галицької інтелігенції» [4, с. 153].

Після Другої світової війни ситуація зовсім не покращилася, у певному сенсі навіть навпаки: окупанти почули себе набагато впевненіше і діяли набагато жорстокіше¹. Отже, галицькі митці опинилися між молотом і ковадлом. З одного боку, підпорядкування одній, суворо встановленій системі, якою був соцреалізм, у львівському середовищі здавалося майже неможливим. З іншого боку, прояв окремої позиції виливався в репресії – аж до фізичного знищення чи арешту та відправлення до виправно-трудоваборів. Вже в повоєнне десятиріччя депортації до Сибіру чи Казахстану зазнала чверть (25 %) населення галицького краю, насамперед інтелігенції. Серед них було чимало музикантів з видатним Василем Барвінським на чолі.

Хоча справедливості заради слід згадати, що в цьому плані музиканти опинилися в дещо кращому становищі порівняно, наприклад, з представниками літератури, театру та живопису. Цьому вони завдячували специфіці музичної творчості, яка не містила – особливо в інструментальних формах – однозначних вказівок на персоналії чи події, а тому не становила прямої небезпеки в ідеологічній площині. З усіх музич-

¹ Про це згадував Микола Колесса: «Згадуючи і замислюючись над тими часами, мушу сказати, що перші більшовики були набагато стриманіші і тихіші, не такі агресивні супроти нас, ніж ті другі, що прийшли вже по війні і затримались надовго. Ті перші все-таки мусіли ще озиратись на загальну думку, як про них хто напише чи скаже, боялись світового розголосу. А коли прийшли переможцями з війни, о! – то поводили себе набагато певніше, вже ні з ким і ні з чим не рахувались, задирали високо носа так, що ледве кого з місцевих і помічали». Цит. за [3, с. 162].

них жанрів найбільше монументальні вокально-хорові твори – кантати, ораторії, масові пісні перебували під суворим контролем ідеологічних комісій і цензури комуністичної партії. Це також стосувалося опер та інших театральних композицій, пов'язаних зі словами та сценічними діями, які вимагали офіційного ідеологічного визнання. Що стосується симфонічної та камерної музики, то її зміст не піддавався такій ретельній перевірці, як зміст словесних і музичних творів, тому допускав більш індивідуальне, ідейно незаангажоване творче вирішення. Наведений суспільно-історичний бекграунд провадить до відповідей на поставлені вище запитання, які відтак матимуть об'єктивну аргументацію.

Замислюючись над зв'язком ідеологічних переконань, політичної діяльності, близькості до влади, почесних державних відзнак композитора чи будь-якого іншого музиканта – з його індивідуальним стилем, з естетичною цінністю його твору чи художнім рівнем його інтерпретації, не можемо стверджувати ані однозначної наявності такого зв'язку, ані його відсутності. Цитуючи знамениту фразу Станіслава Людкевича: «Більшовики нас визволили і немає на то ради», констатуємо у середовищі львівських музикантів достатньо інтенсивну мімікрію і здатність пристосуватись до обставин чи, точніше, пристосувати обставини до себе. Хоча численна група українських і польських митців емігрувала наприкінці війни, пам'ятаючи про звірства енкаведистів і тисячі закатованих у тюрмі на Лонцького (*колишня тюрма у Львові, яка використовувалася у ХХ столітті як політична в'язниця радянською та нацистською владами*), ті, хто залишились і дивом не були репресовані, зуміли не тільки зберегти життя, але й плідно творити та допомагати іншим.

Можна навести кілька прикладів високої суспільної позиції місцевих музикантів у радянський період. Ректором Львівської державної консерваторії у 1953-1965 роках був Микола Колесса, про-ректором цього ж вишу у 1961-1971 роках працював Євген Козак, а завідувачем кафедри теорії музики і композиції з 1944 до 1972 р. – Станіслав Людкевич. Головою Львівської організації Спілки Композиторів України з 1952 і до смерті у 1983 р. незмінно залишався Анатоль Кос-Анатольський. Могло видаватись, що вони мали б змиритись з новою владою і не турбуватись тими, кому не так пощастило, але насправді їх позиція була цілком іншою. Кожен з них з ризиком для себе намагався рятувати і допомагати репресованим чи їх нащадкам, зберігати і поширювати українську музичну традицію, виховувати наступні покоління музи-

кантів, відкриваючи їм істинну, а не сфальшовану ідеологічно заангажованими «музикознавцями у штатському» історію національної культури.

Звісно, що за це їм доводилось платити найдорожчим для кожного справжнього митця – нічим не обмеженою свободою творчості. Вони це аж надто добре розуміли, та вдіяти могли дуже небагато. Невипадково Станіслав Людкевич просто замовкнув, після війни створивши надто мало, а здебільшого редагував і поновлював свої попередні твори. Щодо його молодших колег, то вони вибудовували доволі складні ланцюжки компромісів і в житті, і в творчості. З одного боку кожен з них повинен був написати хоч один твір на комуністичну тему, виступати з промовами, інтерв'ю і статтями, в яких дякував рідній партії і уряду, бути присутнім на офіційних заходах тощо. З іншого боку, саме завдяки цьому, наприклад, за час ректорства Миколи Колесси закінчили Львівську консерваторію ті, хто повернулись із заслання, – Мирослав Скорик, Володимир Флис, Богдана Фільц, або родичі репресованих і переселенців – Степан Турчак, Іван Гамкало, Іван Юзюк та багато інших. А висока офіційна позиція А. Кос-Анатольського дозволила йому в 1964 р. добитись посмертної реабілітації Василя Барвінського.

Дехто з них рятувався почуттям гумору і сарказмом, інтелектуальною грою прихованими смислами, вираженими під безневинною маскою «народності» і звернення до поезії українських класиків. Деякі з митців володіли дипломатичними прийомами, завдяки яким можна було досягнути своєї мети. Особливо яскраво це проявлялось у багатогранній суспільно-просвітницькій діяльності А. Кос-Анатольського, дипломатичні здібності якого очевидці описували як «...такі великі, що він став депутатом Верховної Ради Радянського Союзу – отже, найвищого уряду держави, не будучи членом Комуністичної партії! Це було неймовірно для західного українця. Нас неприсмно вражало, що всі свої промови він закінчував славленням партії. В емоційно-романтичному адвокатському стилі, який вже тепер не існує, він ступенював динаміку промов від тихого початку до гучних кінцевих окликів «Хай живе...!». Але вслуховуючись у ті патетично-перебільшені інтонації, ми дивувалися, що партійне керівництво не відчуває в них глумління, приниження замість славослов'я (на зразок Шевченкового «хортам і гончим і псарям і нашим батюшкам царям... Слава!» [8, с. 25].

Інші, як Микола Колесса, сприймали утиски партійних ідеологів, їх вказівки митцям, що і як вони повинні писати, як вкрай неприємний

обов'язок, проте неминучий у тоталітарному суспільстві, без виконання якого їм навряд пощастило би уникнути репресій: «Кожен з нас мусив писати такі твори, щоби мати право «гордо називатись радянським композитором», тим більше, що тексти нам часто «рекомендували» і посилали з відповідних ідеологічних установ. Зрозуміло, що великої радості від того я не мав, і не раз нарікав на те, що мушу таке писати, перед своїм приятелем, поетом Степаном Масляком: «От мушу я писати твори на такі теми і на такі тексти, до яких цілком душа мені не лежить, і що зовсім не приносить мені задоволення». А він був чоловіком розсудливим, а іноді навіть скептичним, з іронічною посмішкою відповів мені: «Те, щоби могли спокійно спати, вартує тих неприємних Вам творів»» [3, с. 200]

Позиція більшості львівських композиторів радянської доби дозволяє відповісти на друге питання: наскільки їх твори, навіть начебто ідеологічно правильні, насправді такими є. Більше того, іноді навіть ті твори, які прийнято вважати замалим не «візитівкою» заангажованого мистецтва, потребують уважніших аналітичних студій. В цьому плані показовими є наступні приклади.

Пісня А. Кос-Анатольського «Від Москви до Карпат» на вірші Платона Воронька – учасника партизанського загону Сидора Ковпака, який боровся не лише з нацистами, але й з українськими визвольними загонами УПА² – і за яку композитор був удостоєний Сталінської премії в 1951 р. може видаватись беззаперечним документом радянської доби. Але... композитор вже у першій фразі вишукано обіграв знамениту пісню «Верховино, світку ти наш». Більшість корінних львів'ян прекрасно знало, кому належить авторство популярної пісні: забороненому «націоналісту», автору гімну України, священику Михайлу Вербицькому. Щодо тексту, *nota bene*, бездарного, а подекуди й абсурдного, то його інтерпретація в контексті свого місця і часу теж викликала у слухачів вельми неоднозначні асоціації: як знущання сприймалися слова про «моря житниць» і «океан пшениць» після страшного голоду 1946–47 років, що заторкнув і західні області України; а рядок про те, що «в кожній хаті є брат» надто багатьом

у Галичині нагадував про зовсім інших «братів», аніж роти Ковпака, тим більше що саме в Карпатах загони українських повстанців діяли ще до 1955 р., тобто в час, коли була написана пісня. Очевидно, і композитор, знаний зі свого вишуканого літературного смаку, сам автор прекрасних поезій, був цілком свідомий тих натяків художньо недолугого, але ідеологічно витриманого вірша, які мислячі слухачі могли відчитати в тексті пісні і сприйняти в контексті актуальних подій.

Інший приклад – Перша симфонія Миколи Колесси, практично єдиний твір, який переважно трактувався як «соцреалістичний» завдяки традиційній музичній мові, що спиралася на засади виразовості XIX ст. Зокрема, другу частину його Першої симфонії, скерцо, «ідеологічно витримані» музикознавці тлумачили в руслі суто радянської образності: «На цьому прикладі особливо наочно видно, як конкретний сюжетний задум допоміг авторові створити стислу і разом із тим випуклу музичну характеристику народних героїв боротьби проти соціального і національного гніту» [1, с. 47]. Але і тут маємо очевидну суперечність, яку розкриває сам композитор: «Драматичні, активні, а разом із тим дещо таємничі настрої, пануючі в частині, породжені спогадами про боротьбу – але трохи іншу: про воїнів УПА (тому назва частини і вибрана досить символічно, так, що її можна тлумачити по-різному: «Про опришків, народних месників»» [3, с. 151].

Ці два приклади наочно доводять, як обережно і з урахуванням усіх супутніх обставин слід ставитися до радянського спрямування деяких творів, які начебто утвердилися в руслі пануючої ідеології. Зрештою, у зв'язку з усіма наведеними міркуваннями вартує застановитися, чим же був обов'язковий до втілення соціалістичний реалізм і як його можна інтерпретувати у музичній творчості.

Затверджений 1932 р. сумнозвісною Постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» єдино правильний напрям розвитку всіх радянських мистецтв видавався особливо складним для втілення саме в музиці. Уже тоді лунали поодинокі репліки навіть від благонадійних із партійного погляду діячів про фактичну неможливість передачі ідеалів соціалістичного реалізму в музиці. І зрозуміло чому: самою специфікою музичного мистецтва не передбачений реалізм як такий, а соціалістичний і поготів виявився приви́дом, адже неможливо було реалістично відтворити те, чого не існувало в житті, тобто – соціалізм.

За великим рахунком цей стиль проявляв себе соціалістичним ідеалізмом, утопізмом,

² Наводимо повний текст пісні: *Від Москви до Карпат Вісім тижнів підряд Я їду в далину, Де ходив на війну. Від Москви до Карпат Не один новгород Підіймає з руїн Трудовий передзвін. Від Москви до Карпат Зерно в сотню карат У морях житяниць, В океані пшениць. Від Москви до Карпат В кожній хаті є брат. Той з одного полка, Той із рот Ковпака. Від Москви до Карпат Вісім тижнів підряд Я їду в далину, Де ходив на війну* [2].

сюрреалізмом, чим завгодно, лише не реалізмом, адже передавав у мистецьких формах не дійсність, а, як слушно відзначає Ігор Голомшток, «ідеологію, міф, який нав'язувався як реальність, бажане, яке видавали за дійсне. Із засобу сприйняття світу, яким реалізм був у ХІХ столітті, він перетворився на спосіб насадження світу нового типу сприйняття...» [10, с. 27]. Герої соцреалістичних творів літератури переважно ставлять перед собою цілі, які досягнути не лише неможливо, але й не потрібно; позбавлені будь-якого сенсу, здорового глузду, так, як позбавлені відчуття присутності соцреалістичні пейзажі, позбавлені психологізму, людяності і краси персонажі соцреалістичних портретів. Клаус Менер підкреслює натомість, що після «прибуття» в реальний соціалізм 1950–1960-х років музика стає лише афірмацією [12].

Натомість цей «привид комунізму» дав змогу здійснювати ідеологічний контроль над музичною творчістю, що виявився надзвичайно болючим для львівських музикантів. Адже більшість представників старшого (С. Людкевич чи В. Барвінський) і середнього (М. Колесса, А. Кос-Анатольський чи Є. Козак) поколінь навчалися за кордоном, у Відні чи Празі, або у Львові у випускників провідних європейських консерваторій. Природно, що вони прагнули у своєму творчому зростанні новаторських пошуків у галузі композиторської техніки, звернення до тем і образів, породжених своїм часом, експериментів у впровадженні нових жанрів, інструментальних ефектів і т. д. Соцреалістичні кайдани були для них тим важчими, що свобода думки характеризувала світогляд митців не лише останніх передвоєнних десятиліть, а й належала до багатовікової традиції музичної культури Львова. Повна відірваність від західної культури для композиторів і виконавців – представників львівської школи, які звикли до вільних контактів з усім світом, була важким ударом.

Ще одним елементом «ідеологічного коду» соцреалізму поруч з абсолютним запереченням новаторського пошуку в галузі композиторської техніки був спосіб трактування фольклору. З одного боку, народна музика залишалася основним гаслом соціалістичної культури. Від композиторів навіть вимагали спиратися і цитувати фольклорні зразки. При цьому використані ними засоби обробки не повинні були ні в чому оновлювати мелодичної, тембрової і ритмічної природи народної музики. Слова, приписувані Глінці: «Музику створює народ, ми, композитори, її тільки аранжуємо», не лише входили в кожен шкільний підручник музики, а й трактувалися

як головний принцип творчого процесу кожного справжнього радянського композитора. Із цієї причини був створений симулякр під назвою «радянська народна пісня», яка незабаром стала називатися «народною музикою, слова НКВД». Його становили пісні про щасливе життя в СРСР, про героїв колгоспної праці, про світле радянське дитинство тощо. Ці слова підтекстовувалися під народні мелодії та ритми коломийок, думок, маршів і вальсів, навіть кобзарські думи.

Тож, відповідаючи на третє запитання: а як ставитися до декларацій самих митців? – варто усвідомити всі суспільно-політичні обставини, за яких вони робилися. Адже радянська окупація настільки кардинально змінила шлях розвитку музичної культури Львова, що ті, хто відчув це на своїй шкірі, метафорично висловлюючись, пережили відчуття щільно зачинених дверей, повз які залишається прохід через коридор із замурованими вікнами, без права повертатися назад, залишаючись під пильним оком конвоїра. У цій ситуації єдиним розумним рішенням був пошук компромісу, який кожен композитор реалізував по-своєму. Тому те, що вони декларували в офіційних інтерв'ю радянській пресі і про що писали журналісти державних комуністичних видань (а інших просто не існувало), слід сприймати з дуже великою часткою скептицизму. Натомість у своїй творчості львівські композитори зуміли винахідливо користуватися «езоповою мовою» і хоча б почасти обходити ненависні радянські заборони.

Виокремлюємо п'ять таких «охоронних позицій», які визначаємо як «мистецьку мімікрію»:

1. надання патетичної комуністичної назви чи програмного пояснення творам із зовсім іншим первинним задумом митця (як у випадку Першої симфонії М. Колесси);

2. заміна «небезпечних» слів нейтральними у текстах вокальних чи хорових творів або використання ідеологічно правильних текстів зі зрозумілими місцевим слухачам натяками (як у «Від Москви до Карпат» А. Кос-Анатольського);

3. використання т. зв. «мелодичних алюзій», коли у творі з'явився мелодичний мотив, асоційований з іншим твором, ідеологічно «нелояльним» (той самий приклад);

4. школа вищої дипломатії в укладенні концертних програм, завдяки якій вельми винахідливо здійснювалися іноді достатньо сміливі творчі плани. Для підстрахування випускався на перший план необхідний ідеологічний «паровоз» – пісня про Леніна, партію, комсомол чи ще щось настільки ж достойне, з чого розпочинався кожен концерт. Завдяки цьому наступні «вагони»

могли бути навіть значно віддалені від «керівної лінії партії»;

5. створення транскрипцій та обробок на теми з «небажаних творів» начебто лояльними композиторами, які подавали їх як власні обробки народних пісень (це стосувалося передусім колядок та інших релігійних пісень; можемо навести ще один приклад зі спадщини А. Кос-Анатольського: пісню М. Вербицького «Гей браття, опришки», яка весь радянський період побутувала як народна в обробці сучасного композитора).

Таким чином, удавалося не лише зберігати і вводити в культурний обіг твори, важливі для регіональної та національної традиції, а й у специфічний спосіб виявляти «тихий опір» комуністичним обмеженням і нехай і не повною мірою, проте все ж реалізувати творчі задуми.

Наприкінці статті повертаємося до питань, поставлених на початку, і завершуємо відповіддю на останнє з них. Чи маємо право беззаперечно судити авторів т. зв. «комуністичних» творів, некритично сприймаючи їхні назви чи читаючи публікації та інтерв'ю тих років? Чи можливо з

урахуванням усіх складних історико-політичних передумов підходити до їхньої спадщини більш диференційовано, беручи до уваги обставини, у яких їм довелося творити, і враховуючи способи, якими вони намагалися захистити себе від втрати своєї духовної ідентичності. В оцінці досягнень повоєнної музичної культури Львова, періоду, від якого намагаємося максимально відчужитися, оскільки він був позначений експансією комуністичної ідеології, не завжди можемо врахувати всі чинники, що впливали на написання твору. Натомість часто піддаємося спокусі поділити всі культурні явища на «чорні та білі», навколо чорного полюсу розмістивши все, що позначене прикметами т. зв. «соціалістичного реалізму», визнаючи «білими» твори безумовно антикомуністичні, автори яких не допускали жодних компромісів із правлячим режимом. Але ж мистецтво, як і життя, у кожну епоху виривається з чорно-білих рамок, тож варто зважати не лише на те, що декларується «на фасаді», а й на те, що свідомо приховувалося, однак насправді становило сутність певного артефакту.

Література

1. Волинський Й. Композитор Микола Колесса. Львів : Книжково-журнальне видавництво, 1954.
2. Воронько П. Від Москви до Карпат. URL: <https://www.cartalana.org/062pes-12.php> (дата звернення: 24.06.2023).
3. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Львів : НТШ, 2003.
4. Кондратюк К. Втрати населення Західної України у 1939–1941 рр. *Україна – Польща: важкі питання. Т. 5 : матеріали V міжнародного семінару істориків «Україно-польські відносини під час Другої світової війни»*, м. Луцьк, 27–29 квітня 1999 р. С. 151–158.
5. Львівський державний обласний центр народної творчості і культурно-освітньої роботи. Історія створення. URL: <http://www.cnt.lviv.ua/main/42> (дата звернення: 24.06.2023).
6. Луцький О. Львів під радянською окупацією 1939–1941 рр. *Український визвольний рух*. Львів, 2006. Зб. 7. С. 89–119.
7. Мазепа Л. Перетворення в культурі і мистецтві західних областей УРСР (1939–1941). *Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого*. Львів : Сполом, 2001. С. 78–112.
8. Павлишин С. Спогади про А. Кос-Анатольського. *Анатоль Кос-Анатольський у спогадах сучасників*. Львів : Аз-Арт, 2009. С. 23–27.
9. Dobberstein Marcel, Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik, Dietrich Reiner Verlag, Berlin 2000.
10. Golomstock I. Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China. translated from the Russian by Robert Chandler. London: Collins Harvill, 1990.
11. Hall Edward T. Beyond culture, New-York a.o., Anchor Books Doubleday, 1989.
12. Mehner K., Art. Sozialistischer Realismus in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Januar 2022. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401306>.

References

1. Volynskyy Y. (1954). Kompozytor Mykola Kolessa. Lviv: knyzhkovo-zhurnalne vydavnytstvo [in Ukrainian]
2. Voronko P. Vid Moskvyy do Karpat. Retrieved from <https://www.cartalana.org/062pes-12.php> (stan z dnya 24.06.2023). [in Ukrainian]
3. Kyuanovska L. (2003). Syn storichchya Mykola Kolessa. Lviv: vyd-vo NTSH, [in Ukrainian]
4. Kondratyuk K. Vtraty naseleennyia Zakhidnoyi Ukrainy u 1939-1941 rr. // *Ukrayina-Polshcha: vazhki pytannya. T. 5. Materialy V mizhnarodnoho seminaru istorykiv "Ukrayino-polski vidnosyny pid chas Druhoyi svitovoyi viyny"*. Lutsk, 27–29 kvitnya 1999. S. 151–158. [in Ukrainian]
5. Lvivskyy derzhavnyy oblasnyy tseentr narodnoyi tvorchosti i kulturno-osvitnoyi roboty. Istoryia stvorenniya, Retrieved from <http://www.cnt.lviv.ua/main/42> (stan z dnya 24.06.2023). [in Ukrainian]
6. Luts'kyy O. Lviv pid radyanskoyu okupatsiyeyu 1939–1941 rr. *Ukrayinskyy vyzvolnyy rukh*, Lviv 2006, Zbirnyk 7, s. 89–119. [in Ukrainian]

7. Mazepa L. (2001). Peretvorenniya v kulturi i mystetstvi zakhidnykh oblastey URSR (1939–1941) / Mazepa L. Storinky muzychnoho mynulooho Lvova. Z neopublikovanoho. Spolom, Lviv s. 78-112. [in Ukrainian]
8. Pavlyshyn S. Spohady pro A. Kos-Anatolskoho / Anatol Kos-Anatolskyu u spohadakh suchasnykiv. Lviv: Az-Art, 2009. S. 23–27. [in Ukrainian]
9. Dobberstein Marcel, Musik und Mensch. Grundlegung einer Anthropologie der Musik, Dietrich Reiner Verlag, Berlin 2000.
10. Golomstock I. Totalitarian art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the Peoples Republic of China. translated from the Russian by Robert Chandler. London: Collins Harvill, 1990
11. Hall Edward T. Beyond culture, New-York a.o., Anchor Books Doubleday, 1989
12. Mehner K., Art. Sozialistischer Realismus in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Januar 2022, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/401306>

Lyubov Kiyanovska – Doctor of Art History, Professor, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

Lidiia Melnyk – Doctor of Art History, Associate Profesor, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lidia Melnyk

The artist and the government: an attempt at an unbiased assessment of the musical culture of Soviet-era Lviv

The article highlights the problem of a reasoned reassessment of the work of Lviv composers of the Soviet period, primarily of the first post-war decades. It is pointed out the difficulty of establishing obvious ideological markers of a number of works that were evaluated from the standpoint of socialist realism. Forms of compromise in the socio-professional and creative activities of S. Lyudkevich, M. Kolessa, and A. Kos-Anatolskyi are considered, and their role in the preservation of national culture and the development of musical education is emphasized. The paradox of socialist realism as art with an impossible goal is considered. Forms of “artistic mimicry” are defined, thanks to which it was possible to overcome ideological limitations in creativity: giving a communist name or program to works with a different intention; replacing “dangerous” words with neutral ones or using ideologically correct texts with hints understandable to local listeners; the use of so-called “melodic allusions” associated with an ideologically “disloyal” work; the principle of concluding concert programs; creation of transcriptions and arrangements on themes from “unwanted works” as own arrangements of folk songs. It is proposed to approach the work of Lviv composers of the post-war period taking into account the historical and political conditions in which they had to create, and the ways in which they tried to protect themselves from the loss of spiritual identity.

Key words: musical style, arrangements of folk songs, musical genres, Lviv regional school of composers, aesthetic assessment.

УДК 378.147.091.33-027.31:78

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-03>

ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ ДО ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ДИРИГЕНТСЬКО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Марія Кузів – кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
<https://orcid.org/0000-0001-9969-1937>

Тарас Пухальський – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музичного мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
<https://orcid.org/0000-0002-8559-5482>

Стаття присвячена дослідженню інноваційних підходів до фахової підготовки майбутніх викладачів закладів вищої освіти за спеціальністю «Диригентсько-виконавська майстерність». Актуальність дослідження зумовлена станом якості музичної освіти в Україні, необхідністю її оновлення та модернізації шляхом упровадження інноваційних підходів до викладання. Мета статті – розроблення рекомендацій щодо подолання проблем, які перешкоджають упровадженню інноваційних підходів до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності. Для досягнення мети у процесі дослідження було вирішено низку завдань: визначено поняття «диригентсько-виконавська майстерність», основні вміння, навички й особисті якості викладача диригентсько-виконавської майстерності, які дозволяють виконувати професійно-педагогічні завдання; розглянуто інноваційні підходи до підготовки викладачів із зазначеної дисципліни; визначено проблеми, які ускладнюють упровадження таких підходів до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності в закладах вищої освіти України; запропоновано шляхи їх вирішення. За результатами дослідження встановлено, що в підготовці викладачів диригентсько-виконавської майстерності використовуються переважно традиційні підходи, які є застарілими та неефективними. У зв'язку із цим постала необхідність у застосуванні інноваційних підходів: проблемного навчання, навчання з використанням віртуальної та доповненої реальності, колаборативного навчання (collaborative learning), онлайн-навчання, портфоліо-навчання тощо. Упровадження таких підходів уповільнює низку проблем, до яких можна віднести: нездатність музичних закладів освіти адаптуватися до сучасних процесів викладання; консервативність навчальних програм і викладачів; невідповідність матеріального забезпечення вимогам сучасності; неактуальні кадри та відсутність системи стажування для викладачів. Вирішення цих проблем потребує здійснення таких заходів: забезпечення навчальних закладів необхідним технічним обладнанням; оновлення навчальних програм; стажування для викладачів; розширення репертуару колективів. Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування отриманих результатів закладами вищої освіти для підготовки майбутніх педагогів, а саме викладачів диригентсько-виконавської майстерності.

Ключові слова: інноваційні підходи, диригентсько-виконавська майстерність, проблемне навчання, віртуальна реальність, етнопедагогічний підхід.

Постановка проблеми. Сучасні викладачі диригентсько-виконавської майстерності повинні мати низку важливих компетенцій, які дозволяють ефективно виконувати професійні обов'язки. Зокрема, вони повинні бути обізнаними в галузі диригентського мистецтва, володіти високим рівнем виконавської майстерності, здатністю створювати, реалізовувати та висловлювати свої власні художні концепції, бути спроможними до розроблення та реалізації навчальних програм, мати високі комунікативні й організаційні навички.

Фахова підготовка майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності в закладах вищої освіти повинна відповідати вимогам сучасного ринку

праці та потребам студентів, які хочуть здобути якісну освіту. Досягнення цієї мети неможливе без використання інноваційних підходів, які дозволяють ефективно впроваджувати нові технології в навчальний процес, розвивати творчу й інноваційну активність студентів і викладачів, підвищувати якість знань і рівень професійної компетентності, а також забезпечувати високу конкурентоспроможність випускників.

Отже, використання інноваційних підходів до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності в закладах вищої освіти України є необхідною умовою забезпечення якісної музичної освіти, що підкреслює актуальність дослідження.

Аналіз останніх досліджень та публікацій.

Дослідження інноваційних підходів до підготовки майбутніх викладачів музичних закладів вищої освіти стали предметом розвідок таких науковців, як: Л. Шумська. [1], Л. Ковальова-Гончарюк [3], І. Перегуда [5], С. Кожушко [6], К. Мартинюк [7], інших. Однак малодослідженим залишається питання застосування інноваційних підходів до підготовки студентів музичних закладів вищої освіти за спеціальністю «Диригентсько-виконавська майстерність».

Мета статті – розроблення рекомендацій щодо подолання проблем, які перешкоджають упровадженню інноваційних підходів до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності.

Виклад основного матеріалу. Для розкриття теми дослідження вважаємо за необхідне розглянути поняття «диригентсько-виконавська майстерність». Майстерність є важливою характеристикою фахівця, яка включає в себе інтелектуальний, практичний і психологічний розвиток, зрілість, готовність до творчої діяльності високого рівня складності, що дозволяє досягнути успіху в обраній професійній галузі. Опанування основ майстерності передбачає чітке визначення мети, завдань, творчий пошук ефективних шляхів, форм, методів і засобів їх вирішення [1].

Диригентсько-виконавська майстерність – це комплекс професійних знань (володіння системою жестів для розкриття змісту музичного твору), навичок і вмінь, які необхідні для успішного виконання ролі диригента-виконавця, у вузькому сенсі – засіб розкриття задуму композитора, зазначеного в партитурі, і розглядається як показник професіоналізму диригента хорового колективу. Вона включає в себе розуміння музичної теорії та практики, знання хорового співу, а також навички управління музичним колективом [2]. Диригентсько-виконавська майстерність вимагає від виконавця високого рівня техніки, музичної виразності й емоційного інтелекту, а також здатності працювати в колективі та взаємодіяти з іншими музикантами. Наявність зазначених знань, умінь, навичок і особистих якостей дозволяє виконувати професійно-педагогічні завдання, зокрема й ті, які стоять перед викладачем диригентсько-виконавських дисциплін [3].

Схиляємось до позиції А. Мартинюка, що основу виконавської майстерності майбутнього фахівця становлять:

– уміння педагога-диригента керувати своєю поведінкою з використанням таких елементів артистизму, як міміка, пантоміма;

– уміння (за допомогою відповідних і пластичних жестів рук, виразу обличчя) передавати внутрішній зміст музичного твору, тобто вміння, у яких чимало спільного з акторським мистецтвом;

– уміння впливати на особистість і колектив, які полягають у техніці педагогічного спілкування та становлять інтегративну єдність мистецтва спілкування, організаційного таланту та почуття педагогічного такту [7].

Викладач диригентсько-виконавських дисциплін повинен бути наставником, здатним передавати свої знання та досвід студентам. Він повинен бути знайомий із різними методиками викладання, підходами до організації навчального процесу, уміти аналізувати й оцінювати музичні твори, розуміти основи педагогіки, психології та соціології, що дає йому змогу здійснювати якісну й ефективну підготовку майбутніх музикантів. Окрім цього, педагог повинен постійно вдосконалювати свої знання та навички, бути готовим до безперервного самовдосконалення та розвитку, вивчати нові технології й інструменти викладання, щоб відповідати потребам сучасної музичної освіти та забезпечувати студентам максимальну якість навчання.

Важливу роль у цьому відіграє підготовка викладача диригентських дисциплін, яка здійснюється в музичних закладах освіти України та має свої особливості [4]. В її основі лежить професійна музична освіта, яка передбачає знання теорії музики, гармонії, історії музики, практичну роботу з оркестрами або хором, знання законів акустики, психології музичної діяльності й інших спеціальних дисциплін. Викладачі диригентсько-виконавської майстерності в закладах вищої освіти повинні мати відповідний досвід роботи з музичними колективами, брати участь у музичних фестивалях і конкурсах, викладати у спеціалізованих музичних школах.

Важливим елементом підготовки викладачів є стажування та співпраця з відомими диригентами, виконавцями та музичними колективами, яка дозволяє знайомитися з різними методами роботи, вивчати репертуар, отримувати навички роботи з музикантами різних рівнів підготовки.

Отже, фахова підготовка викладачів диригентсько-виконавської майстерності в Україні є досить складним процесом, який передбачає не лише здобуття професійної музичної освіти, але і практичний досвід роботи з музичними колективами.

У підготовці викладачів диригентсько-виконавської майстерності в музичних закладах освіти

використовуються як традиційні, так і інноваційні підходи до викладання. Традиційні підходи засновані на класичній системі викладання, основними компонентами якої є музична, педагогічна, практична наукова та творча підготовка. У свою чергу, використання інноваційних підходів може забезпечити більш ефективну, гнучку й інтерактивну навчальну діяльність, розвиток креативності та професійної компетентності. Інноваційні підходи до підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності в закладах вищої освіти наведені в табл. 1.

На жаль, в українських музичних ЗВО переважають традиційні підходи до викладання. Навіть провідні музичні заклади вищої освіти України не поспішають модернізувати освітній процес і впроваджувати інноваційні підходи до підготовки викладачів диригентсько-виконавських дисциплін. Досить невтішною залишається ситуація з матеріальним забезпеченням музичного закладу вищої освіти. Комп'ютерна техніка й електроакустичні засоби практично не застосовуються у викладанні. Відсутня дієва система стажування для викладачів.

Зважаючи на зазначене, можна зробити висновок, що більшість музичних закладів України зіткнулись із багатьма проблемами, які уповільнюють реформування й унеможливають упровадження інноваційних технологій до підготовки майбутніх фахівців, зокрема й викладачів диригентсько-виконавської майстерності. Такими проблемами є:

- нездатність адаптуватися до сучасних процесів викладання;
- консервативність навчальних програм і викладачів;
- невідповідність матеріального забезпечення вимогам сучасності;
- неактуальні кадри та відсутність системи стажування для викладачів.

Вирішення цих проблем потребує вжиття таких заходів:

- забезпечення навчальних закладів необхідним технічним обладнанням. Можна розглянути можливість отримання державної підтримки для придбання необхідного обладнання або запровадити програми залучення благодійних внесків від

Таблиця 1

Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності

Підходи	Практичне застосування
Проблемне навчання (Problem-Based Learning)	Підхід базується на вирішенні реальних проблем, що виникають у практиці викладання, та сприяє розвитку критичного мислення, комунікативних і творчих навичок.
Навчання з використанням віртуальної та доповненої реальності (Virtual and Augmented Reality Learning)	Цей підхід дозволяє студентам виконувати віртуальні та доповнені завдання, що дозволяє їм отримати більше практичного досвіду без ризику припуститися помилки в реальному житті.
Колаборативне навчання (Collaborative Learning)	Підхід, у якому студенти працюють у групах, співпрацюють один з одним, обмінюються знаннями та досвідом, що дозволяє розвивати навички комунікації та роботи в команді.
Онлайн-навчання (Online Learning)	Цей підхід дає можливість студентам учитися за допомогою вебтехнологій та інтерактивних онлайн-курсів, що дозволяє викладачам надавати дистанційну підтримку та забезпечувати доступ до навчальних ресурсів у будь-який час.
Портфоліо-навчання (Portfolio-Based Learning)	Підхід, у якому студенти ведуть портфоліо своєї роботи та досягнень, що дозволяє їм відстежувати свій прогрес і розвивати навички самооцінки та рефлексії.
Синергетичний підхід	Передбачає створення сприятливого середовища для взаємодії та співпраці між студентами, викладачами та музикантами, які практикують, що дозволяє поєднати різні методи та підходи до навчання, за допомогою технологій, взаємодії та діалогу між усіма учасниками навчального процесу, забезпечувати підвищення якості освіти та підготовки майбутніх викладачів до роботи в умовах сучасного музичного середовища.
Етнопедagogічний підхід	Передбачає вивчення народної культури та традицій українського народу, їхнього впливу на музичну культуру, технологій викладання музики в контексті національної культури. Такий підхід допомагає майбутнім викладачам усвідомити значення національної культури та традицій у формуванні музичної ідентичності учнів, розвиває в них навички міжкультурної взаємодії, толерантності та поваги до інших культур.

Примітка: систематизовано авторами [1; 5; 6]

компаній, які мають інтерес до розвитку музичної освіти;

– оновлення навчальних програм. Необхідно створити механізми, які забезпечать оновлення навчальних програм на регулярній основі, залучаючи до цього процесу провідних експертів у галузі музичної освіти;

– розширення виконавського та навчального репертуару викладачів. Можна запровадити програму підвищення кваліфікації викладачів, яка дозволить їм вивчати різноманітні сучасні методики навчання, а також проводити концерти та майстер-класи.

Висновки. Актуальність упровадження інноваційних підходів до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності зумовлена потребою відповідати сучасним вимогам музичної освіти та забезпеченням високої якості підготовки випускників. Інноваційні підходи сприяють підвищенню ефектив-

ності навчання, забезпечують глибоке засвоєння теоретичних знань і практичних навичок, допомагають формувати професійні компетенції майбутніх викладачів. Застосування інноваційних методів навчання дозволяє розвивати творчі здібності студентів, сприяє виявленню та розвитку індивідуальних особливостей кожного студента. Щоб прискорити впровадження інноваційних підходів до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності у вітчизняних закладах вищої освіти, необхідно забезпечити їх необхідним технічним обладнанням; оновити навчальні програми; організувати регулярне стажування для викладачів; розширити навчальний репертуар.

Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування отриманих результатів закладами вищої освіти для підготовки майбутніх педагогів диригентсько-виконавської майстерності.

Література

1. Шумська Л. Методологічні підходи до формування професійної майстерності хорових диригентів у процесі магістерської підготовки. *Психолого-педагогічні науки*. 2018. № 3. С. 66–67. URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/951/1/13.pdf>.
2. Канерштейн М. Питання диригентської майстерності. Київ : Муз. Україна, 1980. 184 с.
3. Ковальова-Гончарюк Л. Інструментально-виконавська майстерність учителя музичного мистецтва як характеристика його професійної майстерності. *Новий вимір науки та освіти. Педагогіка і психологія*. 2021. № IX (98). Вип. 247. С. 22–25.
4. Довідник ВНЗ. *Osvita.ua*. 2023. URL: <https://osvita.ua/vnz/guide/search-17-0-0-123-0.html>.
5. Перегуда І., Мирончук Н. Застосування проблемного навчання у вищому навчальному закладі. *Модернізація вищої освіти в Україні та за кордоном* : збірник наукових праць. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 127–129.
6. Кожушко С. Стратегії колаборативного навчання у вищому навчальному закладі. *Молодь і ринок*. 2014. № 5. С. 65–71.
7. Мартинюк К. Формування диригентсько-хорових навичок майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2022. № 6. С. 11–15.

References

1. Shums'ka, L.Yu. (2018). Metodolohichni pidkhody do formuvannya profesynoyi maysternosti khorovykh dyryhentiv u protsesi mahisters'koyi pidhotovky [Methodological approaches to the formation of professional skills of choral conductors in the process of master's training]. *Psykhologo-pedahohichni nauky*, № 3, pp. 66–67. Retrieved from: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/951/1/13.pdf> [in Ukrainian].
2. Kanershteyn, M. (1980). Pytannya dyryhent's'koyi maysternosti [The issue of conducting skills]. Kyiv : Muz. Ukrayina. 184 p. [in Ukrainian].
3. Koval'ova-Honcharyuk, L.O. (2021). Instrumental'no-vykonavs'ka maysternist' uchytelya muzychnoho mystetstva yak kharakterystyka yoho profesynoyi maysternosti [Instrumental and performing skill of a music teacher as a characteristic of his professional skill. A new dimension of science and education]. *Novyy vymir nauky ta osvity. Pedahohika i psykhohohiya*, № IX (98), Vyp. 247, pp. 22–25 [in Ukrainian].
4. Dovidnyk VNZ [Directory of universities]. *Osvita.ua*. 2023. Retrieved from: <https://osvita.ua/vnz/guide/search-17-0-0-123-0.html> [in Ukrainian].
5. Perehuda, I., Myronchuk, N.M. (2014). Zastosuvannya problemnoho navchannya u vyshchomu navchal'nomu zakladi. *Modernizatsiya vyshchoyi osvity v Ukrayini ta za kordonom: zbirnyk naukovykh prats'* [Application of problem-based learning in a higher educational institution. Modernization of higher education in Ukraine and abroad: collection of scientific works]. Zhytomyr: Vyd-vo ZHDU im. I. Franka. Pp. 127–129 [in Ukrainian].
6. Kozhushko, S. (2014). Stratehiyi kolaboratyvnoho navchannya u vyshchomu navchal'nomu zakladi [Strategies of collaborative learning in a higher educational institution]. *Molod' i rynek*, № 5, pp. 65–71 [in Ukrainian].
7. Martyniuk A. (2022). Formation of conducting and choral performance skills of the future music art teacher. *Molod' i rynek*, № 6, pp. 11–15 [in Ukrainian].

Mariia Kuziv – PhD (Art History), Senior Lecturer of the Department of Music Art,
Kamyanets-Podilskyi Ivan Ohiyenko National University

Taras Pukhalskyi – PhD (Pedagogy), Senior Lecturer of the Department of Music Art,
Kamyanets-Podilskyi Ivan Ohiyenko National University

Innovative approaches to the professional training of future teachers of conducting and performing skills in higher education

The article is devoted to the study of innovative approaches to the professional training of future teachers of higher education institutions in the specialty “Conducting and Performing Skills”. The relevance of the study is due to the deterioration of the quality of music education in Ukraine, the need to update and modernize it by introducing innovative approaches to teaching.

The purpose of the article is to develop recommendations for overcoming the problems that hinder the implementation of innovative approaches to the professional training of future teachers of conducting and performing skills. To achieve this goal, the study solved a number of tasks: the concept of “conducting and performing skills”, the basic abilities, skills and personal qualities of a teacher of conducting and performing skills that allow performing professional and pedagogical tasks were defined; innovative approaches to the training of teachers in this discipline were considered; problems that complicate the implementation of such approaches to the professional training of future teachers of conducting and performing skills in higher education institutions of Ukraine were identified; recommendations were proposed. The study used general scientific methods of cognition: induction and deduction, analysis and synthesis, association and analogy.

The study found that in the training of teachers of conducting and performing skills, mainly traditional approaches are used, which are outdated and ineffective. In this regard, there is a need to apply innovative approaches: problem-based learning, learning using virtual and augmented reality, collaborative learning, online learning, portfolio learning, etc. The implementation of such approaches is slowed down by a number of problems, including the inability of music education institutions to adapt to modern teaching processes; conservatism of curricula and teachers; inadequate material support to meet modern requirements; insufficient attention to the preservation and study of authentic folklore; inadequate staff and lack of an internship system for teachers. The solution to these problems requires the following measures: providing educational institutions with the necessary technical equipment; updating curricula; preserving authentic folklore, internships for teachers; expanding the repertoire of teachers.

The practical significance of the study lies in the possibility of applying the results obtained by higher education institutions for the training of future teachers, including teachers of conducting and performing skills.

Key words: *innovative approaches, conducting and performing skills, problem-based learning, virtual reality, ethnopedagogical approach.*

УДК 78.01; 78.02;
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-04>

ЗМІНА СТРУКТУРИ ЗВУКОВОГО МАТЕРІАЛУ ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ СОЦІОПОЛІТИЧНИХ ЗМІН

Остап Мануляк – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-0773-7417>

Досліджується взаємозв'язок між соціально-політичними змінами та змінами характеру звукової тканини електроакустичних творів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ ст. На підставі розгляду широкого спектру творів Анни Аркушиної, Юрія Булки, Віталія Годзяцького, Євгена Дубовика, Алли Загайкевич, Аліси Кобзар, Максима Коломійця, Анни Корсун, Святослава Крутикова, Святослава Луньова, Олександра Нестерова, Катерини Оленіч, Георгія Потопальського aka Ujif_potfound, Олексія Ретинського, Богдана Сегіна, Назара Скрипника, Антона Стука, Олексії Сук, Яни Шлябанської, Олександра Щетинського та ін. проводиться визначення основних тенденцій у розвитку української електроакустичної музики від початку 1990-х років. Детальний аналіз засвідчив наявність суттєвих змін у характері формування звукової тканини в середині 1990-х, 2000-х та після 2014 р. Продовження інтенсивного використання естетики звучання ранніх цифрових синтезаторів у 2000-х, з одного боку, накладається на появу нових органічних форм звучання безвідносно до вихідного звукового матеріалу. Опіраючись на праці Теодора В. Адорно та Жака Атталі, проводиться визначення активного розвитку музичної інфраструктури від початку 2010-х років як своєрідної хвилі опозиції правлячому режиму. Ці тенденції з розвитком органічних моделей у музиці поступово еволюціонують в активну інкорпорацію елементів непередбаченості/ймовірності. Інтенсивне використання відкритої форми та елементів перформативності у творах після 2013 р. може свідчити про оприявлення тенденцій життєвої необхідності реагування на зовнішні виклики, що з'явилися в Україні після російської агресії, а згодом і повномасштабного воєнного вторгнення в Україну.

Ключові слова: сучасна українська музика, українська електроакустична музика, сучасні українські композитори.

Віддзеркалення настроїв та думок у музиці, і не лише окремого індивіда, а й цілого суспільства, не є новою чи оригінальною концепцією. Подібні ідеї знаходимо у давньогрецьких філософів та мислителів Древнього Китаю. Упродовж століть чи навіть тисячоліть саме аудіальна сфера була основним виразником суспільних процесів. Проте сьогодні, коли ми намагаємося зрозуміти тенденції розвитку країни в тому чи іншому регіоні світу, зазвичай звертаємо увагу, окрім ВВП чи ІПР, на архітектуру та образотворче мистецтво. Причин для такої тенденції є кілька. З одного боку, щонайменше вже кілька століть тому західна цивілізація стала виразно візуально-центричною. З іншого боку, матеріальна форма архітектури чи візуальних мистецтв полегшує загальну перцепцію, статистичне опрацювання великих обсягів візуальної інформації та їх аналітичне осмислення і визначення соціально-економічних взаємозалежностей. Це стосується як сьогодення, так й історичної перспективи. Однак через брак матеріального втілення в бетоні, камені чи іншій довговічній субстанції, процеси в музиці видаються неоднозначними і не такими виразними й зручними для аналізу чи навіть просто для їх виявлення. Однак

саме музика, з огляду на її плінність і особливу чутливість як нематеріальної субстанції до найменших світоглядних, політичних, економічних чи суспільних змін, робить музичну культуру джерелом безцінної інформації про майже невимірювані процеси сьогодення і навіть майбутнього. Жак Атталі вже близько півстоліття пропонує опрацювання тенденцій на музичному ринку для визначення майбутніх глобальних економічних та суспільно-політичних зрушень. Однак сьогодні через уніфікацію масмаркету популярної музики, що викликано як монополізацією у медійній сфері багатьох країн [5, с. 29], так і здебільшого катастрофічними наслідками функціонування алгоритмів більшості стрімінгових платформ [7], єдиними сферами, незалежними від рішень маркетологів бізнес-імперій чи специфіки дії алгоритмів соціальних мереж і стрімінгових платформ, залишається інді-сцена та сфера академічної музики. І нині, як нам видається, саме у сфері академічної музики взаємозалежність процесів, про які говорили Жак Атталі та низка інших дослідників, ми зараз бачимо надзвичайно виразно.

Повномасштабне вторгнення росії в Україну викликало хвилю інтересу в усьому світі до

української культури загалом і української музики зокрема (тут можна згадати хоча б повністю присвячені Україні номери таких знакових часописів, як *Ruch Muzyczny* в Польщі чи *FullMoon* у Чехії). Значна частина матеріалів пов'язана з ознайомленням з історичним контекстом та загальними тенденціями нинішнього розвитку. Твори українських композиторів по-новому звучать на численних концертах у багатьох країнах. Раніше вони спорадично виконувалися в рамках різноманітних європейських фестивалів переважно українськими музикантами, але для багатьох слухачів вони з'явилися як елементи нової, раніше невідомої музичної культури лише зараз. Це також викликає посилення інтересу та спроби зрозуміти, чому у творчості українських композиторів, з одного боку, так багато спільного із загальноєвропейською музичною традицією та різними стилістичними течіями, а з іншого – є ціла низка особливостей. Часто навіть у творчості одного композитора (переважно це стосується композиторів ХХ ст.) ми стикаємося з такими кардинальними стильовими змінами, яких не помічаємо у творчості композиторів з інших європейських країн. Попри те що процеси зміни ландшафту концертної та музичної критики щодо української музики в Європі вже зараз є дуже промовистими, повною мірою аналізувати те, як війна вплинула безпосередньо на творчість українських композиторів, можна буде лише за кілька років. Однак низку важливих тенденцій у розвитку української академічної музики протягом останніх тридцяти двох років можемо простежити досить детально вже зараз.

ХХ ст. є чи не найдраматичнішим прикладом впливу суспільно-політичних змін на музичний розвиток. Для творчості композиторів 1910-х, 1920-х та початку 1930-х років зі Сходу та Центру України (окупованих Російською імперією, а згодом – Радянським Союзом) характерним є інтенсивний перехід від пізнього романтизму через різні експерименти з альтернативними системами організації звуковисотного матеріалу до експресіонізму та урбанізму кінця 20-х – початку 30-х років (на зразок другої симфонії Бориса Лятошинського чи записаної *Columbia Records* симфонічної поеми «На Дніпрельстані» Юлія Мейтуса). Не лише композитори, а й художники, такі як Михайло Андрієнко-Нечитайло, Олександр Архипенко, Олександр Богомазов, Михайло Бойчук, Олександра Екстер, Казимир Малевич, докорінно змінили свої практики, ставши «коліскою мистецької революції» [8, с. 46]. Голодомор 1932–1933 рр. і апогей масового терору

1937–1939 рр. трагічно знищують усі ці процеси. Ймовірно, відлуння цих подій разом із тенденцією до популярності автократичних режимів у всій Європі також розхитує стилістичну ідіому композиторів, які творили в Галичині. Багато з них (наприклад, Василь Барвінський, Юзеф Коффлер, Стефанія Туркевич) відходять від своїх передових експериментів і значну частину своєї творчої активності присвячують, наприклад, обробкам народних пісень і класики. Червоний терор, Друга світова війна та Голокост радикально змінили ландшафт української музичної культури, і здавалося, що через встановлення «залізної завіси» будь-які надії на актуалізацію української музичної культури в європейському та світовому контексті втрачені. Однак композитори «соцреалістичної» музики, які до періоду сталінізму були в авангарді модерністського руху і вижили в період червоного терору (Левко Ревуцький, Борис Лятошинський, Володимир Флис), надали важливу професійну підтримку новому поколінню і своєю опікою (особливо це характерно щодо Бориса Лятошинського) забезпечили актуалізацію в Україні стильових і жанрових процесів, уможливаючи поступову повноцінну синхронізацію у майбутньому. У 1958 р. Анджей Нікодемівич, відвідавши фестиваль «Варшавська осінь», розпочав у Львові експерименти з додекафонією та серіалізмом. Того ж часу Леонід Грабовський разом із Ігорем Блажковим, Віталієм Годзяцьким, Володимиром Губою, Валентином Сильвестровим створюють у Києві свою неформальну групу, яка пізніше отримує назву «Київський авангард». Знадобилося лише чотири роки, аби від перших студентських спроб у дванадцятитоновій системі композитори київського авангарду дійшли до зрілого індивідуального авангардного стилю і створили одне з найвпливовіших явищ в історії української музики ХХ ст. Своєрідний розсинхрон київського авангарду з періодом політичної відлиги в СРСР був пов'язаний також із посиленням в УРСР тенденцій не лише культурного, а й економічного протистояння консервативному курсу політичного апарату кінця 60-х – початку 70-х років. Із цим періодом, окрім соноризму («Константи» Леоніда Грабовського, «Соноріти» Анджея Нікодемівича), музичного театру/перформансу («Драма» Валентина Сильвестрова, алгоритмічних моделей («Гомеоморфії» Леоніда Грабовського), пов'язане також народження української електроакустики. «Чотири етюди для магнітофону» Віталія Годзяцького стали першим кроком на шляху до створення одного із надзвичайно вагомих і чи не найбільш видимих у світо-

вому контексті сегментів спектру сучасної української академічної музики¹. Разом із тим знаємо, як агресивно радянський режим втручався, перешкоджаючи можливостям творчого розвитку композиторів київського авангарду, і в багатьох випадках зміни жанрової палітри чи окремих аспектів музичного матеріалу (як, наприклад, перешкодження в реалізації електроакустичних творів) пов'язані більше з фізичною неможливістю їх утілення, ніж із субтальною творчою рефлексією на соціополітичні процеси². Лише після відновлення незалежності України у 1991 р. починається нова хвиля активного розвитку української музики, і саме із цього часу можемо повною мірою аналізувати рефлексію композиторів сучасної академічної музики на соціополітичні процеси і проводити детальний аналіз шляху розвитку української електроакустики.

У 1991 р. під час візиту до Студії електроакустичної музики Краківської музики Олександр Щетинський створив електронну композицію для плівки «Біля входу». Цей твір став першою композицією в історії української електроакустичної музики з повністю синтезованим матеріалом і дуже чітко маркує початок нового етапу розвитку української музичної культури. До середини 1990-х років у галузі електронної музики працює вже ціла плеяда українських композиторів. Це, зокрема, Юлія Гомельська, Алла Загайкевич, Олександр Нестеров, Кармелла Цепколенко, Людмила Юріна та ін. Такий підвищений інтерес до електронної музики був викликаний не лише природною цікавістю до експериментів з інструментами (де-факто забороненими в радянські часи), а й унікальним відображенням стрімкої політичної та економічної ситуації навколо. Згадаймо, як писав Едгард Варез про майбутнє електронної музики ще до її появи як такої: «Більше не буде старої концепції мелодії чи взаємодії мелодій... Увесь твір буде тексти, як тече ріка» [9, с. 11]. Саме впродовж 1990-х і 2000-х попри драматичну втрату унікальних зразків електромозичних інструментів, конструйованих ентузіастами

(як, наприклад, синтезатор Олександра Діса чи програмний чотириголосний синтезатор Дмитра Зарицького та Валерія Шастала [1]), електроакустична музика в Україні стає однією з ключових сфер у розвитку сучасної академічної музики, а зміни в її структурі чи не найповніше віддзеркалюють явні або приховані процеси соціополітичного розвитку. Поява електроакустичних творів, їх широка презентація на концертах численних фестивалів нової музики в Україні, та й загалом поява таких фестивалів, як «Київ Музик Фест» (Київ, 1990 р.), «Контрасти» (Львів, 1995 р.) та «Два дні і дві ночі» (Одеса, 1995 р.), ознаменували абсолютно нове культурне ставлення до авангардної музики, яка стала розглядатися не як опозиція правлячій системі, а радше як ознака процвітаючого економічного розвитку «західних» країн. І якщо характер зміни способів створення та розвитку цих фестивалів наприкінці 1990-х і на початку 2000-х років описує процес від деконструкції старих радянських моделей централізованого державного управління до складної, часто неконтрольованої, багатовекторної політичної ситуації в країні, то структура матеріалу електроакустичних творів українських композиторів є радше рефлексією на спроби імплементації неорганічних та штучних для української культури трендів і політичних моделей. Після появи у 1960-х роках синтезаторів із контролем напруги, що уможливило «живе», сценічне використання цих інструментів і хвилю піднесення в *progressive rock* 1970-х, пік популярності широкого застосування синтезаторів у західноєвропейській академічній музиці припадає радше на 1980-ті роки. Це, зокрема, пов'язано з насиченням ринку як старими моделями аналогових синтезаторів, так і широкою доступністю нових цифрових синтезаторів із можливістю контролю й обробки сигналу за протоколом MIDI. При цьому тенденції до захоплення характерними «штучними» синтезованими звуками в Україні простежуються значно довше, ніж у Західній Європі. Якщо там згасання відбувається вже в другій половині 1990-х, то в Україні ця тенденція зберігається аж до середині 2000-х (наприклад, «Коломийки» Катерини Оленіч). Окрім лімітованих можливостей, викликаних обмеженою технологічною базою (з одного боку, відсутній доступ до потужних комп'ютерів та процесорів, що давали б змогу трансформації великих масивів звукової інформації в хорошій якості, з іншого – ринок насичується цифровими синтезаторами, які поступово стають щораз більш доступними), убачаємо тут також творчу реакцію на мавпування тодішньою фінансовою

¹ Повною мірою усі засоби, які використовуються у конкретній музиці, були застосовані Віталієм Годзяцьким під час створення музики до анімаційного фільму «Кар'єра». Як зазначає Алла Загайкевич, «використання кількох магнітофонів із різною швидкістю відтворення й запису, поступового вповільнення/пришвидшення руху плівки, прокручування її назад значно розширили інтонаційні можливості роботи з переважно шумовим матеріалом».

² Тут можна згадати хоча б Леоніда Грабовського і його спогади про те, як йому унеможлилювали доступ до синтезатора АНС.

і політичною «елітою» штучних для української культури російських маскультових трендів. Адже перехід від звукових об'єктів у традиції конкретної музики чи ретельно синтезованого матеріалу, характерного для рафінованої традиції IRCAM (твори Алли Загайкевич) і кельнської школи («Біля входу» Олександра Щетинського), до інтенсивного використання хаотичних синтезованих звуків із підкресленим акцентом стилістики звучання ранніх цифрових синтезаторів у композиторській практиці відбувається саме із середини 1990-х – початку періоду дрейфу в бік проросійського «кучмізму». Найяскравішим прикладом такого відходу від вільних авангардних експериментів до домінування синтезованих звучань і експериментів із MIDI є творчість Олександра Нестерова. Разом із тим на початку 2000-х в електроакустиці спорадично з'являється нова естетика органічних звучань, дещо нав'язуюча до new age (наприклад, Святослав Луньов *Kali-Yuga* 2001 р.), розпочинається теоретичне опрацювання електроакустики (монографія Віктора Камінського), а камерно-інструментальна творчість багатьох композиторів, які зазвичай зберігали свої роботи у стилістичній ідіомі тональних, неокласичних чи неоромантичних композицій, виходять далеко за межі типових рамок, як-от сповнені авангардної енергії *Urlicht-Irlicht?* для флейти соло Віктора Камінського або *Stücke* для фортепіано соло Богдани Фроляк. Ці твори не лише ознаменували важливі політичні зрушення (як протести «Україна без Кучми» та «Помаранчева революція»), а й передбачили процеси інкорпорації української культурної та економічної діяльності в загальноєвропейський контекст. Адже середина 2000-х років характеризується не лише початком важливих тектонічних зсувів у контексті українського політичного життя, це також період поступового виходу української електроакустики на міжнародну арену. У 2005 р. альбом *Zavoloka "Plavyna"* був відзначений на міжнародному фестивалі *Prix Ars Electronica* в Лінці (Австрія). У 2010 р. аудіовізуальна робота *Harmonic Ratio* Євгена Ващенко, видана лейблом *Kvitnu*, була номінована *Qwartz Electronic Music Awards* у Парижі в категорії *Discovery*. А в 2011 р. лейбл *Kvitnu* отримав три відзнаки на *Qwartz Electronic Music Awards: Qwartz Label, Qwartz Artist* та *Qwartz Discovery* [1].

Подібно до 1960-х років широка організаційна діяльність та авангардна (чи в даному разі поставангардна) ідіома стали способом політичної опозиції режиму під час авторитарного правління Януковича 2010–2014 рр.

У 2010 р. ансамбль *Nostri Temporis* відновлює свою активну концертну діяльність. У 2011 р. перші концерти електроакустичної музики відбуваються у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка. У 2012 р. Богдан Сегін з ансамблем *Nostri Temporis* організовує майстер-класи нової музики *COURSE*, а у Львові у співпраці Мистецького об'єднання «НУРТ» та кафедри композиції ЛНМА імені М.В. Лисенка засновано перший фестиваль електроакустичної музики *Ars Elettronica*, який із 2013 р. перейменовано на *VOX ELECTRONICA*. У 2013 р. організовано перший Фестиваль аудіовізуального мистецтва «ТЕТРАМАТИКА» у Львові, а в 2014 р. при Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка завдяки співпраці з Університетом Тромсе – Норвезьким арктичним університетом відкривають *ESEM* – Експериментальну освітню студію електроакустичної музики.

Звичайно, ці неймовірні результати стали можливими не лише завдяки діяльності композиторів і музикантів, а й завдяки широкій міжнародній фінансовій підтримці. Разом із тим масштаби такого активного розвитку видаються набагато більш заавансованими, ніж це б мало бути в контексті віддзеркалення суспільно-політичної ситуації, наприклад за Теодором В. Адорно [3]. Плинні органічні форми творів Алли Загайкевич (уже навіть у таких ранніх, як *MOTUS* 2003 р.), Олени Ільницької чи, наприклад, «Хронік неіснуючих цивілізацій» Святослава Крутикова демонструють значно швидший та інтенсивніший процес змін у підходах до структурування і роботи з музичним матеріалом порівняно з фоновими процесами розвитку української культури та суспільства епохи «між двома революціями» (від 2004 до 2014 р.). І тут на думку приходять твердження Жака Атталі про те, що «музика була і залишається надзвичайно привілейованим місцем для аналізу та оприявлення нових форм у нашому суспільстві...» [4, с. 133].

Беручи до уваги твердження Жака Атталі, можемо припустити, що згадані тенденції в активній зміні характеру побудови матеріалу електроакустичних творів, новаціях у камерно-інструментальній творчості композиторів та важливій інфраструктурній еволюції стали оприявленням і своєрідною репетицією процесів, які відбувалися під час та після Революції гідності. Перехід до «когнітивного капіталізму», стрімке зростання креативного сектору економіки та поява серед органів влади не лише окремих людей, а й цілих інституцій, які чітко усвідомлюють, що «це не культура потребує «бізнес-тренінгів», а ринок

потребує культурної революції!» [6], немовби передбачається цим вибухом активних органічних форм і переплетенням синтезованих та трансформованих натуральних звуків в українській електроакустиці від першої половини 2000-х до середини 2010-х років.

Разом із тим після 2014 р. представники нової генерації українських композиторів і виконавців, як-от: Анна Аркушина, Юрій Булка, Аліса Кобзар, Максим Коломієць, Анна Корсун, Георгій Потопальський aka Ujif_potfound, Олексій Ретинський, Богдан Сегін, Назар Скрипник, Яна Шлябанська та багато інших, постійно демонструють не лише вмиле використання нових технологічних та стилістичних інструментів, а й вільне поводження у грі з імовірністю. Використання відкритих форм, рандомізованих або генеративних процесів і широкого спектру електроакустичних засобів призводить до інтенсифікації перформативних елементів як життєвої необхідності негайної реакції на виклики часу. Тут можна згадати інсталяцію «Час» Юрія Булки, Voice way та «Місто» Алли Загайкевич, перформанс «Дерево» Назара Скрипника, інтерактивну звукову інсталяцію «Вербова» Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун, Остапа Костюка та Люби Плавської, гепенінг на закритті Фестивалю

електроакустичної музики VOX ELECTRONICA у 2016 р. чи інтерактивну інсталяцію артгрупи «НУРТ» на фестивалі «ТЕТРАМАТИКА» у 2017 р. у ЛНМА імені М.В. Лисенка. Ці твори, на нашу думку, характеризуються вмилем опрацюванням у музичній площині процесів реагування на непередбачувані зміни зовнішніх чинників, що може свідчити про передбачення драматичних подій у сучасній українській історії. Адаже звуки пострілів у Lithos (О. Мануляк) 2014 р. були виключно рефлексією на події Революції гідності, а вже пострілоподібні звуки в «Голосах довкола нас» Євгена Дубовика з 2021 р. радше стають передбаченням повномасштабного російського військового вторгнення в Україну в 2022 р.

Разом із тим після загострення відчуття непевності у творах 2018–2021 рр. та негайної рефлексії у творах весни-літа 2022 р. помічаємо початки нового етапу структуризації звукового матеріалу, які (використовуючи термін Гарі Леманна) містять виразні ознаки де-деконструкції. Беручи до уваги можливість передбачення музикою суспільно-політичних подій, ознаки відновлення матеріалу та де-деконструкції нової драматургії музичної тканини, сподіваємося, є передбаченням швидкої перемоги і відбудови України.

Література

1. Загайкевич А. Небесно-блакитні інструменти. *Український Тиждень*. 2017. № 18(494). URL: <https://tyzhden.ua/nebesno-blakytni-instrumenty> (дата звернення: 21.06. 2023).
2. Щетинський О. Лінії, перехрестя, акценти. Композитор Леонід Грабовський. Харків : Акта, 2017. С. 17–305.
3. Adorno, Theodor W. *Philosophy of New Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
4. Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2009.
5. Ehlinger A. Stream of Conscience? Live Music Streaming: Utility, Capital and Control. *International Journal of Music Business Research*. 2022. № 11(1). P. 29–42.
6. Goehler A. Basic income grant – the cultural impulse needed now! *ONCURATING.org* Issue #16/13, 2012. P. 19–21.
7. Kieper J. Value of Music in Digital Cultures – Are Streaming Economies devaluating Music? URL: https://www.researchgate.net/profile/Johannes-Kieper/publication/353417973_Value_of_Music_in_Digital_Cultures_-_Are_Streaming_Economies_devaluating_Music/links/60fb2f8b169a1a0103b1e950/Value-of-Music-in-Digital-Cultures-Are-Streaming-Economies-devaluating-Music.pdf (дата звернення: 21.06. 2023).
8. Marcadé V. Vasilii Ermilov [Yermilov] and certain aspects of Ukrainian Art of the early Twentieth Century, in: *The Avant-Garde in Russia, 1910 – 1930: New Perspectives*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980. P. 46–50.
9. Varèse E. The Liberation of Sound, in: *Perspectives of New Music*. Vol. 5. № 1 (Autumn – Winter, 1966). P. 11–19.

References

1. Zahaikivych A. Nebesno-blakytni instrumenty. *Ukrainskyi tyzhden*, 4 of May 2017, № 18 (494) Retrieved from <https://tyzhden.ua/nebesno-blakytni-instrumenty> (Retrieved: 21.06. 2023)
2. Shchetynskyi O. (ed). *Linii, perekhrestia, aktsenty*. Kompozytor Leonid Hrabovsky, Kharkiv: Akta, pp. 17–305. [in Ukrainian]
3. Adorno, Theodor W., 2007, *Philosophy of New Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
4. Attali J. *Noise: The Political Economy of Music*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009
5. Ehlinger A. Stream of Conscience? Live Music Streaming: Utility, Capital and Control, *International Journal of Music Business Research*, № 11 (1) April 2022, p. 29–42.
6. Kieper J. Value of Music in Digital Cultures – Are Streaming Economies devaluating Music? Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Johannes-Kieper/publication/353417973_Value_of_Music_in_Digital_Cultures_-_Are_Streaming_Economies_devaluating_Music/links/60fb2f8b169a1a0103b1e950/Value-of-Music-in-Digital-Cultures-Are-Streaming-Economies-devaluating-Music.pdf (дата звернення: 21.06. 2023)

7. Marcadé V. Vasili Ermilov [Yermilov] and certain aspects of Ukrainian Art of the early Twentieth Century, in: *The Avant-Garde in Russia, 1910–1930: New Perspectives*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1980, pp.46–50.
8. Varèse E. The Liberation of Sound, in: *Perspectives of New Music* Vol. 5, No.1 (Autumn – Winter, 1966), pp. 11–19.

Ostap Manulyak – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Composition Department of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Changes in the Structure of the Sound Material of Electroacoustic Works by Ukrainian Composers of the end of the 20th – beginning of the 21st century in the Context of Socio-Political Changes

The article examines the relationship between socio-political changes and changes in the character of the sound texture of the electroacoustic works by Ukrainian composers of the late 20th and early 21st century. Based on consideration of a wide range of works by Anna Arkushyna, Yuri Bulka, Vitalii Hodziatskyi, Yevhen Dubovyk, Alla Zahayikevych, Alisa Kobzar, Maksym Kolomiiets, Anna Korsun, Sviatoslav Krutykova, Sviatoslava Lunyov, Oleksandr Nesterov, Kateryna Olenych, Georgii Potopalskyi aka Ujif_notfound, Oleksiy Retynskyi, Bohdan Sehin, Nazar Skrypnyk, Anton Stuk, Oleksia Suk, Yana Shliabanska, Oleksandr Shchetynsky, and others, main trends in the development of Ukrainian electroacoustic music from the beginning of the 1990s are determined. A detailed analysis proved the existence of significant changes in the nature of the formation of sound texture in the mid-1990s, 2000s and after 2014. The continuation of the intensive use of the sound aesthetics of early digital synthesizers in the 2000s, on the one hand, is superimposed on the emergence of new organic forms of sound, regardless of the original sound material. Based on the works by Theodor W. Adorno and Jacques Attali, the active development of the musical infrastructure since the beginning of the 2010s is defined as a kind of wave of opposition to the ruling regime. These trends, with the development of organic patterns in music, gradually evolve into an active incorporation of elements of contingency/probability. The intensive use of open form and elements of performativity in the works after 2013 may indicate the emergence of trends which reveal the vital need of quick respond to external challenges that appeared in Ukraine after the Russian aggression and later the full-scale military invasion of Ukraine.

Key words: contemporary ukrainian music, Ukrainian electroacoustic music, contemporary Ukrainian composers.

УДК 780,6,781.7

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-05>

СУЧАСНЕ БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО ЯК УСОБЛЕННЯ КУЛЬТУРНОГО КОДУ УКРАЇНЦІВ

Христина Петринка – магістр музикознавства Львівського національного університету імені Івана Франка

<https://orcid.org/0000-0001-6278-1832>

Протягом багатьох століть діяльність представників бандурного мистецтва підтримувала моральний дух українців у важкі воєнні часи та періоди репресій. У ході дослідження ми можемо спостерігати, як у бандурному репертуарі відобразалося прагнення народу до боротьби за свободу, моральні цінності нації та як історія оспівувалася крізь віки. Із початком повномасштабної війни в Україні у 2022 р. молоде покоління сучасних бандуристів почало активно підтримувати український народ. Відповідно, ми можемо відстежити, як багатовікова музична традиція лінійно продовжується, демонструючи місію бандурного мистецтва зокрема. Отже, ми можемо говорити про бандурне мистецтво не лише як про мистецьку візитівку України, а й як про втілення національного духу та культурного коду українців.

У статті аналізуються зразки бандурного репертуару в різні етапи історії України, а також етапи розвитку бандурного мистецтва у цілому. У роботі також висвітлюються особливості сучасного бандурного мистецтва. Розвиток власне «сучасної бандури», пов'язаний із появою бандурних виконавців на масових культурно-мистецьких подіях із сучасним популярним музичним матеріалом, припадає на період 2010-х років і триває донині. За понад 10 років бандуристи активно працюють над популяризацією інструменту для масового слухача.

У роботі висвітлюється діяльність представників сучасного бандурного мистецтва: Ярослава Джуся, Марини Круть, Георгія Матвійва, Анастасії Войтюк. Авторка аналізує їхні мистецьку діяльність та музичну творчість. За допомогою бандури сьогодні відроджуються культурні традиції та твориться новітнє мистецтво, високий рівень якого з успіхом демонструється світовій мистецькій спільноті.

Ключові слова: бандура, сучасне бандурне мистецтво, бандурист, традиційний інструмент, виконавський репертуар, автентика.

Значення інструменту

Культура нації – її скарб, яка є частиною кожного покоління, передає традицію та філософію народу, його менталітет. У багатовіковій українській традиції існують культурні символи, які в сукупності утворюють культурний код нації як окремого народу. Ці символи допомагають народу ідентифікувати себе, передавати традицію та історію, вірування людей прийдешнім поколінням. В українській культурі існує багато символів, яким приділяють велику увагу, їх оспівують та шанують (калина – символ краси, хліб – символ життя) [1, с. 270, 618].

Одним із найяскравіших проявів та втілень української культури є бандура. У свідомості українців бандура – автентичний інструмент (дійсне відображення живої та неспотвореної традиції, яка сприймається, зокрема, на підсвідомому рівні [2, с. 93]), завдяки якому оспівуються та відображаються дух народу, його ментальна особливість, таким чином, він став уособленням живої традиції [3]. Автентичний інструмент від моменту його поширення серед народу виступає ідейним символом українців боротьби за свободу, який супроводжує людей, підтримуючи їх у важкі часи. Така асоціація сформувалася, зокрема,

завдяки репертуару його виконавців, його способу комунікації з аудиторією. Основою бандурного репертуару є дума – жанр (вид) суто українського речитативного стилю народного героїчного ліро-епосу, який використовували мандрівні співці-музики: кобзарі, бандуристи, лірники в Центральній і Лівобережній Україні [4, с. 212]. Цей жанр виник у XV ст., що збігається з періодом поширення козацтва (створення військово-політичного об'єднання Запорізької Січі XVI–XVIII ст.) та національним самоусвідомленням українців як окремої етнічної і культурної одиниці. Виконавець дум уважався носієм національної ідейності та духовності народу.

Зараз бандурне мистецтво в Україні представлене у декількох видах: традиційне (автентичне), академічне та сучасний напрям розвитку. Його історію можна умовно поділити на декілька етапів.

Етапи розвитку

Дослідженням інструменту займалися чимало науковців (М. Прокопенко, О. Фамінцин), однак найбільш змістовне пояснення походження та характеристики бандури висвітлено у праці Гната Хоткевича «Музичні інструменти українського народу». Він уважав бандуру «чисто українським винаходом» кінця XVIII ст. через додавання

приструнків до конструкції іншого інструменту – кобзи [5, с. 87]. Через виконання народного ліро-епосу інструменти є спорідненими, тобто можна сказати, що бандура є концептуально-ідейним продовженням кобзи, яка, своєю чергою, є прикладом утілення автентичної української традиції. Тематика кобзарського (бандурного) автентичного репертуару розкриває особливість та ментальність народу. Їхній репертуар наповнений любов'ю до рідної землі, історією та духом свободи. Окрім тематики композицій, спорідненим є й спосіб донесення до аудиторії, а саме – речетативна форма викладу матеріалу в поєднанні з інструментальною імпровізацією, що дає змогу занурити аудиторію у процес осмислення історії та глибокого аналізу, тим самим торкається тонких граней людської душі. Однак варто зазначити, що ці інструменти за зовнішніми характеристиками істотно відрізняються один від одного (формою, строем, способом звуковидобування і способом тримання під час виконання). Отже, говорячи про історію бандурного мистецтва, урахувавши аспект ідейної спорідненості бандури з кобзою, доцільно починати саме з періоду поширення кобзарства на території України.

Носіями кобзарського мистецтва були лише чоловіки – кобзарі, яких уважали проповідниками бажання народу та носіями культурної і духовної спадщини. У добу Запорізької Січі (XVI–XVIII ст.) кобзар був дуже шанованою особою, виступав на переговорах послів та при королівських дворах, ішов із козаками на війну та вважався захисником моральності та духовного світу людини, а його місією було берегти історію козацтва та розповідати народним масам істинну картину дійсності [6, с. 60–65]. Ці факти свідчать про активну та значущу діяльність музикантів у житті українського народу як уособлення живої музичної традиції.

Із початку заснування кобза (згодом і бандура) була діатонічною [7, с. 43–46]. Кожен виконавець виготовляв інструмент власноруч відповідно до власних вокальних та виконавських можливостей, а стрій інструменту змінювався відповідно до композиції, яку той виконував. Їхній репертуар складався з традиційних пісень українського фольклору, а саме дум, історичних, релігійно-моралістичних, сатиричних пісень та п'єс танцювального характеру [8, с. 108–111]. Тексти автентичних дум розповідали про історичні події («Руйнування Січі Катерини»), страждання поневоленого народу («Плач невольників», «Маруся Богуславка») та подвиги козаків («Самійло Кішка», «Дума про Байду»). У них містилися уявлення про риси, ідеали і поведінку народних

героїв-козаків, які шанують рідну землю і християнську віру та відважно боронять її від ворогів («Дума про козака Голоту»):

...Не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота...

у текстах відображено волелюбність народу, що є однією з основних його характеристик («Сокіл і соколя»):

*...Лучче ми будем по полю літати
та собі живності доставати,
аніж у тяжкі неволі у панів прожити.*

Під час виконання творів музиканти використовували мелодекламацію, доповнюючи інструментальною імпровізацією, елементами сонористики (вигуки, скрики та зойки) та виконавської орнаментики, які в подальшому будуть указувати як традиційні прийоми гри на бандурі (мордент, флажолет, форшлаг, глісандо, тремоло, кластер) [9, с. 353]. Метою використання цих технік було морально збудити слухача, викликати співчуття, співпереживання, радість, наповнити відчуттям єднання народу та бажанням бути незалежними.

Із кінця XVIII ст. бандура набувала все більшого вжитку серед населення, а кобза поступово втрачала популярність. Після ліквідації Запорізької Січі (1775 р.) та в період масового закріпачення населення бандуристи почали подорожувати країною та виступали на ярмарках, вулицях і біля церков, розповідаючи новини та історії про козаків та долю поневолених співвітчизників. Таким чином вони торкалися тонких граней душі людини, підбурюючи її почуття та прагнення боротися за свободу, підтримуючи їхній моральний дух. Представники бандурного мистецтва виконували роль своєрідного мас-медіа та психологів того часу [10, с. 439–446].

У XX ст. в Україні відбувся процес академізації бандури, яка тоді була представлена лише як народний інструмент. У 1902 р. на XII Археологічному з'їзді у Харкові була проголошена доповідь дослідника і бандуриста Гната Хоткевича. Він наголошував на необхідності впровадження ансамблевої форми виконавства, тобто уніфікації конструкції. Також відбувся великий концерт бандуристів та представлення їхньої творчості. Ці дві події привернули увагу учасників з'їзду та слугували поштовхом для активного дослідження інструменту, тим самим запустивши процес модернізації бандури та в подальшому її академізації [11, с. 44]. У першій половині XX ст. велика плеяда бандуристів утілювала ідею становлення академічного бандурного мистецтва (Гнат Хоткевич, Василь Ємець, Михайло Теліга, Володимир Кабачок та ін.) [12, с. 316].

У роки Другої світової війни бандуристи з новою силою продовжили традицію підтримки національного духу населення. Утомлений народ дуже привітно зустрічав носіїв бандурного мистецтва, адже їх уважали символом козацтва як уособлення волевиявлення. Їхній виконавський репертуар пробуджував національну свідомість, віру у власні сили, любов до країни і бажання захистити її. Бандуристи вкладали глибокий сенс і символізм у пісні, а також ідею визвольної боротьби, віри в краще майбутнє. У той період створювалися актуальні на той час композиції. Військовий-бандурист Андрій Бобирь згадував: «Часто товариші просили мене заспівати. Після важкого бою пісня потамовувала біль, перед боем додавала сил і рішучості. Дуже любили у нас «На смерть партизана» [13, с. 258]. У репертуарі бандуриста Єгора Мовчана були думи та пісні, які пробуджували національну свідомість («Насувалася грізна хмара», «Чорний ворон») і відображали тогочасні реалії та передавали віру людей у світле майбутнє, зокрема пісня на вірші А. Малишка «Коли течуть криваві ріки» [13, с. 248–261]:

*Коли течуть криваві ріки
В степах, опалених вогнем,
Прославим скривджених навіки,
А запроданців – проклянем!*

*.. І підростуть нові внучата
На вольні, радісні жнива*

Бандуристи допомагали людям психологічно впоратися з усім жахом війни, смертями та руїнами. У тилу та на полі битви виконавці не покидали бандуру та давали концерти. Вони вважали, що їхня музика й є зброєю проти ворога і ліками для людської душі, тому продовжували свою місію [14, с. 250].

Активна фаза процесу академізації бандури відбулася у другій половині ХХ ст. завдяки плідній та багатокомпонентній праці бандуристів (Василь Герасименко, Сергій Баштан, Константин М'ясков, Людмила Посікіра та ін.) [15, с. 316]. На початку ХХІ ст. бандура посіла своє місце серед інших академічних інструментів в Україні (фортепіано, скрипка, флейта та ін.). Усі кількісні та якісні зміни, які відбулися в період академізації інструменту, не стерли його історії та ідейності, а, навпаки, інтерпретували та зберегли її відповідно до реалій того часу. Представники бандурного мистецтва і надалі пропагували та доносили українську традицію, що відображалася в репертуарі, сценічному костюмі виконавця та тематиці концертів, на яких найчастіше можна було почути її виконання.

Причини

Суспільно-культурні зміни, які відбуваються у ХХІ ст., породжують нову епоху, каталізатором виникнення якої, без сумніву, можна вважати глобальну діджиталізацію [16, с. 144–164]. Розвиток та впровадження високих технологій у повсякденне життя людини також відбилися на сучасному світогляді та формуванні нового покоління.

Сучасне бандурне мистецтво є своєрідною осмисленою реакцією на сьогодення, яка виражається у композиціях та власне позиціонуванні у соціумі його представників. Творчість сучасних бандуристів ілюструє новий образ бандури, яка водночас є цікавою молодій аудиторії та залишається символом культури українців.

Сучасний напрям бандури відображений у переосмисленні старої традиції, поєднанні автентики та сучасного звучання, позиціонуванні та сприйнятті артиста-бандуриста у масовому популярному культурному просторі. Виконавці грають на хроматичних академічних інструментах, сконструйованих ще в 1953 р. Іваном Склярем, однак активно використовують сучасні аксесуари (звукоснімачі, підсилювачі звуку, концертні підставки), а їхній різножанровий репертуар відображає популярні тенденції сьогодення в гармонійному поєднанні з українською автентикою. Важливим аспектом для становлення сучасного бандурного мистецтва є те, що артисти беруть участь у популярних телевізійних талант-шоу, музичних та мистецьких фестивалях, збирають аудиторію у соціальних мережах, значну увагу приділяють візуальному аспекту презентації своєї творчості, що, своєю чергою, популяризує та демонструє музичні можливості та звучання інструменту широкій аудиторії.

Описуючи сучасний напрям бандури, варто також указати на деякі причини та передумови його зародження. Незважаючи на успішний процес академізації інструменту у ХХ ст., станом на початок ХХІ ст. у свідомості української аудиторії інструмент залишався «народним», а бандуриста не уявляли без вишиванки та пісень про Батьківщину. Тематика репертуару, музичне оформлення пісень, їх аранжування також стали доволі «одноманітними», з використанням класичної гармонії, усталених ладів тощо. Така музика лунала на сценах філармонії та концертного залу, але для масового слухача не була об'єктом зацікавлення. У той період значення і вплив масового мистецтва, зокрема поп-музики, і популярність естрадних виконавців значно посилювалися завдяки активній ротації на радіо і телебаченні. Унаслідок цього зародилося стереотипне, «несучасне» бачення

бандури та його представників, що поставило завдання молодим виконавцям спрямувати свою діяльність на його розвінчання. Бажання молодих бандуристів посісти своє місце серед інших естрадних виконавців країни, прагнення зробити автентичний інструмент цікавим та доступним для численної аудиторії, популяризувати інструмент серед молоді та гідно представити закордонній публіці – це ті ідеї та цілі, які призвели до зародження «сучасної бандури» в Україні.

З іншого боку, у XXI ст. спостерігається масштабна хвиля відродження національної ідентичності у багатьох країнах Європи, зокрема і в Україні (найяскравіший приклад – конкурс «Євробачення», у якому в останні роки чимало країн намагалися продемонструвати саме свою національну особливість через костюми, музику та концептуальність номеру). Зрозуміла туга за минулим, за тим, що рідне серцю, спогадами з дитинства – саме на цьому митці роблять акцент та намагаються вкратити ці особливі почуття у свою творчість. У результаті аудиторія дуже тепло сприймає такі почуття, адже вони близькі та знайомі кожному. Не варто вважати, що це копіювання творів наших предків, традицій чи одягу. Популяризація і відродження традиції через етноодяг, архітектуру, мистецтво з використанням автентичного колориту та професійного українського мистецтва минулого допомагають зберегти традицію минулого.

Отже, урахувавши вищенаведені факти, можна сказати, що *сучасне бандурне мистецтво* проявляється, зокрема, через переосмислене трактування української автентики у сучасній ретроспективі у поєднанні із сучасним і популярним звучанням, що виражається через використання візуальної та діджиталізованої презентації мистецького продукту для охоплення широкої глядацької аудиторії. Як приклад можна вказати творчу діяльність сучасних бандуристів, про яких буде зазначено далі.

Представники

Датою «народження» сучасної бандури можна вважати 2010 р., коли на сцену популярного талант-шоу «Україна має талант» вийшов бандурист Ярослав Джусь. Варто зазначити, що телевізійне шоу «Україна має талант» у 2010 р. було дуже популярним і одним із найбільш рейтингових на українському телебаченні, яке виходило в суботу в прайм-тайм, що свідчить про охоплення великої кількості аудиторії [17]. Перемога, а саме приз глядацьких симпатій у фіналі шоу, підтвердила зацікавлення бандурою широкою аудиторією та запустила процес розвитку нового напрямку бандурного мистецтва, а саме сучасного.

На кастингу шоу музикант здивував аудиторію, виконавши не притаманний репертуар бандуриста, а композицію «Світові хіти» – попури мелодій всесвітньо відомих, знайомих великому колу глядачів композицій («Nothing Else Matters» Metallica, «Yesterday» The Beatles, «We are the champion» Queen тощо) [18]. Неочікуваний для аудиторії вибір репертуару і виконання його на інструменті, який в уявленні тогочасної публіки був лише «народним», викликало зацікавлення музикантом і його роботою. Уже в прямому етері у супроводі струнного нонету він виконав відому композицію М. Скорика «Мелодія» та отримав приз глядацьких симпатій [19]. Виконавець звернувся до почуттів аудиторії, адже в українців ця композиція асоціюється з пам'яттю про жертви Голодомору минулого століття. Подібно до виконання автентичних дум і оспівування трагічних подій минулого бандуристи торкалися тонких граней душі аудиторії, так і цей виступ, хоча й у новій інтерпретації, дав такий самий ефект. Слід зазначити, що головний посыл музики залишилися незмінними, а от презентація аудиторії зазнала видозмін відповідно до вимог сучасності.

Участь та перемога Ярослава Джуся у популярному шоу слугували поштовхом для активізації діяльності молодих бандуристів у популяризації сучасного бандурного мистецтва, яких у подальшому можна позиціонувати як сучасних виконавців (Марина Круть, Анастасія Войтюк, Георгій Матвіїв, В&В Project та ін.). Розпочався процес руйнування міфу «застарілої» та розвиток нового сучасного напрямку бандурного мистецтва в Україні, який триває успішно і донині.

У подальші роки молода плеяда бандуристів працювала над розробленням сучасного репертуару для бандури, котрий містить у собі авторську музику, тексти і музичне оформлення якої відповідають вимогам сучасності і є цікавими молодій аудиторії (тематика композицій, гармонія, композиційна форма), а також перекладанням на бандуру знайомих популярних світових та українських композицій (кавер-версії). Характерним для багатьох композицій є поєднання української автентики, акустичної особливості інструменту із сучасним електронним звучанням і ритмами. Змінився також спосіб популяризації та візуалізації мистецького продукту: поява на популярних телевізійних шоу, оригінальні відеороботи, які поширюють через соціальні мережі та YouTube, увага до концепції та подачі себе як артиста, що відображено в концертному костюмі, власному позиціонуванні. Поширення власної творчості через соціальні мережі дає змогу розширити коло поціновувачів бандури та української культури у світі.

Після телевізійного конкурсу Ярослав Джусь почав займатися популяризацією сучасної бандури. У 2013 р. бандурист створив проєкт BANDURA STYLE, завдяки якому сучасна бандура почала поширюватися на теренах країни та за кордоном. За ініціативи проєкту друком вийшов перший бандурний збірник із сучасним репертуаром, до якого увійшло шість авторських творів та шість перекладів відомих світових композицій, які безкоштовно розіслали країною [20]. Задля привернення уваги більшої кількості аудиторії бандурист створював колаборації з відомими музикантами (ТНМК, «Тартак», Go-a та ін.) та брав участь у численних культурно-мистецьких проєктах («КобзАрт», «Країна Мрій», «Тарасова гора» тощо), почав розвивати соціальні мережі та публікувати відео на YouTube-каналі. У перші роки репертуар бандуриста складався великою мірою з мелодій відомих світових композицій («Comptine d un autre ete» Yann Tiersen, «Carol of the bells» М. Леонтовича, «Мелодія» М. Скорик, «Yesterday» The Beatles,) та авторських обробок українських пісень, зокрема з використанням джазових елементів («Черемшина», «Ніч яка місячна», «Квітка душа»).

Ярослав Джусь був ініціатором створення гурту «Шпилясті кобзарі», з якими сьогодні гастролює по світу та бере участь у мистецьких проєктах, фестивалях і форумах («Незалежність це ми», Міжнародний фестиваль ім. Богдана Весоловського, «Територія Різдва. Зимові Містерія») і телевізійних програмах України («Голос», «Україна має талант», «Сніданок з 1+1»). Гурт працює у стилі «музичний шарж» (фр. la charge), створює оригінальні кавер-пісні на відомі народні композиції, знімає кліпи на YouTube, експериментує зі сценічними образами. Гурт вибрав шлях виконання тих композицій, які знайомі широкій масовій аудиторії, аби викликати у них почуття ностальгії та піднесеного настрою. Саме тому в репертуарі гурту переважають відомі українські народні й авторські пісні, впізнавані світові мелодії та їх міксування. Музичне оформлення композицій гурту наповнене елементами сонористики, традиційними прийомами гри (форшлагги, глісандо, арпеджіо, звукошумові ефекти) на бандурі в поєднанні із сучасними метро-ритмами.

У їхньому виконавському репертуарі присутні кавер-версії на українські та світові композиції, які вони трактують у різних стилях поп-музики, використовуючи джазові елементи та new age (експериментальна музика, своєрідна реакція музикантів на різножанрову музику та гармонійне поєднання із власною творчістю), а їхні

виступи достатньо вражаючі та екстравагантні (використання світлодіодних стрічок, феєрверків, оригінальні концертні образи).

На початку свого творчого шляху «Шпилясті кобзарі» також брали участь у телевізійному талант-шоу «Україна має талант» у 2011 р. [21]. У їхньому виконанні пролунали популярні українських пісень («Розпрягайте, хлопці, коней», «Несе Галя воду», «Смерека», «Ой чий то кінь стоїть», «Ой на горі два дубки», «Взяв би я бандуру») у поєднанні зі зразками відомої світової музики. Їхній перформанс на сцені був представлений дещо у гумористичному контексті, що було виражено через особливості аранжування композиції, використання певних елементів сонористики, сценічних образів, видовищних візуальних ефектів та піротехніки. Така нетипова презентація бандури та її виконавців на масштабному шоу була спрямована на руйнування міфу «народності» і консервативності інструменту та його виконавців, стирання певних умовних рамок вигляду бандуриста у свідомості як публіки, так і інших бандуристів. У 2019 р. «Шпилясті кобзарі» знову пішли на телевізійне талант-шоу «Голос країни», де виступили в оновленому кількісному складі. Глядач також спостерігав ріст та ребрендинг гурту, який був відображений у музичному трактуванні й оформленні композицій, залученні інших музичних інструментів (кахон, сопілка), зовнішньому вигляді музикантів та чіткій мистецькій позиції, адже їхнім головним меседжем були слова «Бандура це круто» [22]. Самі музиканти своєю появою на шоу хотіли продемонструвати сучасну бандурну музику широкому колу аудиторії, зокрема світовому слухачеві.

Отже, Ярослав Джусь та гурт «Шпилясті кобзарі» були першими, хто популяризував сучасну бандуру для широкої аудиторії, використовуючи автентичні українські тести в поєднанні з відомими широкій аудиторії мелодіями у медіапросторі. Вони активно демонстрували свою творчість, використовуючи телебачення та соціальні мережі, тим самим ближче знайомили велику аудиторію з бандурою. Важливими для музикантів є також імідж у соціальних мережах, видовищне оформлення музичних відео та сценічні образи.

Бандуристка Марина Круть створює та популяризує сучасне звучання бандури через власну творчість. Вона почала свою медійну кар'єру на сценах популярних телевізійних талант-шоу та конкурсах України (X Factor 2018, The Voice 2019, Національний відбір на «Євробачення 2020»), була учасницею численних українських

та іноземних фестивалів (Atlas Weekend, Lviv Bandur Fest, «Бендерштат», «Файне місто») та культурно-мистецьких проєктів (Sound of Chernobyl, «З днем народження, чувак», «Пісня під бандуру»), записувала колаборації з різними популярними виконавцями, писала музику до фільмів та комерційних проєктів («Ізожда», «Я працюю на цвинтарі», «Зломовчання»). У її авторському доробку є музичні альбоми (Arche, Albino), нотні збірники («Альтернатива», «Зіграй мені щось на бандурі»), а також низка відеокліпів, які вона поширює через соціальні мережі, YouTube. З огляду на вищесказане, діяльність бандуристки охоплює значний спектр діяльності, що допомагає популяризувати сучасну бандуру, а самого музиканта позиціонувати як естрадного виконавця [23].

Фокус авторської композиційної діяльності Марини Круть спрямований на відкриття тонких граней організації особистості, її душі. Прикладом є конкурсна пісня «99» для національного відбору «Євробачення 2020» про причини піднятися та йти далі, про внутрішню силу особистості та не боязкість робити помилки [24]. Композиції «Чи ти мій сон», «Все, як ти любиш», «Коріння» розкривають одвічні теми перипетії кохання, взаємозв'язків між людьми, бажання усвідомлення себе у Всесвіті.

Марину Круть також називають першою у світі соул-бандуристкою, адже у її композиціях велику увагу вона приділяє саме внутрішнім переживанням людини, її особистому мікрокосмосу та позиціонуванню себе у соціумі [25]. Підтвердженням цієї думки також може слугувати другий альбом «Альбіно». Сама назва міні-альбому означає «альбіноси», і, як зазначає авторка, саме ці люди є особливими, як і людська душа, різні грані якої вона підкреслює у своїх композиціях [26]. В альбомі представлено шість композицій, кожна з яких трактується як окремий маніфест, акцентує на важливості простих людських почуттів, підкреслює їх унікальність та важливість («Дівчинко» – діалог тендітної та вразливої душі та раціонального, соціального мозку; «Радій» – важливість життя, щирої радості та вдячності за прості буденні речі; «Сто листів» – перипетії кохання; «Хто я» – сенс життя та значення людини у Всесвіті; «Ок» – своєрідний гімн інтровертів; «Скажи мені Боже» – інтимна розмова сучасної людини і Творця).

Увага до внутрішнього світу особистості, міжособистісного протиріччя та увага до простих людських цінностей, повернення до витоків є фундаментом цього альбому. Для її музики харак-

терним є невагомий вступ, часто з використанням «харківського» прийому гри, невимушений та гармонійно поєднаний куплетний акомпанемент, який допомагає об'ємно розкрити змістове наповнення тексту, адже найбільша увага саме на ньому. Сам акомпанемент під час вокальної партії налаштовує слухача на відповідний внутрішній емоційний стан. Інструментальна перегра – місце, де сповна розкривається багатство бандурного звучання, демонструється високий рівень виконавсько-технічної майстерності бандуристки. У композиціях також присутні власне бандурні звукові елементи та прийоми (інструментальні імпровізаційні, що є суттєвою рисою традиційної думи, мелізми, флажолети, глісандо, глушіння струн), які демонструють красу звучання інструменту, виконавсько-технічні можливості бандуристки.

Марина Круть також приділяє велику увагу демонстрації та візуалізації власної творчості. Вона дуже часто публікує фото оригінальних фотосесій із бандурою, які потім використовує в афішах концертів. Велика увага також на віджеїнг її виступів та відеооформлення музичних кліпів, що допомагає гармонійно доповнює картинку аудіо і візуального сприйняття у свідомості аудиторії. Для органічного вигляду на сцені вона також використовує спеціальну вертикальну підставку для інструменту (фінал національного відбору на «Євробачення 2020» та етер «Голос Країни 9» [27]. До переліку оригінальних відеоробіт бандуристки також можна віднести кліпи на природі, де звуки бандури поєднуються з природою, співом птахів (Hey little bird, «Ой ходить сон», інструментальна імпровізація – 2021) та зі звуками сирен (How we live in Ukraine – 2022) [28].

У 2020 р. бандуристка представила композицію «Кімната» для культурно-соціального проєкту «Звуки Чорнобиля» [29]. Цю роботу можна трактувати як яскравий приклад продовження кобзарської традиції та ідейності у діяльності та інтерпретацію через власну творчість представників сучасного бандурного мистецтва.

В основі композиції історія трагедії Чорнобильської атомної станції, яка вибухнула 1986 р. та вплинула на життя тисяч людей. Композиція розкриває внутрішні переживання людини, її дитячу травму та страх. Українські народні інструменти (бандура, трембіта), національний одяг, використання ладів народної музики – усе це наголошує та підкреслює причетність та вплив події на цілий народ. Для розкриття художніх задумів у відеоряді використано багато символів, зокрема домінуючими кольорами відеокліпу є жовтий та

чорний, що є відсилкою до знаку радіації. Велика кількість залучених осіб у відеокліпі демонструє масштаб трагедії, також дещо відмінність відеоряду та тексту композиції ілюструє брехню та викривлення події тогочасною владою. Цікава сучасна концептуальна подача занурює глядача у вир переживання та змушує замислитися, що підсилено, зокрема, візуальними ефектами [30].

Щодо самої композиції, то з перших секунд ми чуємо звуки унікальних українських інструментів трембіти та бандури, згодом їх гармонійне поєднання з електронним саундом. Виконавиця-бандуристка є оповідачем історії. Її речетативна оповідь розкриває внутрішні переживання і трагедію людини, розповідає історію, що є характерним для автентичної бандурної традиції. Музичний супровід допомагає тримати увагу глядача, занурюючи його в певний емоційний стан. Інструментальна імпровізація наприкінці композиції з використанням ладів української народної музики, а саме «гуцульського» мінорного ладу, який впізнаваний для людей та часто використовується у народній та академічній українській музиці.

Таке поєднання української автентики, історії, концепції, електронного саунду у сучасній подачі матеріалу є яскравим прикладом прояву сучасного бандурного мистецтва з переосмисленням та своєрідним продовженням його автентичної традиції. Ідея та реалізація пісні «Кімната» змушують замислитися сучасників над масштабами і наслідками трагедії 1986 р., а доступна і концептуальна демонстрація допомагає донести її широкій аудиторії. Реалізація автентичної ідеї, побудова композиції (речетативна оповідь про історію з інструментальними імпровізаційними частинами) у поєднанні із сучасними елементами візуальної презентації аудиторії є прикладом сучасного напрямку розвитку бандурного мистецтва.

Творчість Марини Круть є багатогранною та охоплює чимало сфер. У її творчості акценти розставлені саме на поєднанні української автентики та електросаунду, потужні презентації власної творчості широкому колу аудиторії через соціальні мережі і телебачення, увага до внутрішнього світу особистості підкреслені у візуальній демонстрації, концепції та музичному оформленні композиції.

Діяльність бандуриста-віртуоза Георгія Матвіїва також є прикладом популяризації та поширення сучасної бандури. У 2012 р. він був обраний у склад Європейського джазового оркестру European Jazz Orchestra 2012, чим продемонстрував можливість та красу тембрового звучання бандури не лише в оркестрі народних інструментів, а й у джазовому [31, с. 29–33].

За рік до цього він відзняв перший бандурний кліп на композицію Wild West Jazz. Композиція створена у джазовому стилі з використанням синкопованих та свінгових структур. Як зазначає сам виконавець, у відеокліпі зображена жінка з бодіартом на спині, яка уособлює розкриття душі перед мистецтвом [32]. Переважаючими кольорами у відеороботі є червоний та чорний, що для українців підсвідомо викликають асоціацію з кольорами народної традиції («традиційний одяг – червоне то любов, а чорне то журба»). Дана робота є яскравим прикладом демонстрації сучасної бандури широкій аудиторії, адже у ній поєднується оригінальне джазове звучання на архаїчному інструменті, а відеокліп перевертає уявлення про можливість інтерпретації народного інструменту і візуально посилює враження глядача, для якого це новинка.

Бандурист також брав участь у масштабному фентезі-шоу «Володар стихій» 2018 р. у виконанні солістів-інструменталістів (гуцульські цимбали – П. Сказків, скрипка – О. Божик, духові етноінструменти – О. Журавчик) та НАОНІ (Національний оркестр народних інструментів України). Кожен соліст уособлював стихію природи, а особливу магічну атмосферу створювали декорації, поєднання традиційних та електронних музичних інструментів, перкусії, візуальні й аудіоефекти, використання техніки 3D-маппінгу [33, с. 80–94]. Особливостями його композиторського почерку та виконавської майстерності є досконале та довершене використання оригінальних бандурних прийомів гри (мордент, флажолет, форшлаг, глісандо, тремоло, кластер на бандурі), поєднання різних жанрів в одному музичному зразку (джаз, блюз), креативність виконання, бандура звучить наповнено та самодостатньо [34, с. 181–200].

Особливістю праці Георгія Матвіїва можна вважати створення оригінального віртуозного музичного полотна, у якому поєднуються джаз і українська автентика та вражаюча візуальна подача її аудиторії у вигляді відеокліпів та оригінальних музичних шоу. Таке поєднання дає змогу продовжити популяризувати живу українську традицію, доносячи її молодій аудиторії.

Анастасія Войтюк – сучасна бандуристка, експериментаторка, композиторка, лідерка гурту Troye Zillia, фестивалю сучасної бандурної музики Lviv Bandur Fest. Гурт Troye Zillia – професійні музиканти, які грають у стилі folk fusion and world music, удало експериментують та поєднують автентичні українські пісні із сучасними ритмами («Янчик», «Древо», «Переманочко»).

Беручи за основу українські народні пісні з різних регіонів країни, музиканти пишуть оригінальну обробку, міксуючи R&B, D&B Afro-Cuban, Jazz, та виступають на різноманітних українських та закордонних майданчиках [34].

Музика під час повномасштабного вторгнення

Незважаючи на довгу історію трансформації та «осучаснення» бандури, ми можемо спостерігати, що її ідейна місія та сила залишилися незмінними. Діяльність сучасних бандуристів із початком війни в Україні у XXI ст. є доказом продовження спорідненої багатовікової бандурної традиції у сучасних реаліях.

Із початком повномасштабної війни на території України вектор творчості представників сучасного бандурного мистецтва дещо змінився. Зараз вони гостро відчувають потребу морально підтримати українців через виконання українських патріотичних і народних пісень, сучасних композицій та авторського творчого доробку. Бандуристи, як і інші українські митці, пишуть пісні на тему війни, дають благодійні концерти для переселенців та збирають кошти для армії, відвідують військових, підбадьорюючи їхній національний дух музикою.

Через виконання патріотичних композицій для тимчасово переселених людей та армії бандуристи створюють відчуття об'єднаності народу. Їхня музика пробуджує почуття самоідентифікації себе як українця, тобто частини одного народу, який переживає спільне горе.

Бандурна музика підсилює ці відчуття ще й завдяки історичному значенню цієї музики, що є уособленням і символом живої традиції українського народу та культурним кодом. У свідомості українців усе ж таки бандура залишається автентичним інструментом. Саме її звуки підсилюють патріотичні почуття людей та впевненість у своїх силах, адже підсвідомо повертають людину до її коріння.

У такі важкі моменти для людей важливі особиста присутність виконавців, живе спілкування з музикою. Таким шляхом іде бандурист-віртуоз Георгій Матвіїв. Він продовжує активну творчу діяльність та виступає з бандурою як сольо, так і у складі НАОНІ України. За цей період він разом із колективом провів серію концертів у різних частинах Києва та України для людей та на підтримку військових. Їхні виступи відбувалися у Будинку творчих колективів України, на залізничному вокзалі та станціях метро, у військових госпіталях, для дітей та військових. Георгій Матвіїв також провів сольний концерт у прямому етері кримськотатарського телеканалу ART.

Як зазначає Георгій Матвіїв, «в умовах війни мова, культура у цілому та музика зокрема – це також зброя і саме те, що характеризує нашу національну ідентичність» [35]. Бандурист вважає музику засобом захисту і моральної підтримки людини перед зовнішнім ворогом, інструментом пробудження національного духу у її свідомості. Позитивний фідбек аудиторії та гучні оплески – результат, який дає розуміння правильності вибраного вектору підтримки, адже музику вважають ліками для душі, тому дуже важливо зважати на цей аспект [35].

Емоційний стан країни зараз надзвичайно складний, тому музиканти та артисти всіляко намагаються його поліпшити та відвернути людей від негативних думок. Організуються концерти на підтримку тимчасово переміщених осіб у західній частині країни та Європі. Бандуристка Анастасія Войтюк є активною учасницею таких заходів. Саме у виконанні автентичних пісень вона бачить свою місію бандуристки сьогодні та єднання з автентичною кобзарською традицією, яка полягає у підтримці духу населення та розповіді історії народу, яка є циклічною [36]. Її музика наповнена українським ладом, який допомагає людям енергійно повернутися до свого коріння через виконання автентичних народних пісень. Анастасія Войтюк дає концерти у Львові, Чехії, гастролювала в Польщі. Сама виконавиця вважає своїм призначенням культурну дипломатію та підтримку народного духу. Окрім того, Анастасія навчає українських автентичних пісень, проводячи майстер-класи з вокалу. Через бандуру та музику виконавиця промовляє до зарубіжної аудиторії, і така промова є сильнішою на емоційному рівні. У перший період повномасштабної війни Анастасія Войтюк брала участь у записі *Dont F@ck With Ukraine* відомого поп-співака Макса Барських. У цій електрохаус-композиції лунають звуки бандури та інших традиційних інструментів на підтримку армії.

Соул-бандуристка Марина Круть почала активну волонтерську та мистецьку діяльність, яка спрямована на актуалізацію української музики у світі. Окрім музикування, вона збирає кошти для військових через сторінки у соціальних мережах. За підтримки організації «Мистецький фонд» відбувся благодійний сольний концерт бандуристки спільно з джазовими музикантами в *LV Safe jazz club* у Львові. На концерті було презентовано пісні, які увійдуть у новий альбом «Літепло»: «Чайки», «Воля», «Місто малому». Невід'ємною частиною діяльності бандуристки є проведення благодійних концертів у різних

країнах Європи на підтримку своєї країни (Іспанія, Нідерланди, Швейцарія) [37].

Для підбадьорення українців дівчина почала грати на вулицях, записала кавер на пісню Т. Петриненка «Україно» у волонтерському штабі міста Хмельницький за участі Хмельницького муніципального хору. Саме участь колективу та зйомка під час плетіння маскувальних сіток для військових підкреслюють важливість об'єднання народу, показують силу спільної праці на перемогу [38]. Текст пісні ілюструє живу любов до рідної землі, яка століттями живе у серцях людей і зараз із новою силою проявляється:

*Мені не можна не любити,
Тобі не можна не цвісти,
Лиш доти варто в світі жити,
Поки живеш і квітнеш ти!*

На початку квітня 2022 р. виконавиця випустила авторську пісню «Воля», у якій передала бажання незалежності та причини боротьби українського військового:

*Мамо, я в путь,
Бо немає уже що втрачати!
Ми ніколи не вміли мовчати,
Бо немає чужих дітей!*

У тексті також висвітлено перемогу «материнської пісні» над «звуком міської сирени» – оповіщення повітряної тривоги, що уособлює перемогу української пісні над терором. У цій сучасній інтерпретації відображено реалії життя українського народу, висвітлено одвічну цінність народу – волелюбність та любов до Батьківщини. Саме на тексті композиції зроблено головний акцент, інструментальний акомпанемент є достатньо прозорим та ненав'язливим, без додат-

кових композиційних прикрас та імпровізаційних частин, які притаманні сучасним бандурним композиціям [39].

Для цих двох композицій провідною думкою є ідея сили єдності народу проти ворога («... Ще, може, нашими серцями розпалим тисячі сердець» – «Україно»; «...Та у мене мільйонна родина переможе в весняний день» – «Воля»), що відображає особливість ситуації та настроїв людей сьогодні.

Як зазначають виконавці сучасного бандурного мистецтва, у такий важкий період в історії українського народу вони як ніколи відчувають єднання та споріднення з багатовіковою бандурною традицією. У реальному часі можна спостерігати справжню ідейну місію та важливість бандурного мистецтва.

Висновки

Бандурне мистецтво впродовж своєї довгої історії стало уособленням живої української традиції як невід'ємної частини культури цілого народу. Репертуар бандуриста та його місія полягають у моральній підтримці населення, обреші його ментальності, духовності та висвітленні історії. Сучасне бандурне мистецтво, яке зародилося у 2010-х роках, є продовженням автентичної традиції, яке ми можемо спостерігати у діяльності бандуристів сьогодні. Незважаючи на видозміненний спосіб взаємодії з аудиторією, відповідно до вимог сучасності, виконавці підтримують українців у важкий період війни. Важливим аспектом їхньої діяльності також є культурна дипломатія, що втілюється через проведення концертів для світової спільноти та донесення важливих меседжів через музику.

Література

1. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник / НАН України, Ін-т мовознав. ім. О.О. Потебні. Київ : Довіра, 2006. С. 703.
2. Словник української мови. Т. 1. / за ред. В. Русанівського. Київ : Наукова думка, 2012. С. 93.
3. Матковський О. Образ кобзаря в українській культурі. Київ : Кобзарсько-лірична епічна традиція, 2019. С. 60–65.
4. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, І. Коваліва, В. Теремка. 2-е вид., виправл., доп. Київ : Академія, 2007. С. 752.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Держ вид-во України, 1930. С. 296.
6. Матковський О. Образ кобзаря в українській культурі. Київ : Кобзарсько-лірична епічна традиція, 2019. С. 60–65.
7. Пилипчук В. Історія модернізації бандури. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. 2021. Вип. 79. Т. 2. С. 43–46.
8. Чернопиский М., Давидова О. Українська фольклористика : словник-довідник. Тернопіль, 2008. С. 108–111.
9. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. С. 352.
10. Чайка С., Чайка М. Кобзарство – дієвий чинник збереження традицій духовного життя нації. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 439–44.
11. Юренко С. Археологічні з'їзди в Україні. Київ : Шлях, 2004. С. 44.
12. Жеплинський Б., Ковальчук Д. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. С. 316.
13. Костюк Н. Постаті бандурно-кобзарського мистецтва в Україні періоду Другої світової війни в експозиції Музею кобзарства. Переяслав-Хмельницький, 2015. С. 248–261.
14. Югова О. Психологічні засади бандурного виконавства. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні*. Рівне, 2017. С. 250.

15. Жеплинський Б., Ковальчук Д. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. С. 316.
16. Лісняк І. «Культурний образ» сучасного бандурного мистецтва. Рига : Baltija Publishing, 2022. С. 144–164.
17. Україна має талант / Показники Україна має талант – 2, 2010. URL: <https://www.stb.ua/talant/ua/2010/03/29/pokazateli-ukrayina-maye-talant-2prevy-sili-dolyu-v->
18. Україна має талант – Ярослав Джусь. 2010. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A9NIa30VZ-g&t=185s>.
19. Ярослав Джусь «Мелодія – М. Скорик», 2011. URL: <https://youtu.be/Lakm4t6xbCU>.
20. Дуб Б. Bandura style (проект розвитку бренду бандури в Україні). 2013. URL: <https://www.ar25.org/article/bandura-style-proekt-rozvyt-ku-brendubandury-v-ukrayini.html>.
21. Україна має талант. «Шпилясті кобзарі». Півфінал, 2013. URL: <https://youtu.be/AnXLRzmoI-o>.
22. Чарівні пісні Скрябіна, виконані під бандуру на «Голосі країни 2019». 1+1. URL: <https://1plus1.ua/goloskrainy/novynu-charivnu-pisnu-skrabina-vikonali-pid-banduru-na-golosi-kraini-9-video>.
23. Петринка Х. Марина Круть: нова сторінка в історії сучасного бандурного мистецтва. *Культурно-мистецькі ескізи* : збірник студентських наукових праць. Львів, 2020. С. 72–76.
24. KRUT-99. Фінал національного відбору на «Євробачення 2020». URL: <https://youtu.be/oihU-9ett6E>.
25. Eurovision.ua. KRUT – Лонгліст Національного відбору – 2023. *Сусільне Євробачення*. 2020. URL: <https://eurovisionua/4285-krut/>.
26. Ковальова Д. Бандуристка Марина Круть презентувала міні-альбом Albino та оголосила тур. *Liroom*. 2019. URL: <https://liroom.com.ua/news/marina-krut-ep-albino/>.
27. Влад та Роман Таранцови vs. Марина Круть. «Три хвилини» – бої. «Голос країни», 9-й сезон. 2019. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OVKw-f4ERIU>.
28. Найденко Ю. Під пташиний спів. Українська бандуристка Круть записала лайв у лісі. *NV*, 2021. URL: <https://life.nv.ua/ukr/art/finalistka-nacvidboru-na-yevrobachennya-krut-zapisala-tri-pisni-pid-spiv-ptahiv-i-banduru-video-50154505.html>.
29. KRUT – Кімната (Sounds of Chornobyl). 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UoGbmTmj0bc>.
30. Мовчан А. Кожен бачить те, що він хотів – Марина Круть презентувала відеороботу «Кімната». 2020. URL: https://ye.ua/kultura/51688_Kozhen_bachit_te_scho_vin_hotiv_Marina_Krut_prezentovala_videorobotu_Kimnata_amp.html.
31. Матвиив Г. Современная бандура в составе Европейского джазового оркестра: обобщение исполнительского опыта. Вена : European Journal of Arts, 2018. С. 29–33.
32. Матвій Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. С. 190.
33. Лісняк І. Використання медіатехнологій у презентації концертних програм: між шоу та академізмом. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2020. С. 80–94.
34. Лісняк І. Нові елементи у творчості українських бандуристів початку XXI століття. *Українська музична культура: глобалізаційні виклики та національні реалії* : колективна монографія. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2019. С. 181–200.
35. Інтерв'ю з Георгієм Матвійвим. 03.05.2022.
36. Інтерв'ю з Анастасією Войтюк. 02.06.2022.
37. Інтерв'ю з Мариною Круть. 06.06.2022.
38. Україно – Тарас Петриненко (Cover). KRUTЬ спільно з Хмельницьким муніципальним хором. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cLuk4qT6JXU&t=2s>.
39. KRUTЬ – Воля. 2022. URL: <https://youtu.be/k0Py1y7m8wE>.

Інтерв'ю з Анастасією Войтюк 02.06.2022

1. Яка місія та який головний посил вашої діяльності зараз?

Моя ключова місія зараз – це культурна дипломатія та підтримка бойового духу українців і за кордоном, і в Україні (...)

(...) Культура є одним із ключових складників побудови ідентичності народу, а українська культура дуже багата і різностороння, особливо її співоча традиція, яка налічує тисячі пісень. У цих піснях є історична та емоційна пам'ять народу, і саме зараз ми усвідомлюємо, про що саме є багато наших пісень, тому що наш народ уже переживав подібне насильство з боку росії та її попередніх утілень під іншими назвами. Через пісню розкриваю емоційний контакт із людьми і тоді можу розповідати їм про ситуацію в Україні зараз. Через пісню також допомагаю людям стабілізуватися психічно і частково пережити травми війни, отримати сили та енергію, щоб щонайменше жити далі і щоб боротись. Через зустрічі з українцями даю віру в країну, почуття єдності, взаємної підтримки і любові (...)

2. Що ви зараз відчуваєте як бандуристка? Що хочете донести творчістю до людей сьогодні?

(...) Як бандуристка я почуваюся військовою на культурному фронті. Я граю на рідкісному інструменті, який на 100 % презентує Україну, що дає дуже велику чистоту і силу посилу. (...) Коли співаю давні пісні, відчуваю єдність з українцями, які жили і співали їх раніше. Відчуваю, що наш інструмент дуже красивий і чаруючий і він є дуже потужною силою зараз. (...) Музика завжди вражає потужніше, ніж розмова, слова. Це дуже тонка і філігранна робота з емоційним полем людини, і якщо до нього достукатися, то можна змінити важливі світоглядні позиції людини, які потім будуть впливати на її рішення.

3. Чи є у вас відчуття духовного єднання з традицією кобзарів, чия діяльність була пов'язана безпосередньо з підтримкою морального духу народу?

(...) У мене було відчуття, що тепер я розумію, про що співали наші попередники. А це історичний контекст уже змінився, і якщо колись у пісні співалося про те, що цар не пускає військових повернутися додому, то зараз це вже не про нас – ми незалежні і воюємо за свою державу, а подібні формулювання можуть бути вже для інших народів (...)

(...) Коли є велика біда для народу, усі біжать у підвали ховатися в прямому і в переносному сенсі. У переносному – ми біжимо до свого коріння, щоб точно зрозуміти, хто ми і для чого боремось і чи справді варто віддавати за це життя. І, як показує життя, варто і за це.

Інтерв'ю з Георгієм Матвіївим 03.05.2022

1. Що ви зараз відчуваєте як бандурист? Що хочете донести творчістю до людей сьогодні?

Бандура – це безкомпромісно український народний інструмент. Як представник бандурної спільноти зараз як ніколи я відчуваю потребу ділитися зі слухачами зразками української народної музики, творами сучасних українських композиторів, у тому числі власними творами. В умовах війни мова, культура у цілому та музика зокрема – це також зброя, і саме те, що характеризує нашу національну ідентичність.

2. Чи є у вас відчуття духовного єднання з традицією кобзарів, чия діяльність була пов'язана безпосередньо з підтримкою морального духу народу?

Підняття морального духу українців, а особливо воїнів ЗСУ, інвалідів війни та переселенців, дітей – це вкрай необхідна річ, бо, як би це пафосно не звучало, але музика дійсно лікує душі. Разом із НАОНІ з початку війни ми провели цілу серію концертів у різних частинах Києва для людей з усієї України (в Будинку національних творчих колективів України, на станціях метро, на вокзалі, у всіх людних місцях тощо), де виконували українську музику і по фідбеку людей стає зрозуміло, що це вкрай необхідна справа. По суті, це справа національного значення (у буквальному сенсі).

References

1. Zhaivoronok V. (2006). *Znaky ukraïnskoi etnokultury: slovnyk-dovidnyk [Signs of Ukrainian ethnoculture: dictionary-reference]*, (pp. 703, 270, 618). Kyiv: Dovira [in Ukrainian].
2. Rusanivkyi V. (Eds.) (2012). *Slovnyk ukraïnskoi movy (Vols. 1.) [Ukrainian language dictionary (Part 1)]*, (p. 93). Kyiv: Nauk. Dumka [in Ukrainian].
3. Matkovsky O. (2019) *Obraz kobzaria v ukraïnskii kulturi [The image of the kobzar in Ukrainian culture]*, (pp. 60–65). Kyiv: NCC “Museum of Ivan Gonchar” [in Ukrainian].
4. Gromyaka R., Kovaliva Y., Teremka V. (Eds.) (2007). *Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary encyclopedia reference]*, (p. 212). Kyiv: VTs “Academia” [in Ukrainian].
5. Khotkevych H. (1930). *Muzychni instrumenty ukraïnskoho narodu [Musical instruments of the Ukrainian people]*. (pp. 296, 87). Kharkiv: DVU [in Ukrainian].
6. Matkovsky O. (2019) *Obraz kobzaria v ukraïnskii kulturi [The image of the kobzar in Ukrainian culture]*, (pp. 60–65). Kyiv: NCC “Museum of Ivan Gonchar” [in Ukrainian].
7. Pylypchuk V. (2021). *Istoriia ta modernizatsiia bandury [History and modernization of the bandura]*, (pp. 43–46). Kyiv: Culturological thought: a collection of scientific works [in Ukrainian].
8. Chornopisky M., Davidova O. (2008). *Ukraïnska folklorystyka. Slovnyk-dovidnyk [Ukrainian folklore. Dictionary-reference]*, (pp. 108–111). Ternopil [in Ukrainian].
9. Yutsevych Y. (2003) *Muzyka: slovnyk-dovidnyk [Music: a reference dictionary]*, (pp. 352). Ternopil [in Ukrainian]. Retrieved from https://archive.org/details/dovidnyk_2003/page/n1/mode/2up.
10. Chaika S., Chaika M. (2012) *Kobzarstvo-diiievyi chynnyk zberzhennia tradytsii dukhovnoho zhyttia natsii [Kobzarism – an effective factor in preserving the traditions of the spiritual life of the nation]*, (pp. 439–446). Kamianets-Podilskyi: Zbirnyk naukovykh prats [in Ukrainian].
11. Yurenko S. (2004). *Archeolohichni zizdy v Ukraini [Archeological congresses in Ukraine]*, (pp. 46. 44). Kyiv: Shliakh [in Ukrainian].
12. Zheplynskyi B., Kovalchuk D. (2011). *Ukraïnski kobzari, bandurysty, lirnyky. Entsyklopedychnyi dovidnyk [Ukrainian kobzari, lryniki bandurists. Encyclopedic guide]*, (pp. 316). Lviv: Halyska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
13. Kostyuk N. (2015). *Postaty bandurno-kobzarskoho mystetstva v Ukraini period druhoi svitovoi viiny u ekspozytsii Muzeiu kobzarstva [Figures of bandurno – kobzars art in Ukraine during the Second World War in the exposition of the kobzarst museum]*, (pp. 248–261). Pereyaslav-Khmelnitsky: materials All-Ukrainian Sciences. Conf [in Ukrainian].
14. Yugova O. (2017). *Psykhologichni zasady bandurnoho vykonavstva [Psychological fundament of bandura performance]*, (pp. 250). Rivne: Science [in Ukrainian].
15. Zheplynskyi B., Kovalchuk, D., (2011). *Ukraïnski kobzari, bandurysty, lirnyky. Entsyklopedychnyi dovidnyk [Ukrainian kobzari, lryniki bandurists. Encyclopedic guide]*, (p. 316). Lviv: Halyska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
16. Lisnyak I. (2022). *“Kulturnyi obraz” suchasnoho bandurnoho mystetstva [“Cultural image” of modern bandura art]*, (pp. 144–164). Riga: Baltija Publishing [in Ukrainian].
17. You Tube (2010). *Ukraina maie talent/Pokaznyky “Ukraina maie talent-2» oerevyshchly chastku 50 % [Ukraine got Talent/Ukraine got Talent-2 indicators exceeded the share of 50 %]*. Retrieved from <https://www.stb.ua/talent/ua/2010/03/29/pokazateli-ukrayina-maye-talant-2prevy-sili-dolyu-v-> [in Ukrainian].

18. You Tube (2010). *Ukraina maie talent 2 – Yaroslav Dzhus [Ukraine got Talent 2- Yaroslav Dzhus]*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=A9Nla30VZ-g&t=185s>.
19. You Tube (2011). *Yaroslav Dzhus “Melodyia – M. Skoryk” Ukraina maie talent [Yaroslav Dzhus “Melody – M. Skoryk” Ukraina’s Got Talent 2]*. Retrieved from <https://youtu.be/Lakm4t6xbCU>.
20. Dub B. (2013). *Bandura style (proekt rozvytku brendu bandury v Ukraini) [Bandura style (Bandura brand development project in Ukraine)]*. [in Ukrainian]. Retrieved from <https://www.ar25.org/article/bandura-style-proekt-rozvytku-brendubandury-v-ukrayini.html>.
21. You Tube (2013). *Ukrayna Maie Talant 3 – Shpyliasti kobzari Polufynal [“Ukraine’s Got Talent-3» “Spylyasty kobzars” semi-final]*. Retrieved from <https://youtu.be/AnXLRzmol-o>.
22. (2019). *Charivnu pisniu Skriabina vykonaly pid banduru na Holos kraïny-9 [Scriabin’s magic song was performed under the bandura on the Voice of the Nation-9]*. Official site of channel 1 + 1. [in Ukrainian]. Retrieved from <https://1plus1.ua/golos-kraïny/novyny/carivnu-pisnu-skrabina-vikonali-pid-banduru-na-golosi-kraïni-9-video>.
23. Petrynka K. (2020). *Maryna Krut: nova storinka v istorii suchasnoho bandurnoho mystetstva [Maryna Krut: a new page in the history of modern bandura art]*, (pp. 72–76). Lviv: Cultural and artistic sketches: a collection of student research papers [in Ukrainian].
24. You Tube (2020). *KRUT – 99 – Fynal Natsyonalnoho otbora na Evrovydenye-2020 [KRUT – 99 – Fynal Natsyonalnoho otbora na Evrovydenye-2020]*. Retrieved from <https://youtu.be/oihU-9ett6E>.
25. Eurovision.ua (2020). *KRUT – Lonhlyst Natsvidboru-2023 [KRUT – Longlist of the National Selection-2023]*. Kyiv: Sushpilne Yevrobachennia. [in Ukrainian]. Retrieved from <https://eurovisionua/4285-krut/>.
26. Kovalova D. (2019). *Bandurystka Maryna Krut prezentovala mini-albom Albino ta oholosyla tur [Bandura player Maryna Krut presented the mini-album Albino and announced a liroom tour]*. Kyiv: Liroom. Retrieved from <https://liroom.com.ua/news/marina-krut-ep-albino/> [in Ukrainian].
27. You Tube (2019). *Vlad i Roman Tarantsov vs. Maryna Krut – “Try khvylyny” – boy – Holos strany 9 sezon [Vlad y Roman Tarantsovy vs. Maryna Krut – “Try khvylyny” – boy – Voice of the Nation 9 sezon]*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=OVKw-f4ERIU>.
28. Naidenko Y. (2021). *Pid ptashynyi spiv. Ukrainska bandurystka Krut zapysala laiv u lisi [Under the birdsong. Ukrainian bandura player Krut recorded live in the woods]*. Kyiv: NV. Retrieved from <https://nv.ua/ukr/art/finalistka-nacvidboru-na-yevrobachennya-krut-zapisala-tri-pisni-pid-spiv-ptahiv-i-banduru-video-50154505.html> [in Ukrainian].
29. You Tube (2020). *KRUT – Kimnata (Sounds of Chornobyl) [KRUT – Room (Sounds of Chornobyl)]*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=UoGbmTmj0bc>.
30. Movchan A. (2020). *Kozhen bachyt te, shcho vin khotiv – Maryna Krut prezentovala videorobotu “Kimnata” [Everyone sees what they wanted – Maryna Krut presented the video work “The Room”]*. Retrieved from https://ye.ua/kultura/51688_Kozhen_bachit_te_scho_vin_hotiv_Marina_Krut_prezentovala_videorobotu_Kimnata_amp.html [in Ukrainian].
31. Matviiv G. (2018). *Sovremennaia bandura v sostave Evropeiskoho Dzhazovoho Orchestra: obobshchenye yspolnytel'skogo opyta [Modern bandura in the European Jazz Orchestra: a statement of the performing experience]*, (pp. 29–33). Wien: European Journal of Arts
32. Matviiv G. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhi [Sound-like factors of modern bandura creativity: instrumental-performing author’s approach]*, (pp. 190). Odesa: Ph.D: 17.00.03 [in Ukrainian].
33. Lisnyak I. (2020). *Vykorystannia mediatekhnologii u prezentatsii kontsertnykh prohram: mizh shou ta akademizmom [The use of media technologies in the presentation of concert programs: between the show and academism]*, (pp. 80–94). Kyiv: Journal of the National Music Academy of Ukraine named after PI Tchaikovsky [in Ukrainian].
34. Lisnyak I. (2019). *Novi elementy u tvorchosti ukrainskykh bandurystiv pochatku XXI stolittia [New elements in the work of Ukrainian bandura players of the early XXI century]*, (pp. 181-200). Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl'skoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
35. Interview with Georgiy Matviiv 03.05.2022.
36. Interview with Anastasia Voytiuk 02.06.2022.
37. Interview with Maryna Krut 06.06.2022.
38. You Tube (2010). *Ukraino – Taras Petrynenko (Cover). KRUT spilno z Khmelnytskym munitsypalnym khorom [Ukraine – Taras Petrynenko (Cover). KRUT together with the Khmelnytskyi Municipal Choir]* Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=cLuk4qT6JXU&t=2s> [in Ukrainian].
39. You Tube (2022). *KRUT – Volia [KRUT – Liberty]*. Retrieved from <https://youtu.be/k0Py1y7m8wE>.

Khrystyna Petrynka – Master of Musicology in I. Franko Lviv National University

Contemporary Bandura Art as an Embodiment of the Cultural Code of Ukrainians

For many centuries, the activities of representatives of bandura art supported the morale of Ukrainians during difficult times of war and periods of repression. In the course of the research, we can observe how the bandura repertoire reflected the people’s desire to fight for freedom, the nation’s moral values, and how history was sung through the ages. With the start of a full-scale war in Ukraine in 2022, the young generation of contemporary bandurists began to actively support the Ukrainian people. Accordingly, we can trace how the centuries-old musical tradition continues linearly, demonstrating the mission of bandura art in particular. So, accordingly, we can talk about bandura art not only as an artistic calling card of Ukraine, but also as an embodiment of the national spirit and cultural code of Ukrainians.

The article analyses samples of the bandura repertoire at different stages of the history of Ukraine as well as the stages of development of bandura art as a whole. The work also highlights the features of modern bandura art. The development of “contemporary bandura” is connected with the appearance of bandura performers at mass cultural and artistic events with modern popular musical material; it dates back to the 2010s and continues to this day. For more than 10 years, bandur players have been actively working on popularising the instrument for a mass audience.

The work highlights the activities of representatives of “contemporary bandura art”, namely Yaroslav Dzhus, Maryna Krut, Georgy Matviiv, and Anastasia Voytiuk. The author also analyses their artistic activity and musical creativity. With the help of bandura, today cultural traditions are revived and the latest art is created, the high level of which is successfully demonstrated to the world art community.

Key words: *bandura, modern bandura art, bandura player, traditional instrument, performing repertoire, authenticity.*

УДК 78.01;78.02;

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-06>

ЗВУКОВИЙ ЛАНДШАФТ І ЕКОСВІДОМІСТЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЕЛЕКТРОАКУСТИЧНІЙ МУЗИЦІ

Михайло Романишин – аспірант, старший викладач кафедри композиції,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0001-1468-9916>

У статті досліджується тема екологічної свідомості через призму сучасної електроакустичної музики та звукових інсталяцій на прикладі творів українських композиторів Остапа Мануляка, Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун, Остапа Костюка та Люби Плавської. Важливість екологічної свідомості в українській культурі розглядається в історичній перспективі. Важливість опонування української візії гармонійного співіснування з довкіллям деструкційним процесам, властивим імперській культурі, простежуємо вже понад століття. Історичні виклики, через які пройшла і які ще слід пройти українській нації, актуалізують тему екології свідомості людини. У сучасній музиці і мистецтві поняття звукового ландшафту і звукової екології починають відігравати щораз більшу роль. На прикладі аналізу композиції Остапа Мануляка «Звуки міста» та інтерактивної інсталяції Verbova авторства Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун, Остапа Костюка та Люби Плавської розглядаються шляхи використання трансформації звукового ландшафту задля зосередження мислення та сприяння досягненню стану психологічної рівноваги.

Ключові слова: сучасна українська музика, екологічна свідомість, електроакустична музика, звуковий ландшафт.

Що саме означає «незалежність» і «бути незалежним»? Говорити рідною мовою, творити власну культуру, діяти згідно зі своїми переконаннями і цінностями заради задоволення вищих потреб у розвитку та самоактуалізації? «Незалежність» – це відсутність стороннього негативного впливу чи прив'язаності.

Унікальність кожного народу формується на основі його цінностей та культури. Якщо загальнолюдські цінності притаманні і сповідаються усім цивілізованим суспільством, то культурний складник несе в собі ідентичність. Вона проявляється не лише в мистецькій площині, на сцені чи в галереї, а твориться людьми у повсякденному житті, у вузькому сімейному колі та у робочих відносинах із колегами. Культурні традиції закладаються від народження, черпають і насичують мінералами генеалогічне дерево роду та з покоління в покоління передають його самобутність.

Якими є передумови формування української ідентичності? Щоб відповісти на це питання, слід повернутися в часі задовго до проголошення незалежності. І перше, що спадає на думку, пов'язане саме з культурним пластом України-Руси. Попри християнізацію природоцентричні політеїстичні вірування залишаються важливим елементом культури і самоідентифікації. Переплітання образів християнських святих із божествами дохристиянського пантеону, що були пов'язані саме із силами природи (чи не найяскравішим є трансформація образу Св. Іллі), зберігають надзвичайно важливе підґрунтя гармонійної єдності

з природою і відчуття себе невід'ємною частиною цього все ще анімізованого всесвіту. Рудименти такого анімістичного світогляду подекуди в Карпатах спостерігаються й понині. Принаймні лінгвістично спостерігаємо висловлювання про ріку, як про живу істоту, що має власну свідому волю. Якщо екстраполювати цю особливу сфокусованість на гармонійній взаємодії з довколишніми силами природи, то справді бачимо, як цей елемент стає однією з основних підвалин формування української культури і поступово трансформується у сучасне розуміння екологічної свідомості як одного з аспектів культури сучасного вільного західного світу.

Подальший розвиток особливої екстраполяції гармонії людини з природою на релігійні структури і взаємовідносини людини з Богом простежуємо крізь усю історію української гуманістичної думки, і відголоски цих світоглядних аспектів, які ми тепер пов'язуємо з екологічною свідомістю, знаходимо у працях Станіслава Оріховського, Юрія Дрогобича, Павла Русина з Кросна. Ренесансна ідея природної гармонії з часом не зникає, а набирає нових, більш гострих і дещо драматичних форм, характерних для бароко. Ці ідеї стають співзвучними також творам Григорія Сковороди. Усе, що потрібно людині, сили, які тримають її на світі задля протистояння злу, вона має у собі від природи. Треба лише все це пізнати, відкрити в собі й використати на благо. Візія «закону Божого», що містить відголоски пієтизму, суттєво трансформується у контексті української традиції.

За Сковородою «щастя» є у твоєму чистому серці, у твоїй чесній душі, що живе за законами Божими і за велінням Божим. Ця думка повторюється у найрізноманітніших варіаціях. Досягти щастя означає прислухатися до свого внутрішнього голосу, вислухати себе, бути у гармонії з природою, з Богом, бо тільки те приносить щастя, що передбачене «блаженною натурою» [1]. Захоплення природою і життям у гармонії з природою було також однією із ключових ідей українського романтизму.

Натомість як яскраве опонування традиціям українського народу у ХХ ст. приходять окупаційна радянська система. Якщо абстрагуватися від політичних, національних чи економічних питань, то навіть у контексті культури і світогляду щодо уявлення про місце людини у світі ця система базувалася на кардинально протилежних, деструкційних ідеях. Отримання ресурсів будь-якою ціною за рахунок виснаження екосистем, задля нарощування воєнного потенціалу і збагачення еліт. Перероблення природи, розвертання річок, висушування боліт і наводнення пустель, що, звичайно ж, супроводжувалося не лише знищенням безцінних екосистем, а й жахливим марнотратством природних ресурсів, стає ідеєю фікс комуністичної імперії. Сучасна росія культивує ці деструкційні ідеї. Світоглядне та ідеологічне протистояння російської федерації як наступниці СРСР з Україною, що тривало протягом багатьох років у культурній, економічній площині, розвинулося від загарбання територій до повномасштабної війни. Хоча і надзвичайно високою ціною, але саме ця ситуація не лише оприявила глибинні аспекти української культури та свідомості, а й об'єднала і створила, як казав Андрей Шептицький, «додану вартість». [2] Віра і втілення цих величних ідей у такий кульмінаційний час наново виводять ціннісні орієнтири української культури в авангард світового мистецтва і суспільного розвитку.

Екологія свідомості, або екологічна свідомість, – одне з ключових понять екологічної психології, що означає вищий рівень психічного відображення природного, штучного, соціального середовища та внутрішнього світу людини, саморегуляцію даного відображення та усвідомлення місця і ролі людини у реальному світі. Екологічна свідомість відрізняється від свідомості як такої тим, що вона насичена екозмістом і є сукупністю уявлень, які формують суб'єктивне відношення людини, перш за все, до природного середовища. Від 1980-х років процеси формування і прояву екологічної свідомості стали предметом особливої уваги суспільства на загальному тлі усвідомлення

загострення та глобалізації екологічних проблем і неможливості їх вирішення в рамках домінуючої антропоцентричної свідомості [3].

За даними соціологічних досліджень, українці демонструють екоцентричне бачення співіснування людини з природою. Уважають, що людина і природа перебувають у тісному й рівноправному взаємозв'язку [4].

Ми – свідки переходу біосфери в ноосферу. Останню Вернадський визначив так: інтелектом людина створила новий життєвий простір, інтелектом вона змінює довкілля, і майбутнє цього світу залежить від продуктів її інтелектуальної діяльності. Наш вид втрутився в захисні механізми природи, перешкоджає її саморегулюванню, і тепер, щоб вижити, ми повинні встановити нові правила гри. Вернадський уважав, що найважливішу роль у розвитку природи відіграє розум людини [5].

Ноосферу можна розглядати як єдність «природи» і культури (у широкому тлумаченні останньої – з техносферою включно), особливо починаючи з того моменту, коли «культура» досягає (за силою впливу на біосферу та геосферу) потужності «геологічної сили» [6].

Закон ноосфери Вернадського – положення, сформульоване вченим у 1944 р. про перетворення біосфери, згідно з яким на сучасному рівні розвитку людської цивілізації вона неминуче перетворюється на ноосферу, тобто на сферу, де найважливішу роль у розвитку природи відіграє розум людини [7].

Ідеї екологічної свідомості та екології людської свідомості тісно пов'язані між собою і взаємодоповнюють одна одну. Як згадувалося раніше, екологічна свідомість напряму пов'язана зі збереженням природних ресурсів та екосистем у цілому задля людського повноцінного і безпечного майбутнього. Це поняття є обширним і стосується впливу великих груп людей, які перебувають на певній території. Натомість екологія свідомості є більш індивідуальним явищем, яке стосується кожного, зокрема щодо тем відновлення власного ментального здоров'я, відчуття безпеки, таких актуальних у воєнний час питань, як інформаційна гігієна та перебування у стані «тут і зараз». Саме в такому «екологічному» стані людина здатна бути відкритою до пізнання та відчуття нового, сприймати інформацію такою, якою вона є (тактильна, візуальна та аудіальна), без заперечення та не пропускаючи її крізь призму власноруч набутого досвіду.

Починаючи з 1960-х років завдяки працям Мюррая Шаффера в контексті середовища

існування, музичної культури та екології починаємо говорити про питання звукового ландшафту і звукової екології. Проблеми протиставлення агресивного, насиченого гучними шумами звукового ландшафту міста як особливо стресового аудіального середовища і розмірених приглушених звуків природи починають відігравати важливу роль у розумінні впливу звукового ландшафту на наше сприйняття довкілля, а також необхідності виваженого і екосвідомого ставлення до шумового забруднення, яке ми створюємо, особливо в урбаністичному середовищі. Подібні ідеї прослідковуються у звуковій інсталяції Остапа Мануляка «Звуки міста» (Sound of the city, 2013) [8]. В основі трансформації звукового матеріалу твору – ідея можливості докорінної трансформації характеру звукової події через частотну фільтрацію. У творі автор komponує наперед здійснені польові записи урбаністичного звукового ландшафту, доповнюючи їх ефектами. Слухач впізнає знайомі звуки і немов візуалізує їх на власній аудіомапі свідомості. Створюється ефект присутності у моменті, де звук транспорту, який на швидкості проїжджає повз тебе, триває довше, ніж зазвичай, привертаючи увагу і даючи можливість почути більше деталей. Разом із тим через частотну фільтрацію цей звук починає нагадувати цвіркунів, у спів яких вслухаємося на природі. Місто немов промовляє: «Зупинись на хвилинку... не думай, ЩО відчувати, відчуй, про що думаєш у цю мить». Така увага до кожного звуку крізь призму власного досвіду викликає асоціації та спогади про події, місця, людей, відволікає від нав'язливих думок, допомагає відчувати момент, себе у цьому моменті і перейти у стан присутності «тут і зараз».

Окрім цього, твір «Звуки міста» слід проаналізувати з іншого погляду. На відміну від звукозображальності, наприклад як у «Каталозі птахів» Олів'є Месіана [9], для творення музичного полотна Остап Мануляк використовує звуки та шуми, які нас оточують. Кожен запис є самобутнім і неповторним, має свою історію і може існувати лише в конкретному географічному місці з оригінальною акустикою. А сам твір – це немов декомпозиція, у якій кожен такий семпл може бути окремим твором, але скомпоновані разом вони відтворюють звуковий ландшафт міста. Разом із тим базові частотні маніпуляції з польовими записами львівського звукового ландшафту з повсюдно домінуючим звуком автомобілів на бруківці наштовхують на низку візіонерських ідей щодо можливостей докорінної зміни агре-

сивного урбаністичного звукового ландшафту з мімікруванням природних аудіальних середовищ.

Різні аспекти звукового ландшафту з'являються як важливі чи ключові елементи електроакустичних творів багатьох сучасних українських композиторів, однак чи не найбільш цікаво і несподівано ця ідея потрактована в інтерактивній звуковій інсталяції VERBOVA Яни Шлябанської, Тетяни Хорошун, Остапа Костюка та Люби Плавської. Автори пишуть, що, створюючи VERBOVу, вони «звернулися до важливого для українців образу світового дерева. Гра як найдавніший прояв інтерактивності є основою цієї інсталяції. Проходячи по дошках, людина вибирає напрям і втілює власний звуковий ландшафт. VERBOVA – своєрідний музичний інструмент, який сприймає імпульси кроків і перетворює їх на звуки. В інсталяції використані записані та оброблені звуки дерев Голосіївського лісу» [10].

На відміну від «Звуків міста» інсталяція VERBOVA зорієнтована на сам процес творення звукового ландшафту. Елементом занурення у перформанс та, власне, самим творенням звуку є момент проходження по дерев'яних дошках, який налаштовує нашу свідомість на певну екотематику. Проте результуюче звучання є несподіванкою й утворює навіть певний дисонанс між очікуваним (переважно за рахунок візуального сприйняття) та реальним (аудіальним) результатом. Делікатні звуки лісу та дерев трансформуються в гострі, перкусійні звуки, нагадуючи про важливість нашої відповідальності, аби у своїй людській грі з природою ми не знищували її органічність, а гармонійно взаємодіяли із середовищем.

Звукові інсталяції «Звуки міста» та «VERBOVA» – це електроакустичні твори про технології та прогрес, які досягають яскравого ефекту за рахунок своєї виразності та контрасту між очікуваним і реальним результатом під час творення звукового ландшафту. Вони провокують нашу свідомість зануритися в екологічний стан, у якому людина в змозі відчувати і керувати своїм тілом та розумом, мислити раціонально, визначати пріоритети і плекати цінності.

Разом з актуальністю теми екосвідомості ця теза наштовхує на роздуми про те, що міста є результатом перемоги людського розуму, який прагне досягнення максимальної простоти та комфорту над тим, що було до технологічного прогресу і відіграє велику роль у формуванні психологічної стійкості, безпеки та екології свідомості людини.

Література

1. «Щаслива людина», «сродна праця» – основні поняття філософії і творчості Г. Сковороди. Як їх розуміти і як вони співвідносяться з народними уявленнями? URL: <https://www.ukrlib.com.ua/answers/printit.php?tid=11096> (дата звернення: 11.06.2023).
2. Маринович М. Митрополит Андрій Шептицький і принцип «позитивної суми». Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. 248 с.
3. Екологічна свідомість. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18684 (дата звернення: 10.05.2023).
4. Екологічна свідомість українців. URL: <https://tns-ua.com/news/ekologichna-svidomist-ukrayintsiv> (дата звернення: 11.06.2023).
5. Ноосферне вчення Вернадського. Наступний крок – ноетика? URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-technology/2656512-noosferne-vcenna-vernadsckogo-nastupnij-krok-noetika.html> (дата звернення: 11.07.2022).
6. Ноосфера. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ноосфера> (дата звернення: 11.07.2022).
7. Закон ноосфери Вернадського. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Закон_ноосфери_Вернадського (дата звернення: 11.07.2022).
8. Остап Мануляк. «Звукиміста». Звукова інсталяція. 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=L1qtQB8CMto&ab_channel=OstapManulyak (дата звернення: 25.06.2023).
9. Мессіан: Каталог птахів. URL: <https://www.piano-classics.com/articles/m/messiaen-catalogue-doiseaux/> (дата звернення: 12.07.2022).
10. Інтерактивна звукова інсталяція VERBOVA. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Nq3x76Xa0rI&ab_channel=YanaShliabanskacomposer (дата звернення: 25.06.2023).

References

1. “Shchaslyva lyudyna”, “srodna pratsya” – osnovni ponyattya filosofiyi i tvorchosti H. Skovorody. Yak yikh rozumity i yak vony spivvidnosyatsya z narodnymy uyavlennymy? [“Happy man”, “kindred work” are the main concepts of the philosophy and creativity of H. Skovoroda. How to understand them and how do they relate to popular ideas?] Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/answers/printit.php?tid=11096> (retrieved: 11.06.2023)
2. Marynovych M. Mytropolyt Andrey Sheptyts'kyu i pryntsyv “pozytyvnoyi sumy” [Marynovych M. Metropolitan Andrey Sheptytskyi and the principle of “positive sum”], Lviv, Stary Lev Ed., 2019. 248 p.
3. Environmental consciousness. Retrieved from https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18684 (retrieved: 10.05.2023)
4. Ekologichna svidomist' ukrayintsiv [Environmental consciousness of Ukrainians] Retrieved from <https://tns-ua.com/news/ekologichna-svidomist-ukrayintsiv> (retrieved: 11.06.2023)
5. Vernadsky's noospheric teaching. The next step of nooetics? [Vernadsky's noospheric teaching. The next step of nooetics?] Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-technology/2656512-noosferne-vcenna-vernadsckogo-nastupnij-krok-noetika.html> (retrieved: 11.07.2022)
6. Noosphere. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ноосфера> (retrieved: 11.07.2022)
7. Vernadsky's law of the noosphere. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Закон_ноосфери_Вернадського (retrieved: 11.07.2022)
8. Ostap Manulyak “Sound of the city” sound installation (2013). Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=L1qtQB8CMto&ab_channel=OstapManulyak (retrieved: 25.06.2023)
9. Messiaen: Catalogue d'Oiseaux. Retrieved from <https://www.piano-classics.com/articles/m/messiaen-catalogue-doiseaux/> (retrieved: 12.07.2022)
10. Interactive sound installation VERBOVA. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=Nq3x76Xa0rI&ab_channel=YanaShliabanskacomposer (retrieved: 25.06.2023)

Mykhailo Romanyshyn – Doctoral student, Senior Lecturer of the Department of Music Composition, Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko

Sound landscape and eco-consciousness in modern Ukrainian electroacoustic music

The article explores the topic of environmental consciousness through the prism of contemporary electroacoustic music and sound installations using the works by Ukrainian composers Ostap Manulyak, Yana Shliabanska, Tetiana Khoroshun, Ostap Kostyuk and Liuba Plavska as an example. The importance of eco-consciousness in Ukrainian culture is considered in a historical perspective. The importance of opposing the Ukrainian vision of harmonious coexistence with the environment to the destructive processes typical for imperial culture has been traced for more than a century. The historical challenges that the Ukrainian nation has gone through and that still have to go through make the topic of the ecology of human consciousness relevant. In modern music and art, the concept of sound landscape and sound ecology begins to play an increasingly important role. Using the example of the analysis of Ostap Manulyak's composition “Sounds of the City” and the interactive installation “Verbova” authored by Yana Shliabanska, Tetiana Khoroshun, Ostap Kostyuk and Liuba Plavska, ways of using the transformation of the sound landscape to focus thinking and help in achieving a state of psychological balance are considered.

Key words: contemporary Ukrainian music, eco-consciousness, electroacoustic music, soundscape.

УДК 78.071.2(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-07>

КЛЮЧОВІ СКЛАДОВІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ТА ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

Юлія Симеонова – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Київський національний університет культури і мистецтв

<https://orcid.org/0000-0002-7024-863X>

Мета статті – висвітлити провідні детермінанти творчого методу диригента на трьох етапах процесу втілення твору – домашньої (кабінетної) роботи, репетиції та сценічного виконання. Результати дослідження. Виявлено основні вектори подальшої перспективи та високої затребуваності професії диригента в умовах комерціалізації класичного музичного мистецтва. Зазначено, що незмінними залишаються традиційні й ідеальні принципи творчого методу диригента, який реалізується на трьох етапах творчого процесу – домашньої (кабінетної) роботи, репетиційного етапу та виступу. Також наголошено, що диригування – це самостійна музична професія, а не засіб самовираження за диригентським пультом. Залишається також і визначне місце диригентської школи у творчому методі диригента. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що сформульовані та систематизовані ключові складові частини творчого методу оперно-симфонічного диригента, за якими творчий метод кожного диригента може бути проаналізований. Таке усвідомлення породжує значну кількість практичних кроків щодо втілення нової технології аналізу творчого методу диригента. Висновки. Затребуваність професії диригента залишається високою. Хоча комерціалізація класичного музичного мистецтва порушує творчий процес диригента, усе ж залишаються традиційні й ідеальні принципи творчого методу диригента, який реалізується на трьох етапах творчого процесу – домашньої (кабінетної) роботи, репетиційного етапу та виступу. Музичний твір існує в декількох формах – від задуму композитора в його уяві до враження, яке він справляє на слухача. На цьому шляху важливим етапом є інтерпретація твору диригентом-виконавцем. Тобто вилучення образів і змісту з нотних знаків авторської партитури. Диригування – це самостійна музична професія, а не засіб самовираження за диригентським пультом. Залишається також і визначне місце диригентської школи у творчому методі диригента.

Ключові слова: симфонічний диригент, диригент Костянтин Симеонов, хормейстер, творчий метод, диригентська школа, інтерпретація.

Актуальність проблеми полягає в тому, що на сучасному етапі розвитку держави затребуваність професії диригента буде лише зростати. Після завершення військових дій, коли музичні колективи відновляться та повернуться до повноцінної мистецької роботи, постане питання про зміни у творчому процесі диригента, які відбуваються в епоху нової мистецької реальності. Наша держава стає на новий етап відродження, а часом і відкриття національного музичного мистецтва. Адже чимало зразків національної української культури є абсолютно невідомими. Невдовзі Україна потребуватиме професійних мистецьких кадрів, зокрема хорових і симфонічних диригентів, здатних по-новому поглянути на розвиток української музичної культури. У зв'язку із цим предметом цього дослідження є феномен оперно-симфонічного та хорового диригування.

Специфіка диригентського виконавства полягає в тому, що сам диригент не грає на оркестрових інструментах, не співає в оперній постановці чи в хорі. Це робить колектив музикантів. Але виконавцем симфонії, опери чи хорового твору вважається диригент. Йому належить прочитання всієї партитури та її інтерпретація, тоді як всі

інші музиканти виконують у партитурі лише один рядок. Способи, якими диригент виконує свою функцію, названо творчим методом диригента.

Про українське диригентське мистецтво наукової літератури вкрай мало. Водночас про інших виконавців – співаків та інструменталістів її досить.

Однак серед невеликої кількості українських наукових досліджень диригентської творчості варто виділити працю В. Рожка «Творчий метод диригента», у якій він досліджував творчий метод оперно-симфонічного диригента на прикладі творчого шляху диригента Стефана Турчака. В. Рожок бачив такі типи диригентів, як: вождь, ментор, батько, партнер.

Нині вся музична класика багаторазово записана всіма визначними диригентами, оркестрами та хорами. Багато диригентів-початківців (і не тільки) вивчають її за записами і диригують по пам'яті. У такому разі диригент відтворює інтерпретацію, запропоновану іншими диригентами. З дисертації О. Драгана «Постать Ярослава Вошка в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття», що присвячена творчості цього українського диригента,

можна зробити висновок, що Я. Вошак саме так диригував оперну класику. Тобто його творчий метод полягав у винятковій пам'яті. У результаті проведеного аналізу характерних ознак творчого процесу диригента Я. Вошака можна стверджувати, що він диригував напам'ять, вивчаючи відомі партитури, слухаючи платівки. На репетицію він приходив із партитурою, ставив її на пульта і навіть не відкривав. Часом диригував усю оперу, жодного разу не заглядаючи до партитури. Його основним проводирем у царині музики була унікальна музична пам'ять. На наш суб'єктивний погляд, таке диригування – не творчий акт, тому що творчість – це створення нового, яке не існувало досі. Так, творчий акт професійного диригента полягає у створенні музичного твору з нотних знаків авторської партитури. І ця грандіозна робота має відбутися по відкриттю і відновленню музичних творів українських композиторів. Адже є чимало дуже якісних хорових і оркестрових партитур українських авторів, що не виконуються в концертах і не існують у записах. А це є величезним недоглядом, зважаючи на ситуацію, що склалася з переосмисленням культурного надбання нашої держави.

Навколо творчого методу диригента точаться дискусії – чи можна його описати. Музикознавець М. Черкашина-Губаренко у збірнику статей «Музика і театр на перехресті епох» намагалася сформулювати творчий метод композитора. За її словами, це їй не вдалося – важко сформулювати принципи, які керують композитором під час створення музичного твору. Вона висловила сумнів, що можна описати і творчий метод диригента.

У дослідженні Ю. Симеонові «Оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов. Життєвий і творчий шлях» сформульовані та систематизовані ключові елементи, за якими творчий метод диригента може бути проаналізований. А у статті «Костянтин Симеонов і Лев Венедиктов: співтворчість диригента та хормейстера в музичному мистецтві другої половини ХХ століття» Ю. Симеонова аналізує 3 взаємопов'язані аспекти тотожності життєтворчих шляхів означених митців – особистісно-біографічний, творчо-самореалізаційний і мистецько-педагогічний. У дослідженні О. Скопцової «Образне мислення С. Павлюченка в контексті виконавської інтерпретації народної пісні» здійснено спробу осмислення феномену образного мислення С. Павлюченка в контексті інтерпретації народної пісні в хоровому виконавстві. Аналізуються чинники впливу на якісний бік інтерпретації народної пісенної спадщини. Наводяться провідні аспекти уваги диригента під час роботи з народним хором.

У результаті проведеного аналізу цих досліджень можемо зробити висновок, що, на відміну від точних наук, коли наукове дослідження передують практиці та зорітовує її, наукові дослідження про диригування не передують, а слідує за практикою видатних диригентів, яка не залежить від наукових досліджень. Оскільки творчість легендарних майстрів минулого добре описано, можна вивести теоретичні закономірності. Пропонується таке визначення *творчого методу диригента* – це сукупність вроджених і набутих якостей, засобів і прийомів, що сприяють оптимальному виконанню диригентом його функцій та мають ознаки індивідуальності.

Метою статті є завдання з'ясувати, як реалізується творчий метод диригента на трьох етапах творчого процесу – домашньої (кабінетної) роботи, репетиційного етапу та сценічного виконання.

Кабінетна робота диригента починається з репертуарної політики колективу, вибору творів, у яких диригент чи хормейстер найкраще реалізує свій творчий потенціал. Це відбувається, зокрема, залежно від того, як диригент розуміє свою функцію – просвітницьку, розважальну, виконавську, педагогічну. Додамо до цього і громадянську функцію – виховання слухача як громадянина з почуттям обов'язку перед суспільством. Цьому найбільше відповідають епічні твори із соціальними конфліктами.

Що таке музичний твір і в якій формі він існує? Ми не можемо знати, яким твір народився в уяві композитора. Перед диригентом є партитура, авторський текст, у якому образи та змісти представлені як нотні знаки. Це первісна форма музичного твору. Професійний диригент осягає авторський задум за допомогою внутрішнього слуху.

Абсолютний слух – це рідкісна вроджена здатність визначати висоту звуку та тональність. Він не дає носію переваг у музичній діяльності (окрім виконавців на струнних музичних інструментах). І навпаки, відсутність абсолютного слуху не відкидає видатних музичних здібностей. Інша річ внутрішній слух. Це специфічна властивість музичного слуху музикантів, дивлячись у партитуру, чути одночасно всі групи інструментів, висоту, тембр, фарби.

Внутрішній слух суб'єктивний, і в уяві диригента виникає нова, суб'єктивна форма існування музичного твору. Це вже інтерпретація – виявлення образів та змісту, які вклав композитор у партитуру. Диригент є інтерпретатором, незалежно від того, ким і коли твір виконувалося до нього.

У диригента є спосіб нотної фіксації своєї інтерпретації. Це його позначки в партитурі, цінний матеріал для вивчення творчого методу диригента. На ілюстраціях наведено нотні автографи диригента Костянтина Симеонова, його позначки в партитурі Першої симфонії С. Рахманінова (Іл. I, II, III). Ми бачимо, що диригент проводив велику

творчу роботу, зокрема і втручався в авторський текст, підлаштовував його під можливості свого оркестру чи відповідно до власного інтерпретаційного задуму. Це необхідний мистецький шлях, який проходить кожен мислячий диригент для досягнення найкращого, на його погляд, мистецького результату.



Іл. I. Фрагмент особистої партитури диригента К. Симеонова.
Автор фото Ю. Симеонова



Іл. II. Фрагмент особистої партитури диригента К. Симеонова.
Автор фото Ю. Симеонова



Іл. III. Фрагмент особистої партитури диригента К. Симеонова.
Автор фото Ю. Симеонова

Так авторський текст перетворюється на виконавський. Ще одну форму існування нотного тексту та нову форму існування музичного твору. Це творчий акт. Диригент, який вивчає твір із звукозапису, цю роботу не робить.

У попередніх дослідженнях основою успішності професійного диригента ми назвали школу, коли успіх диригента множить на досягнення та досвід попередників. Під час Другої світової війни закінчилася першість німецької диригентської школи та почала домінувати школа радянська, зокрема й українська, яка дала плеяду видатних майстрів. Серед українських диригентів – Натан Рахлін, Веніамін Тольба, Костянтин Симеонов, Стефан Турчак, Роман Кофман. Тоді за спиною цих диригентів стояли досвід і досягнення їхніх учителів – Миколи Колесси, Михайла Канерштейна, Іллі Мусіна.

У 90-ті роки ХХ століття українське мистецтво та диригентська школа зазнали шкоди. Школа довго створюється, але легко руйнується. Задовго до цього процесу, ще на початку ХХ століття, Шарль Мюнш, знаний французький диригент, виявив закономірність, що зараз у світі великих диригентів не більше ніж раніше. Цей факт дивує та входить, мабуть, у таємницю професії.

Наукове вивчення процесу диригування почалося з аналізу технічного боку, мануальної техніки, яке перетворилося на чудову педагогічну літературу, як, наприклад, підручник М. Колеси «Основи техніки диригування». Натепер науковий інтерес до цього аспекту диригування вичерпано. З'явилося багато диригентів, які мають правильну мануальну техніку, але яких нецікаво слухати. Немає залежності між мануальною технікою та результатами інтерпретації. Абсолютно ідеальної техніки в диригуванні немає. І процесу її вдосконалення теж. Інструменталістам необхідно постійно вдосконалювати техніку гри,

диригентам – ні. Виробленої за останнє століття мануальної диригентської техніки вистачить для того, щоб виявити зміст. А от що розвивати диригентам необхідно – так це техніку інтелектуальну.

Майстерність диригента проявляється не лише тоді, коли він стоїть на симфонічній естраді чи в оркестровій ямі під час вистави. Значно важливіший репетиційний процес. Який би розумний та інтелектуальний не був диригент, оркестранти й артисти хору не люблять, коли диригент багато пояснює. Усе треба вміти показати мануально. Музичний ансамбль робиться на репетиції.

Виступ – заключний етап творчого процесу диригента та нова форма існування музичного твору. Чи завжди виконання відповідає задуму композитора? Часто композитори після прослухання своїх творів у концерті лишуються незадоволеними.

У багатьох музикантів виникає бажання стати за диригентський пульт, минаючи диригентську освіту. Така спокуса з'являється у знаних інструменталістів чи співаків, що вже мають авторитет і заслуги. У скрипаля, піаніста чи вокаліста, який багато разів виконував свій інструментальний концерт чи співав оперу і по слуху знає все напам'ять, виникає відчуття, що він цілком може стати за диригентський пульт і виконати весь твір, як доповнення до сольної кар'єри, як ще один спосіб самовираження. Прикладів тому багато – скрипаль Богодар Которович, віолончеліст Мстислав Ростропович, співак Пласідо Домінго. За їхнім визнанням, їм було «цікаво спробувати себе», хоча функція диригента полягає не в тому, щоб висловити свої почуття у зв'язку із твором, а втілювати задум композитора, передаючи саме його. Дехто вважає, що диригентом музикант стає з віком. Але це ствердження суперечне, адже ефект школи проявляється із самого початку творчої діяльності будь-якого музиканта, і багато

диригентів уже у студентські роки перемагали на міжнародних конкурсах і в молоді роки ставали на чолі великих музичних колективів.

Інструменталісти-зірки зазвичай створюють свої камерні оркестри з віртуозів, практично з одних солістів, з обмеженим камерним репертуаром. Вони з успіхом стають за пульт і це виправдано та цікаво. Але коли вони стають за пульт великого оркестру з великою симфонією, недоліки видно та чутно. Якщо все життя музикант виконував один рядок партитури, його володіння всією партитурою викликає сумнів. Важко буває освоїти ресурси великого оркестру, зібрати ансамбль, розгорнути музичну драматургію всієї партитури. Розрахунок робиться на професіоналізм сучасних оркестрів і на моду на симфонічні концерти-шоу. Заможну публіку приваблюють гучні імена яскравих харизматичних особистостей. Недоліки диригентської техніки доповнюються «естрадністю», милуванням звуком, елементами пантоміми. Але будь-який диригент тримає оркестр внутрішньої енергетикою. Лише харизми тут замало.

Оперне диригування більш трудомістке, ніж симфонічне, і потребує спеціальної підготовки. Ансамбль, який треба збудувати, набагато складніший. Постановником опери традиційно є диригент. Він же вважається виконавцем. Хоча хормейстер готує хор, зі співаками працюють концертмейстери та режисер. Ідеальною є ситуація, коли диригент-постановник працює з оркестром, хором і вокалістами. Він краще відчуває музичну драматургію, і все спрямоване на реалізацію інтерпретації, що належить диригенту-постановнику. Під час виконання опери саме диригент вибудовує та потім тримає головний нерв вистави. Але сучасні співаки в один голос кажуть, що минув той час, коли головний диригент давав десятки уроків у класі. У київському театрі то були Веніамін Тольба, Костянтин Симеонов, Стефан Турчак.

На початку 21-го століття, у нову епоху диктату ринку та комерціалізації класичного мистецтва, творчий процес диригента-постановника порушився. Перед менеджментом оперних театрів постала проблема заповнюваності залів, залучення публіки. Для постановок почали запрошувати режисерів драматичних театрів і кіно, які наповнили постановки спецефектами. З одного боку, це добре, дія стає динамічнішою та видовишною. Але водночас «слухач» перетворюється на «глядача». Ролі музичної драматургії та диригента-постановника йдуть з першого плану. В оперних театрах усе менше кваліфікованих оперних режисерів, що вміють читати партитуру,

яким оркестрові фарби підказують мізансцени, які забезпечують сценічне втілення інтерпретації музичного керівника. Договірна система призводить до того, що диригент не може втрутитися в роботу запрошеного режисера. А той на власний розсуд іноді змінює не лише час і місце дії, але і зміст. Великий знавець сучасних тенденцій в оперному жанрі на зламі століть український музикознавець М. Черкашина висловлюється проти зниження авторитету партитури, проти порушення меж творчої свободи. Вона стверджує, що на шляху режисерського свавілля має стояти музичний керівник, тобто диригент.

Сучасний акцент на «зірковості» привів за диригентський пульт у віці 70 років «Короля опери» тенора Пласідо Домінго. Він не раз говорив у своїх інтерв'ю, що хоче завершити свою творчу кар'єру як диригент. Бо диригувати психологічно простіше, ніж співати. Але після публічних невдач за диригентським пультом він визнавав, що диригування для нього – це своєрідне хобі, він залишається любителем у цій галузі музикування та ніколи не досягне в ній того, що може зробити як вокаліст.

Кінцевим етапом і метою музичного виконавства є публіка, задоволення її запитів. В уяві слухачів з'являються нові, суб'єктивні форми музичного твору. Інша річ, що публіку треба виховувати, вона буває підготовлена, непідготовлена, вимоглива чи ні. Суворі поціновувачі класичної музики завжди є в меншості, а мейнстрім приносить їх у жертву.

Серед публіки та слухачів особливе місце посідають музичні критики та рецензенти. Однак у новий час музична критика (як і кінокритика) включилася в рекламу та піар. Деяку альтернативу становлять соціальні мережі та форуми поціновувачів музики. Форумчани висловлюють багато претензій до оперної режисури, зниження вкладу диригента, заміни музичної частини на зорову стилізацію, епатажність, зловживання естетикою кліпів і рекламних роликів. На квитках до театру буває позначка, що дітям відвідати якусь виставу не рекомендується, бо на оперну сцену проникають картини насильства та сексу. Постала проблема показу дитині опери у традиційній постановці, в історичних декораціях і костюмах.

Висновки. Музичний твір існує в декількох формах – від задуму композитора в його уяві до враження, яке він справляє на слухача. На цьому шляху важливим етапом є інтерпретація твору диригентом-виконавцем. Тобто вилучення образів і змісту з нотних знаків авторської партитури. Диригування – це самостійна музична

професія, а не засіб самовираження за диригентським пультом. Залишається також і визначне місце диригентської школи у творчому методі диригента. Хоча комерціалізація класичного музичного мистецтва деякою мірою порушує творчий процес, усе ж залишаються традиційні й ідеальні принципи творчого методу диригента, який реалізується на трьох етапах творчого про-

цесу – домашньої (кабінетної) роботи, репетиційного етапу та виступу.

Усвідомлення запропонованих складових частин творчого процесу симфонічного та хорового диригентів породжує значну кількість практичних кроків щодо втілення нової технології аналізу творчого методу диригента, що становлять значний дослідницький інтерес, вартий подальшого вивчення.

Література

1. Драган О. Постаць Ярослава Вошчака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 10.00.03. Львів, 2010. 20 с.
2. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна, 1973. 193 с.
3. Рожок В. Творчий метод диригента. *Музика і сучасність* : збірник досліджень, науково-популярних, критичних і публіцистичних творів. Київ : Книга пам'яті України, 2003. С. 144–151.
4. Симеонова Ю. Костянтин Симеонов і Лев Венедиктов: співтворчість диригента і хормейстера в музичному мистецтві другої половини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2020. № 4 (49). С. 177–190. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220870.
5. Симеонова Ю. Оперно-симфонічний диригент Костянтин Симеонов. Життєвий і творчий шлях. *Науковий вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2018. Вип. 38. С. 215–230.
6. Скопцова О. Образне мислення С. Павлюченка в контексті виконавської інтерпретації народної пісні. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (181). С. 80–82.
7. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох : збірник статей : у 2-х т. Київ, 2002. Т. 1. 184 с. Т. 2. 208 с.
8. Livejournal : вебсайт. URL: <https://kortan.livejournal.com/1085762.html> (дата звернення: 07.04 2023).
9. Munch Charles. Je suis chef d'orchestre. Paris, 1954. 370 p.

References

1. Draghan, O. (2010). The figure of Yaroslav Voshchak in the context of the development of conducting culture of the second half of the 20'th century : PhD thesis abstract. Lviv [in Ukrainian].
2. Kolessa, M. (1973). *Osnovy tekhniky dyryghuvannja* [Fundamentals of conducting technique]. Kyiv : Muzychna Ukrajinna [in Ukrainian].
3. Rozhok, V. (2003). *Tvorchyj metod dyryghenta* [The creative method of the conductor]. *Muzyka i suchasnistj*. (pp. 144–151). Kyiv : Knygha pam'jati Ukrajinny [in Ukrainian].
4. Symeonova, J. (2020). *Kostjantyn Symeonov i Lev Venedyktov: spivtvorchistj dyryghenta i khormejstera v muzychnomu mystectvi druhoho polovyny XX stolittja* [Kostyantyn Simeonov and Lev Venediktov: the collaboration of a conductor and a choirmaster in the musical art of the second half of the 20'th century]. *Chasopys NMAU im. P.I. Chajkovsjkogho*, 4 (49), 177–190. [in Ukrainian]. DOI: 10.31318/2414-052x.4(49).2020.220870.
5. Symeonova, J. (2018). *Operno-symfonichnyi dyryhent Kostjantyn Symeonov. Zhyttievij i tvorchyj shliakh* [Opera and symphony conductor Kostyantyn Simeonov. Life and creative path]. *Naukovyi visnyk KNUKiM. Seriiia "Mystetstvoznavstvo"*. 38, 215–230 [in Ukrainian].
6. Skoptsova O. (2018). *Obrazne myslennia S. Pavliuchenka v konteksti vykonavskoi interpretatsii narodnoi pisni* [Figurative thinking of S. Pavlyuchenko in the context of performing interpretation of a folk song]. *Molodyi vchenyi*, 4 (181), 80–82 [in Ukrainian].
7. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2002). *Muzyka i teatr na perekhresti epoch : zbirnyk statei : u 2-kh tomakh* [Music and theater at the crossroads of eras : a collection of articles : in 2 volumes]. Kyiv [in Ukrainian].
8. Livejournal. Retrieved from <https://kortan.livejournal.com/1085762.html> (accessed: 07.04 2023).
9. Munch Charles (1954). *Je suis chef d'orchestre*. Paris, 370 p. [in French].

Yuliia Symeonova – Candidate of Art Studies, Lecturer, Kyiv National University of Culture and Arts

Key components of the creative method of the opera-symphonic and choral conductor

Aim of the article is to highlight the leading determinants of the conductor's creative method at three stages of the process of creating a work – home (office) work, rehearsal and stage performance. Results. The main vectors of the future perspective and high demand of the conductor's profession in the conditions of commercialization of classical musical art have been identified. It is noted that the traditional and ideal principles of the conductor's creative method, which is implemented in three stages of the creative process – home (office) work, rehearsal stage and performance, remain unchanged. It was also emphasized that conducting is an independent musical profession, and not a means of self-expression at the conductor's console. There is also a significant place of the conducting school in the creative method of the conductor. Scientific novelty is that the key components of the creative method of an opera-symphonic conductor

are formulated and systematized, according to which the creative method of each conductor can be analyzed. Such awareness gives rise to a significant number of practical steps for the implementation of a new technology of analysis of the conductor's creative method. Conclusions – demand for the profession of a conductor remains high. Although the commercialization of classical music disrupts the conductor's creative process, the traditional and ideal principles of the conductor's creative method remain, which is implemented in three stages of the creative process – home (office) work, rehearsal stage and performance. A piece of music exists in several forms – from the composer's idea in his imagination to the impression it makes on the listener. On this path, an important stage is the interpretation of the work by the conductor-performer. That is, the extraction of images and content from musical notations of the author's score. Conducting is an independent musical profession, not a means of self-expression at the conductor's console. There is also a significant place of the conducting school in the creative method of the conductor.

Key words: *symphony conductor; conductor Kostyantyn Symeonov, choir master; creative method, conducting school, interpretation.*

УДК 780.6

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-08>

СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО РЕПЕРТУАРУ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИКО-СУСПІЛЬНИХ ФУНКЦІЙ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ

Оляна-Квітослава Созанська – аспірантка кафедри історії музики, старша викладачка кафедри народних інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка <https://orcid.org/0000-0002-2517-9567>

У статті детально проаналізовано умови становлення бандури як повноцінного академічного інструмента, висвітлено етапи уніфікації його форми та розглянуто процеси формування концертного й дидактичного репертуару бандуриста. Основне питання, над яким розмірковує автор: здійснення ривка в розвитку академічної бандури від початку минулого століття до сьогодні й надалі. Саме ХХ ст. ознаменоване новим етапом розвитку бандурного мистецтва та появою низки визначних постатей у фольклорно-академічному виконавстві та творчості. Парадоксально: століття, у якому були фізично знищені численні носії автентичної кобзарської традиції та видатні особистості, пов'язані з цим давнім українським інструментом, позначене появою перших дослідницьких наукових праць з історії бандури, підручників гри, навчальних посібників, репертуарних збірників тощо. У дослідженні висловлено деякі застереження щодо презентації бандури сьогодні та окреслено шлях розвитку академічного бандурного мистецтва.

Ключові слова: бандура, кобзарі, бандурне мистецтво, Гнат Хоткевич, репертуар для бандури.

Традиція кобзарства, що сягає своїм корінням до періоду Київської Русі, була і залишається тією лінією національної ідентичності, яка зберігалася та розвивалася разом, а, як показує історія, часто і всупереч загальнонаціональній соціокультурній еволюції. Саме через переважне застосування кобзи-бандури у XV–XIX ст. у середовищі сліпців-кобзарів сам інструмент не зазнав суттєвих змін у своїй конструкції й темброво-виразовій палітрі, а залишався незмінним протягом кількох століть. Ще на початку ХХ ст. величезна фольклорна традиція бандуристів, кобзарів, незрячих співців, абсолютно вільних від будь-яких суспільних умовностей, які зберігали колективну духовно-історичну пам'ять народу, залишалася вірною своїй унікальності та віками сформованим умовам поширення кобзарсько-бандурного мистецтва. На відміну від давно сформованих «класичних» інструментів бандура на той час лише починала історію свого становлення.

Розвиток бандурного мистецтва в Україні у ХХ ст. пов'язаний із низкою соціоісторичних складнощів, які значною мірою зумовили дещо несподіваний поворот трактування цього давнього українського інструмента у соціумі і також появу деяких неочікуваних наслідків тих великих репресій, які зазнала бандура в 30-х роках ХХ ст. від сталінського режиму. Уже на початку ХХ ст. відбулися певні інноваційні кроки у зміні статусу бандури з суто старосвітського інструмента на сучасний академічний, який розширив репертуар і сферу виразових засобів. Зокрема, вдосконалення бандури як інструмента відбувалося у

площині його уніфікації (виборі єдиної форми та строю), хроматизації, збагаченні тембрової палітри та технічних можливостей.

Саме у цей час у бандурному мистецтві з'явилася епохальна постать, від якої й починає своє літочислення бандура як академічний український народний інструмент. Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – ренесансна особистість, надзвичайно багатогранний і талановитий літератор, театральний діяч, інженер, педагог, виконавець, композитор і конструктор бандури, організатор першого відомого ансамблевого виступу кобзарів. Власне, його модерне та професійне трактування бандури одразу дало поштовх до включення цього унікального струнно-щипкового інструмента до сучасної палітри тембрально-виразових засобів. Гнат Мартинович не відкидав, а, навпаки, опирався на багатотисячолітню традицію інструмента й бачив шлях його академізації лише через професіоналізацію того, що вже було, шляхом мінімальних модернізацій. Своїми багаторічними пошуками та невтомною працею Гнат Хоткевич довів, що бандура «...заслужує на увагу серйозного музиканта» [11, с. 22], одночасно визнаючи, що у тогочасному та подекуди й у теперішньому суспільстві ще немає погляду на бандуру як на інструмент, рівноцінний будь-якому іншому. За своє життя Гнат Мартинович доклав чимало зусиль для реконструкції бандури й написав значну кількість праць, у яких висловив свої думки щодо розвитку тогочасного кобзарського мистецтва. Першочерговим питанням становлення бандури як академічного інструмента

було створення універсальної моделі інструмента, який давав би змогу бандуристові застосовувати всю повноту можливостей гри різними прийомами. Основою для такого інструмента, на думку Гната Мартиновича, мав стати харківський тип, за якого для обох рук відкривалися однакові умови. Саме харківський спосіб гри Хоткевич уважав всеохопним, оскільки передбачав можливості для гри також й іншими способами: полтавським і киево-чернігівським [6, с. 10].

Результати праці, розпочатої Хоткевичем, дали можливість переоцінити культурне явище бандурництва та окреслити нові напрями його розвитку навіть попри часто упереджене ставлення до цього інструмента як до суто фольклорного, позбавленого академічних можливостей. Саме його творчий доробок для багатьох бандуристів став поштовхом для подальшого професійного росту й популяризації музичного інструмента бандури. *«Ані брак уніфікованих інструментів, ані відсутність необхідної літератури для бандури та відсутність відповідної фінансової підтримки від уряду не змогли загальмувати прагнення бандуристів до вдосконалення»* [12, с. 22].

Історичні умови початку ХХ ст., зокрема проголошення незалежності України в 1918 р., сприяли бурхливому розвитку народного музичного мистецтва: виникали самодіяльні капели, ансамблі бандуристів, оркестри народних інструментів, до складу яких входили й бандури. За сприяння гетьмана П. Скоропадського відомий бандурист-віртуоз Василь Ємець організував у Києві в 1918 р. «Першу Капелю Кобзарів», у 1925 р. з'явилася ще одна – у Полтаві, керівником якої став Володимир Кабачок, котрого консулював уже вище згаданий Гнат Хоткевич. У 1935 р. ці дві капели об'єдналися у єдину зразкову капелю бандуристів України, якою в різні часи керували М. Полотай, С. Опришко, Б. Данилевський, М. Михайлов, Д. Балацький, Д. Піка¹. Паралельно зі створенням таких колективів особливо гостро постало питання професійного навчання на бандурі та введення цього інструмента до системи професійної музичної освіти.

Потрібно зазначити, що перша спроба відбулася ще в 1908 р., коли Микола Лисенко запросив Г. Хоткевича викладати до Київської музично-драматичної школи в бандурницькій студії. Через певні труднощі сам Г. Хоткевич відмовився від цієї посади та запропонував кандидатуру незрячого кобзаря Івана Кучугури-Кучеренка.

Однак це тривало лише два роки. Далі за сприяння ректора С.П. Дрімцова (Дрімченка), який у 1913–1914 рр. вивчав гру на бандурі у В. Ємця, було введення курсу бандури у Робітничій консерваторії (пізніше – Харківському музично-драматичному інституті)², де його викладав у 1926–1932 рр. Г. Хоткевич, однак повністю завершили курс навчання лише четверо учнів. Гнат Мартинович уважав відкриття професійних курсів гри на бандурі «другим поворотним пунктом» в історії бандурного мистецтва: *«...Це факт великої ваги. Можна сказати, що відтепер бандура взяла інший курс – на інструмент як такий, а не тільки як на придаток до співу. Досі ні вчитися не було в кого, ні вчитися не було чого. Відкриття курсів усього тому поклато край...»* [13, с. 29].

Із початком сталінських репресій бандура й бандуристи опинилися поміж перших у списках на знищення. Вища радянська верхівка однозначно усвідомлювала їх важливість у формуванні національного духу та ідентичності українців. Бандура як національний символ була занадто унікальною та самобутньою, та й уся діяльність кобзарів-бандуристів пропагувала геть протилежні до політики партії цінності. За таких передумов було створено цілу програму спершу зі знищення, а згодом – «перепрошивання» суті бандури, як і всього правдиво національного українського. Гоніння та фізична розправа над кобзарями-бандуристами, знищення інструментів, винятково бандури харківського типу, яка була гарантом найбільш прогресивного шляху розвитку інструмента, у 1938 р. – розстріляно Г. Хоткевича, а вся його творчість та наукові праці були заборонені комуністичною ідеологією. Інші кобзарі-бандуристи, яким удалося уникнути насильницької смерті та які й надалі залишалися вірними своїй справі, були змушені або співпрацювати з радянською владою, або ж емігрувати.

Отже, на перший погляд здавалося, що цей інструмент закінчив своє існування в музичному просторі нації. Якщо ще додати до того страшне ідеологічне шельмування, якого зазнавала бандура навіть від представників української літератури й поезії, то може видатися, що бандура не мала жодних шансів для поширення в жорстко ідеологізованому суспільстві. Варто тут лише згадати жакливу поему Миколи Бажана «Сліпці», у якій він цілковито плондрує традицію кобзарства, відмовляючи їй у праві існувати в новому

¹ З 1997 р. – Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди.

² З 2004 р. – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського.

соціалістичному суспільстві. Могло видаватися, що все це цілковито б мало перервати саме існування цього інструмента. Проте так не сталося. І можемо говорити про кілька причин, із яких бандура залишилася актуальним інструментом, навіть її поступово починають уводити в дещо іншому форматі, ніж вона існувала до того природним історичним чином.

Перш за все, бандура надто глибоко вкоринилася не тільки у свідомості, а й у ментальному коді українства. Без неї було б важко уявити собі повноцінне мистецьке життя українців. Без цього інструмента ми себе просто не мислили. Ніякі репресії не могли зовсім забрати його з культурного обігу. *«Будучи атрибутом як матеріальної, так і духовної культури, музичний інструмент водночас є своєрідним кодом, що несе інформацію про складні космогонічні, релігійні уявлення, багату міфологію, фольклор, рівень розвитку науково-технічного прогресу суспільності»* [7, с. 292].

У зв'язку із цим був запропонований так званий симулякр бандурного мистецтва. Слід через це пояснити значення даного терміна. *«Симулякр – знак, що набув свого власного буття, а тому сутнісно перестав бути знаком. Він призводить до реконструкції суб'єкта у просторі соціальних комунікацій: суб'єкт зливається із симулякром, згортається у свій власний симулякр і (хоча матеріально є в координатах дійсності) не є активно присутнім у дійсності, а свою активність витрачає на симуляцію активності»* [8, с. 183]. Отже, бандура в тих самодіяльних колективах радянського зразка виступала симулякром: уся діяльність та репертуар жорстоко цензурувалися «зверху», переважали пісні побутово-розважального типу або ж ті, у яких музика наближалася до фольклорної традиції, натомість слова виражали не притаманну їй соціалістичну тематику. Ба більше, заміна питомо національного правдивого бандурного мистецтва, яке за своєю суттю мало нести правду, на рівні симулякру стала програмою «розвитку» українського мистецтва, яку диктувала партія. Неможливо було навіть випустити збірник пісень, якщо першим твором збірника чи декількома творами на його початку не були пісні, що возвеличували радянську владу. Почали навіть з'являтися «думи», що прославляли радянських вождів та комуністичний режим. Таким чином, використавши надзвичайно довірливе та шановане становище бандуристів у народі, здійснювалося поширення та пропаганда ідеалів радянської верхівки. Відбулася не просто зміна посилу, що його несли бандуристи, а

суцільне перекручення сути бандури. Що найгірше – тодішній владі вдалося знецінити роль бандури в українському суспільстві. На жаль, відгомони цього симулякру відчутні й сьогодні, як у мистецтві, так і в суспільному житті. Бандура все ще часто асоціюється з чимось фольклорним та приземлено побутовим, а її академічні можливості залишаються відкритими лише вузькому колу суспільності.

На щастя, справжній первинний сенс бандури, нехай і не повною мірою, був збережений окремими постатями й подвижниками за межами України у діаспорному середовищі. Бандуристи, які в силу своїх проукраїнських ідеалів та вірності справжній кобзарській традиції, змушені були втекти з Батьківщини, не лише зберігають засади бандурного мистецтва, запроваджені Хоткевичем, а й створюють усі умови для їх передачі прийдешнім поколінням. Одними з найвидатніших подвижників бандурного мистецтва діаспори були Василь Ємець, Григорій Китастий та Зеновій Штокалко. Із середини минулого століття засновувалися бандурні студії, виготовлялися інструменти, зокрема заборонена й практично винищена в Україні бандура харківського типу, створювалися нові колективи та реорганізовувалися ті, які виїхали з Батьківщини у час війни (Українська капеля бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка³). На протипагу бандурництва в Україні, яке, забороняючи весь спадок Хоткевича, пропагує технічно обмежений киево-чернігівський тип гри, саме в діаспорних колах не лише виживає, а й розвивається, передаючись прийдешнім поколінням, харківський тип гри *«двома руками й десятьма пальцями»* [11, с. 22]. Особливістю навчання гри на бандурі в діаспорі Північної Америки є організація регулярних літніх бандурних таборів (Кобзарська Січ, Бобрівка, Літня Зустріч та багато інших). Спілкуючись зараз із бандуристами з діаспори у США та Канаді, можна спостерегти цікаву закономірність: чи найбільше цінують та підтримують народні автентичні речі, у цьому разі українські, там, де їх немає у безпосередньому докіллі. І справді, представники діаспори настільки горять усім українським: піснею, танцем, картинами, прикрасами, національним одягом та ін., адже в такий спосіб вони бережуть свій український національний код, свою ідентичність. Ба більше, мистецькі оди-

³ УКБ імені Т. Шевченка – чоловіча капеля бандуристів, формально заснована в 1941 р. у Києві з частини колишніх виконавців Державної зразкової капели бандуристів, заснованої в 1918 р. Від 1949 р. базується в Детройті, США. Перший керівник – Григорій Китастий.

ниці, як-от УКБ імені Тараса Шевченка, у своїх статутах серед інших цілей передусім вписує тези на зразок: «Продовжувати, відновлювати та розвивати старі українські кобзарські традиції в душі любови до них, розуміючи їх велику культурну, історичну та національну вартість» [9, с. 1].

У ті часи в Україні на тлі спотворення первинної суті фольклорної традиції виступають деякі видатні музиканти. Вони повертають бандурному мистецтву якщо не повністю його питомий духовно-художній сенс, бо його вже немає і не можна відродити те, що було знищене, то своєрідним чином підхоплюють історичну традицію і надають бандурі сучасного звучання, пристосовуючи її як академічний інструмент до потреб нового часу. «З 50–60-х років концертне виконавство бандуристів України отримує стимул для подальшого функціонування завдяки суттєвому вдосконаленню інструментарію, розгорнутій мережі навчання, створенню нового репертуару професійними композиторами та появі нових яскравих бандуристів-віртуозів» [5, с. 39].

Основним стимулом стало все ж закріплення позицій бандури в галузі академічної освіти. Поступово у різних навчальних закладах професійної музичної освіти України були відкриті класи бандури. Зокрема, у 1938 р. в Києві Миколою Опришкою започатковано клас бандури в музичному училищі. Короткочасна педагогічна праця М. Опришка (перервана війною і його загибеллю у вересні 1941 р.) стала практичним підґрунтям для створення методичних засад початкового періоду навчання гри на бандурі, які є змістом написаної ним у 1940 р. «Школи гри на бандурі», виданої лише в 1968 р. стараннями й у редакції Андрія Омельченка. Із 1950 р. клас бандури відкрито у Київській державній консерваторії⁴. Серед перших викладачів – М. Полотай, В. Кабачок, А. Бобир, М. Геліс, Я. Пухальський. У 1951 р. була відкрита аспірантура для виконавців на народних інструментах (уперше в колишній УРСР, як і кафедра народних інструментів у 1934 р.). Володимир Кабачок⁵ – один із перших українських професійних музикантів ХХ ст. Високої майстерності гри на бандурі досяг самотужки, разом із тим мав можливість отримати декілька уроків у І. Кучугури-Кучеренка та щільно співп-

рацював із бандуристом-віртуозом Г. Хоткевичем. Серед його учнів – В. Лапшин, А. Маціяка, А. Грицай, В. Кухта, В. Лобко, С. Баштан. «Він плідно працює над доповненням педагогічного репертуару: складає вправи, етюди, робить гармонізації народних пісень і перекладення творів сучасних композиторів, пише підручник гри на бандурі (про що давно мріяв)» [10, с. 29]. Більшість із вищезгаданих випускників класу В. Кабачка всеможливо сприяли подальшому розвитку бандурного мистецтва як у плідному створенні оригінального репертуару (А. Маціяка, В. Кухта), так і в загальному укріпленні статусу академічної бандури у системі професійної мистецької освіти (С. Баштан).

У Західному регіоні клас бандури з'явився у 1945 р. у Львівському музичному училищі⁶ (викладач – М. Грисенко). Саме його учень Василь Герасименко у подальшому зумів розвинути професійне навчання на бандурі, утвердивши Львів як один із центрів розвитку цього музичного інструменту. Підсумком його багаторічної подвижницької праці стало запровадження класів бандури у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка (1954 р.) та у Львівському державному музичному лицейі імені Соломії Крушельницької (1957 р.) та повернення у 90-ті роки в музичний простір України бандури харківського типу, яку і розвивав упродовж усього життя Г. Хоткевич.

Сам факт існування бандури як академічного інструмента, закріпленого у професійній музичній освіті, надзвичайно гостро поставив перед подвижниками тогочасного бандурництва питання вдосконалення інструментарію. «Значно розширили художньо-виражальні можливості інструмента майстри-винахідники: О. Корнієвський, С. Снігірьов, І. Скляр, В. Тузіченко, В. Герасименко та ін., завдяки чому бандура дедалі відчутніше утверджується як сольний інструмент, що сприяє зростанню виконавської майстерності гри на бандурі» [2, с. 44]. «...Слід відзначити, що пошуки шляхів удосконалення бандури велися переважно на основі київської школи й типу інструмента... 3 1954 р. за кресленнями І. Скляра Чернігівська фабрика музичних інструментів починає виготовляти модернізовані бандури... Окрім цього, у 1953 р. викладач Львівської консерваторії В. Герасименко розробляє бандуру «Львів'янка» (підліткова та доросла)... У післявоєнні роки в Україні ще спостерігалися

⁴ З 1995 р. – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського.

⁵ Володимир Андрійович Кабачок (1892–1958) – видатний український бандурист, співак, диригент та педагог. Навчався у Полтавському музичному училищі (тромбон, ударні інструменти) та Московській консерваторії (контрабас, вокал).

⁶ Сучасна назва – Львівський музичний фаховий коледж імені С.П. Людкевича.

поодинокі спроби бандуриста П. Іванова пропагувати, вдосконалювати власне харківську бандуру, створювати для неї літературу, проте активного впровадження вони не мали...» [6, с. 12–13].

Серед інших найважливіших питань, що торкаються бандуриста-виконавця, так само, як і викладача, є питання створення оригінального репертуару та розроблення й розвитку наукового обґрунтування методики викладання. Із набуттям професійної бази для виховання бандуристів проблема репертуару значно загострилася. У 20-х роках склалася ситуація, коли традиція музикування кобзарів-сліпців ще не зникла остаточно, а паралельно з нею виникла нова генерація бандуристів, які орієнтувалися на професійну освіту і концертне виконавство. Необхідно зазначити, що спочатку репертуарні ніші заповнювали найпростіші обробки народних пісень, пізніше почали з'являтися оригінальні твори на основі народних мелодій, і, нарешті, виникли опуси, орієнтовані на академізований інструмент. Саме бандуристи-виконавці Г. Хоткевич, В. Ємець, М. Теліга, Л. Гайдамака, В. Кабачок та ін. першими формували вкрай необхідний музичний матеріал для професійного становлення молодих бандуристів.

На межі 50–60-х років організовується система чіткої взаємодії між виконавцями й композиторами, які виступили авангардом у розвитку бандурного мистецтва, маючи на меті створення для вдосконаленого інструмента відповідного репертуару. Авторами творів для бандури поряд із композиторами-професіоналами, членами Спілки композиторів України А. Коломійцем (автор першої сонати для бандури), К. Мясковим, М. Дремлюгою, В. Польовим, В. Кирейком, Є. Юцевичем, Д. Пшеничним, Ф. Надененком, Я. Лапинським, А. Мухом, І. Шамо, Б. Фільц та ін. стають також відомі виконавці й педагоги-бандуристи, добре обізнані зі специфікою інструмента: А. Бобир, П. Іванов, М. Омельченко, С. Баштан, В. Герасименко, М. Гвоздь, В. Кухта, А. Маціяка (автор першого концерту для бандури з оркестром), В. Войт (батько), В. Петренко та ін. Оригінальний репертуар для бандури також дещо поповнює творчість виконавців діаспори, зокрема Г. Китасого, З. Штокалка, В. Мішалова.

Однак у певний момент цього розвитку стає зрозуміло, що для професійного навчання молодих бандуристів не вистачає написаних уже на той час творів, а певні жанрові ніші практично взагалі не були заповнені. *«Розвиток кобзарської справи значною мірою гальмується браком творів концертного і педагогічного характеру. Наші компо-*

зитори дуже мало пишуть для сольного, ансамблевого і хорового виконання в супроводі бандур, не пишуть творів для повноцінного виховання бандуристів у музичних училищах і консерваторіях. Дуже мало творів друкується...» [3, с. 30]. Таку проблему бачив Василь Герасименко навіть у 1988 р. Саме тому почали створюватися переклади творів із композиторської спадщини для інших інструментів (скрипка, фортепіано, гітара, арфа та ін.). Поповненням репертуару цим шляхом найактивніше на той час займався власне сам В. Герасименко. До цієї гілки поповнення нототеки бандуриста, звісно ж, долучаються й інші провідні педагоги (С. Баштан, Л. Посікіра, О. Герасименко, С. Овчарова та ін.).

Такий інтенсивний та різновекторний розвиток бандурного мистецтва із середини минулого століття, звісно ж, є надзвичайно позитивним чинником. Однак на кожному етапі професійно-академічного навчання бандуриста надзвичайно гостро постає питання браку яскравого, оригінального концертного сольного-інструментального репертуару. Адже, якщо порівняти нототеку бандуриста з будь-якою з уже створених для «класичних» інструментів – вагомий програвш і відставання, на превеликий жаль, очевидні. Усе ще недостатньо заповненими залишаються ніші масштабних інструментальних та поліфонічних жанрів, адже, знову ж таки у порівнянні, кількість уже написаних у даних жанрах оригінальних творів є до болю малою. *«Для бандури треба творити літературу – от основне завдання. Відмовлятися від світової літератури не приходиться, але й ставити її «во главу угла» теж не варто...»* [12, с. 208–209].

Наступне покоління бандуристів, чия активна фаза творчості припала на час утвердження незалежності України, ще гостріше звертає увагу на цю проблематику. Ціла плеяда бандуристів-виконавців та композиторів невтомно долучається до справи попередників – створення оригінальної нототеки бандуриста: Ю. Олійник, Г. Менкуш, Л. Посікіра, В. Єсіпок, В. Зубицький, О. Герасименко, Р. Гриньків, А. Гайденко та ін. Однак через негативні наслідки раніше зародженого симулякру бандури інтерес професійних композиторів до роботи із цим інструментом почав різко спадати.

Невирішеності проблеми «сприяє» той факт, що сучасні українські композитори поголовно не бачать і, на жаль, дуже часто не бажають навчитися бачити бандуру нарівні з давно визнаними інструментами. Їм значно вигідніше творити все нові твори для інших, уже давно усталених інструментів та не зважати на такий необхідний

для українського музичного мистецтва та загальнонаціональної свідомості професійний розвиток питома українського інструмента. *«Ще немає в суспільності погляду на бандуру як на інструмент, рівноцінний усякому іншому. Її люблять мало окремі музикальні одиниці, але в серйозних музичних колах про неї говорять у найліпшому разі з усмішкою»* [11, с. 88]. Окрім цього дещо меншовартісного ставлення, існує проблема володіння інструментом. Адже, звісно, і надалі є митці, котрі готові створювати нові шедеври оригінального бандурного репертуару, однак вони не мають жодних умінь у грі на бандурі. Звісно, безглуздо сподіватися від композиторів професійної гри на бандурі, проте митець, який пише для того чи іншого інструмента, повинен принаймні розуміти специфічні засоби виразності та технічної віртуозності, притаманні саме цьому інструментові. Інакше, яким би приємним і важливим не було поповнення музичної бібліотеки новим твором, бандурист може ніколи не мати змоги додати його до свого репертуару через труднощі, пов'язані з незнанням природи інструмента.

Зважаючи на це, надалі традиція створення репертуару для бандуристів найбільш активно підтримується виконавцями-бандуристами, котрі задля розвитку улюбленого інструмента відкрили у собі талант до композиції, та композиторами, що працюють у тісному тандемі з певними виконавцями. Цікаво, що ця ситуація забезпечила деякі позитивні зміни у стилістиці нотного тексту та появу значної кількості нових композиторських прийомів письма, що походять із пошуків самими виконавцями нових технічних прийомів гри. Так, композиторська творчість виконавців-бандуристів нового тисячоліття вийшла на радикально новий виток своїх можливостей. Стався відхід від використання фольклорних цитат або ж їх трансформація у значно складніші побудови, натомість – домінування авторського стилю. Навіть із першого погляду на нотний матеріал бандурних творів виконавців-композиторів нової доби: О. Герасименко, Р. Гриньківа, Г. Матвіїва, В. Войта (сина), Д. Губ'яка, М. Круть та багатьох інших одразу помітні нові експериментальні способи гри, міксування жанрів, стилів та форм, значне розширення штрихової палітри. Стає зрозуміло, що основна мета цих митців – показати, що модерній бандурі підвладне все, що її потенціал ніколи не обмежувався фольклорним епосом, що це повноцінний академічний та популярний музичний інструмент. Ці риси зароджувалися і раніше, згадати хоча б увесь творчий спадок бандуриста-

композитора А. Маціяки, однак саме у новому тисячолітті цей шлях набув свого розквіту.

«І все ж настане час, коли бандурне мистецтво не буде залежати від осіб, а розвиватиметься звичайним історичним ходом, як і всяке інше. Але поки що такого періоду ще не настало, і причиною тому є речі більшого масштабу, ніж впливи тої чи іншої індивідуальності. Я маю на меті загальне відношення. Ще немає у суспільності погляду на бандуру як на інструмент, рівноцінний всякому іншому. Її люблять мало окремі музикальні одиниці, але в серйозних колах про неї говорять, в найліпшому разі, з усмішкою» [12, с. 208–209].

На щастя, часи змінилися. Бандура все частіше є учасницею музичних програм, її почали залучати до проєктів, не пов'язаних лише з українською музикою. Вона, врешті, виходить за нав'язані симулякром рамки «народности» та впевнено займає своє заслужене місце серед світових музичних інструментів. Для професіоналів сучасного бандурного мистецтва постає питання самої суті сучасного кобзарства, адже очевидно, що *«зараз склалася якісно нові соціальні умови, і постать сучасного кобзаря, який закінчив школу, не може уподібнюватися до народного співця минулих часів»* [1, с. 60]. Активізувався процес утвердження національної свідомості та відновлення цікавості сучасного свідомого суспільства до первинної суті тих питома українських символів та процесів, які радянська влада знищила чи перетворила на симулякр. Звісно, *«...викликає подив те, що сьогодні немає загальнодержавної програми розвитку національної культури, де б народній музиці, пісням, народним інструментам відводилося належне їм місце»* [4, с. 26]. Бандура все ще видозмінюється, випробовуються нові будови її форми, шукаються нові покращені способи виготовлення механізмів перемикування тональностей та навіть експериментується з матеріалами для виготовлення інструментів. І на цьому шляху оновлень та модернізацій бандурне мистецтво як ніколи потребує підтримки, бандура заслуговує на те, щоб перестати покладатися лише на завзятість окремих її подвижників і стати частиною національної програми з утвердження української ідентичності. Перед самими митцями-бандуристами стоїть зараз мета не схибити у виборі шляху розвитку бандури, гарантувати якомога вищу якість виконання, зацікавленість та професіоналізм у виборі репертуару. І саме репертуар може стати вирішальним чинником у визначенні майбутнього бандури. *«...Ми знаємо, що право на існування інструмент має лише*

тоді, коли він дає щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування» [11, с. 32]. Аби пропагувати оригінальність, самовизначеність та унікальність, потрібно врешті зійти зі шляху найменшого опору (масове створення переспівів та перекладів найвідомішого з творчих спадщин інших інструментів) та почати активну працю із заохочення нового покоління виконавців та композиторів створювати для бандури власні нові професійні матеріали.

Отже, попри велику кількість перепон та спроб знищення, що супроводжували бандурне мистецтво загалом та бандуру як академічний інструмент зокрема від моменту його становлення й донині, неможливо заперечити той факт, що воно розвивається. Бандура поміж інших українських національних символів урешті скидає із себе пута й обмеження, нав'язані симулякром. Разом із тим розвивається й нотна бібліотека бандуриста. Традиція компонування творів для інструмента, що

закріпилася у другій половині ХХ ст., самими виконавцями, які добре володіють інструментом, органічно поєднують у своїй творчості як засади кобзарства, так і новітні прийоми й техніки, є вмотивованою й органічною, однак поступово відновлюється і вартісна співпраця з композиторами. Що, безумовно, тішить – відповідальний підхід молодого покоління бандуристів, спрямований передусім на досягнення помилок минулого та створення нового, якісного та правдиво оригінального бандурного мистецтва. «На цьому закінчую свою книжечку. Це не все, про що треба би було сказати, але решту – нехай другим разом, як живі будем...», – писав найвидатніший подвижник бандурного мистецтва Гнат Хоткевич у висновках своєї праці «Бандура та її репертуар». І справді, теперішня сторінка бандурного мистецтва, а особливо його невіддільної частини – бандурної нототеки, є лише початком та тією базою, яка має стати основою й стимулом для невтомної праці сучасного та майбутніх поколінь композиторів та виконавців.

Література

1. Баштан С. Історія кобзи-бандури та її сучасний розвиток. *Часопис НМАУ імені П. Чайковського*. 2010. Т. 1. № 6. С. 57–60.
2. Баштан С. Роздуми про долю сучасної бандури. *Україна музична. Альманах*. 1995. С. 42–46.
3. Герасименко В. Бандура сьогодні і завтра. *Бандура*. 1988. № 25–26. С. 30–31.
4. Гуцал В. До проблем народно-інструментального жанру. *Україна музична. Альманах*. 1995. С. 26–28.
5. Дутчак В. До джерел становлення професійного репертуару для бандури. *Творчість композиторів України для народних інструментів*. 2006. С. 33–40.
6. Дутчак В., Жовнірович С., Шевченко М. Дзвенить могутньо, святі бандури... До 40-річчя Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2009. 148 с.
7. Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. 2004. Т. ССXLVII. С. 392–401.
8. Ковчак В. Соціально-філософські аспекти симуляції суспільної активності та суспільної дійсності. *Гілея*. 2015. № 95. С. 182–185.
9. Протокол № 3 Загальних зборів Української капели бандуристів імені Т. Шевченка з дружинами членів Капели. Регенсбург, 1946. 2 с.
10. Уманець В. Майстер кобзарської справи. *Бандура*. 1992. № 39–40. С. 28–29.
11. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Торонто ; Харків : Глас ; Майдан, 2007. 90 с.
12. Хоткевич Г. Бандура та її репертуар / ред. В. Мішалов. Харків : Фонд нац.-культур. ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2009. 270 с.
13. Хоткевич Г. Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва. *Музика – масам*. 1928. № 10–11. С. 24–29. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8490> (дата звернення: 11.06.2023).

References

1. Bashtan, S. (2010). The history of kobza-bandura and its modern development. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1(6), 57–60 [in Ukrainian].
2. Bashtan, S. (1995). Reflections on the fate of modern bandura. *Musical Ukraine: Almanac*, 42–46. [in Ukrainian].
3. Herasymenko, V. (1988). Bandura today and tomorrow. *Bandura*, (25–26), 30–31 [in Ukrainian].
4. Hutsal, V. (1995). To the problems of the folk-instrumental genre. *Musical Ukraine: Almanac*, 26–28. [in Ukrainian].
5. Dutchak, V. (2006). To the sources of formation of the professional repertoire for bandura. *Creativity of Ukrainian composers for folk instruments*, 33–40 [in Ukrainian].
6. Dutchak, V., Zhovnirovych, S., & Shevchenko, M. (2009). *Ring powerfully, holy banduras... To the 40th anniversary of the Ivano-Frankivsk Municipal Bandura Chorus*. Nova Zoria [in Ukrainian].
7. Zinkiv, I. (2004). Bandura as a historical phenomenon. *Notes of the Scientific Society named after T. Shevchenko*, ССXLVII, 392–401 [in Ukrainian].

8. Kovchak, V. (2015). Socio-philosophical aspects of simulation of social activity and social reality. *Hileya: Scientific Bulletin*, (95), 182–185 [in Ukrainian].
9. *Minutes No. 3 of the General Meeting of the Ukrainian Bandurist Chorus named after T. Shevchenko with the wives of the Chorus members* (Manuscript). (1946) [in Ukrainian].
10. Umanets, V. (1992). Master of kobzar work. *Bandura*, (39–40), 28–29 [in Ukrainian].
11. Khotkevych, H. (2007). *Bandura and its possibilities* (V. Mishalov, Ed.). Hlas-Maidan [in Ukrainian].
12. Khotkevych, H. (2009). *Bandura and its repertoire* (V. Mishalov, Ed.). Hnat Khotkevych Fund of National Cultural Initiatives [in Ukrainian].
13. Khotkevych, H. (1928). Two turning points in the history of Kobzar art. *Music for the masses*, (10–11), 24–29. <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8490> [in Ukrainian].

Olyana-Kvitoslava Sozanska – PhD student of the Music History Department, Senior Lecturer of the Folk Instruments Department, the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Formation of professional repertoire in the context of historical and social functions of bandura creativity

The article analyzes in detail the conditions for the formation of the bandura as a full-fledged academic instrument, highlights the stages of the unification of its form, and considers the processes of formation of the banduryst's concert and didactic repertoire. The main question that the author ponders over: making a breakthrough in the development of academic bandura from the beginning of the last century to today and beyond. The 20th century itself was marked by a new stage in the development of bandura art and the appearance of a number of notable figures in folklore-academic performance and creativity. Paradoxically, the century in which numerous bearers of the authentic kobzar tradition and outstanding personalities associated with this ancient Ukrainian instrument were physically destroyed was marked by the appearance of the first scientific works on the history of the bandura, playing textbooks, teaching aids, repertoire collections, etc. The study expresses some cautions regarding the presentation of bandura today and outlines the way forward for academic bandura art.

Key words: bandura, kobzars, bandura art, Hnat Khotkevych, repertoire for bandura.

УДК 781.1+781.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-09>

СИМВОЛИ ПРИРОДИ В УТЛЕННІ ПАТРІОТИЧНИХ ПОЧУТТІВ (НА ПРИКЛАДІ КИТАЙСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ XX–XXI СТОЛІТЬ)

Сун Хан – аспірантка факультету музикознавства, композиції, вокалу та диригування, кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-7658-7694>

Образам Батьківщини, патріотичним почуттям належить важливе місце в китайському мистецтві – як у поезії, так і в музиці. У цьому культура Піднебесної співзвучна більшості духовних традицій країн світу, як східних, так і західних. Проте в розкритті національно-патріотичних образів китайське мистецтво має низку питомих особливостей, зокрема складну символічну систему, непрямі завуальовані алюзії й асоціації, через які передає любов до рідного краю. Серед них поширена форма – паралелізм образів природи та патріотичних почуттів. Пейзажна лірика, оспівування краси та досконалості природи часто служили імпульсом для розмірковування про долю рідної країни, суспільні стосунки, політичні події. Отже, доцільно розглянути символи та метафори природи в їхній взаємодії з піднесеними етичними ідеалами Батьківщини. Яскравим вираженням цієї взаємодії в єдності поетичного та музичного первня є камерно-вокальна музика китайських авторів. Цей пласт музично-поетичного мистецтва представляє специфіку художнього втілення патріотичних образів в естетичній площині питомих китайської традиції.

З урахуванням специфіки художнього мислення розглядаються вибрані камерно-вокальні твори китайських композиторів. Незважаючи на всі соціальні зміни, композитори та педагоги-музиканти продовжують плекати патріотичні ідеали в сучасній інфраструктурі мистецького життя, освітніх засадах і системі духовних цінностей. У музично-поетичному синтезі камерно-вокальних артефактів XX–XXI століть образи Батьківщини і надалі трактуються за конфуціанським каноном – у складній символічній взаємодії з образами природи. Відзначено засади сучасного перевтілення образу Батьківщини через символи природи. У сучасній поезії, до якої звертаються композитори, трапляються аналогії до давніх літературних текстів, особливо поезії «гір і рік» і «садів і полів». Це ставить перед композиторами завдання – поєднати в музичній мові елементи звукообразності й експресивної інтонації, через яку втілюються почуття захоплення рідним краєм. В аналізах солоспівів виокремлюються декламаційні елементи мелодики, а у фактурі та гармонії – колористично-просторові прийоми виразу.

Ключові слова: образ Батьківщини, камерно-вокальний жанр, творчість сучасних китайських композиторів, символіка образів природи.

Образи Батьківщини, патріотичні почуття посідають важливе місце в китайському мистецтві – як у поезії, так і в музиці. У цьому культура Піднебесної співзвучна більшості духовних традицій країн світу, як східних, так і західних. Проте в розкритті національно-патріотичних образів китайське мистецтво має низку питомих особливостей, зокрема складну символічну систему, непрямі завуальовані алюзії й асоціації, через які передає любов до рідного краю. Серед них найбільш поширена форма – паралелізм образів природи та патріотичних почуттів. Отже, доцільно розглянути символи та метафори природи в їхній взаємодії з піднесеними етичними ідеалами Батьківщини.

Характерно, що навіть у Танській поезії, яка вважається вершиною національної літератури, любов до рідного краю висловлюється найчастіше в алегорично-асоціативній формі. Як символ патріотизму може сприйматись і ліс, і ріка, і гори, і щоденна праця селян на полі, ігри дітей і весняне пробудження. Для європейського читача такі

складні аналогії між образами природи й універсальними категоріями людського життя, суспільства, політики, історичних подій можуть видатись досить незвичними. Як зазначає Я. Шекера, «поетика алегорій і недововок наділяє поезію імпліцитними якостями», і далі дослідниця посилається на священну книгу китайців Шицзин, яка «створює свій підтекст із переносними значеннями, прихованими порівняннями, а нерідко таїть у собі зв'язок із явищами історичними, соціальними, побутовими» [4, с. 143].

Пейзажна лірика, оспівування краси та досконалості природи часто служили імпульсом для розмірковування про долю рідної країни, про суспільні стосунки та навіть політичні події. На це вказує, зокрема, К. Мурашевич: «У китайській літературі пейзажна лірика також була відома як поезія «гір і вод», або «гір і рік» (崑山瀆), та поезія «садів і полів» (楚地瀆). У подальші епохи, зокрема за часів доби Тан, спосіб зображення традиційних гір і вод у поезії став більш витонченим. Це відбувалося завдяки змінам релігійних і філо-

софських думок. Таке явище привело до глибшого осмислення природи та її ролі в житті як суспільства, так і окремої особистості» (3, с. 69)

На підтвердження наведеної тези процитуємо кілька поетичних фрагментів із класичної танської поезії, де зв'язок природи та любові до рідної землі виражені вельми яскраво. У спадщині славетного Ван Вей є промовистий вірш: ««У дев'ятий день дев'ятого місяця згадую про братів, які залишилися на схід від гори Хуашань»: Один на чужині, давно, а все чужий, / і згадую свій рід в осіннє свято щораз. / Я бачу, як на гору йдуть брати, та серед них / у кизилітих гілках – немає одного з нас» (1, с. 127).

Подібний же принцип паралелізму далекого лісу та холодних гір як символу непроминутої туги за Батьківщиною помічаємо у вірші Лі Бо «Мелодія «Пуасмань»»: «Далекий ліс мов затканий туманом, / холодні гори знову серце крають. / У сутінках на вежу піднімусь, / сумні думки і там мене не залишають. / На сходах із нефриту зупиняюсь, / птахи летять до гнізд своїх. / Яка ж дорога в рідний край веде? / І павільйони на шляхах – та скільки ж їх?» (1, с. 128).

Так само тісно співвідноситься суспільно-політичне життя у країні з музичними правилами та гармонією. За конфуціанськими канонами правителі уважно стежили за чинниками, які викликали почуття у громадян їхньої країни. Серед них музиці відводилось таке ж важливе місце, як і правилам поведінки в ритуалі, законам управління чи системі покарання. Уважалось, що всі ці зовнішні чинники тісно взаємопов'язані один з одним і здатні скоординувати суспільні стосунки, у кінцевому результаті, забезпечити упорядкованість життя нації та правильне ставлення громадян до своєї Батьківщини і до її правителів [5; 6].

На цих же позиціях залишається китайське мистецтво впродовж багатьох століть. Незважаючи на всі соціальні зміни, митці та педагоги продовжують плекати патріотичні ідеали в сучасній інфраструктурі мистецького життя, освітніх засадах і системі духовних цінностей: «у численних зразках камерно-вокальної творчості образ рідного краю став символом, який утілює суть менталітету китайського народу. Загальнолюдська цінність образу рідного краю вміщена в духовному зв'язку людини з рідною землею, традиціями, культурою, спогадами про дитинство тощо» [2, с. 243].

Розглянемо кілька промовистих прикладів сучасної камерно-вокальної творчості китайських композиторів, у яких згаданий паралелізм виражений вельми переконливо. Любов до бать-

ківщини втілено в солоспіві «Памір – яке прекрасне моє рідне місто <...>» Джена Цювфена за віршем Цюя Цона. У поетичному тексті змальовується краса просторих нічних гірських пейзажів у повний місяць – «<...> чиста джерельна вода / у місячному озері Червона троянда <...> / П'ятнадцятий місяць такий яскравий <...> / Велична крижана вершина сріблясто сяє, / Тиха долина нічний вітер віє <...>», передаються звуки природи – «Жайворонки співають і літають у небі <...> / Ах, грай на Ревафу і співай <...>» та захоплення красою Паміру, що став великою любов'ю автора – «Вода – щастя, винні гори – білі нефритові чаші, / Ах, нескінченно прекрасні осінні фарби Паміру, / Чому б вам не оп'янити моє серце» (1).

Форма твору – складна двочастинна, А + В, із двох контрастних за характером складників, з кардинально відмінними темпом, метроритмом та іншими показниками тематизму, отже – емоційним навантаженням художнього цілого.

Перша частина має характер розлогої преамбули, що складається з інструментального та вокального розділів. У дванадцятитактовому фортепіанному вступі з ремаркою *rubato* створюється образно-емоційна атмосфера для подальшого викладу вокальної партії. Особливою є ладотональна організація музичного звучання – твір з основною тональністю *h-moll* розпочинається з однойменного двічі гармонічного мажору, що створює особливе багатство барв у палітрі всього солоспіву. Перші чотири такти витримується доміантовий тон “*fis*” в октавному потроєнні (та із *tremolo* в басовій лінії) у діапазоні чотирьох октав, прикрашений форшлагами та групетто у високому регістрі, що імітують нічний спів жайворонка на гірських просторах – «білих нефритових чашах» Паміру. Аналогічний настрої продовжується у вокальному розділі першої частини, у якому мелодична лінія вільно ллється, неначе в широких просторах неосяжного гірського хребта. Із примхливою ритмікою, сповнена мелізмів, синкоп, на тлі то витриманих акордів із *tremolo* й *agreggiato*, то «переливів струн» народного інструмента з нонолями, дуодецимольями тощо.

Друга частина, яка звучить із варіантним повторенням (різне завершення), раптово вносить контрастний настрої – активний, піднесений, радісно-вольовий. Швидкий темп, розмір 7/8 із нерівномірною пульсацією простих тактів

¹ Усі українські переклади китайських поетичних текстів, покладених в основу солоспівів, належать авторці статті – Сун Хан.

у складному, акордовий виклад, акцентність, висока гучнісна динаміка (ff) – ось головні ознаки виразових засобів, застосованих уже у фортепіанному переході. У цій частині вбачаємо риси фовістичного звукопису, притаманного, зокрема, творам неофольклористичної стилістики, що відображає зв'язок з одвічними силами природи, рушійною життєдайною силою, закладеною в єдності людини з рідною землею. Витоки такого звукопису вбачаємо в балеті «Весна священна» І. Стравінського й інших «знакових» творах європейської музики початку ХХ століття. Відповідний настрій збережеться й у вокальній партії, яка стрімко розвивається з переважанням поступеневого руху із чергуванням висхідного та низхідного його напрямів. У кульмінаційних зонах підвищується теситура вокальної партії, вона наповнюється широкими стрибками – наприклад, висхідним октавним тощо, які супроводжуються все більш активним рухом у партії фортепіано. На такому піднесенні, викликаному захопленням осінньою природою Паміру, завершується твір.

Не настільки патетичне, більш ліричне забарвлення у виразі почуття любові та захоплення рідною землею має солоспів «Ранок у Мьяолінг» з музикою та словами Байя Ченженя – масштабний, розгорнутий твір, у якому змальовується краса ранкової природи в Мьяолінг, яка неначе радіє, і з нею разом радіють і співають люди, які живуть у цій місцевості: «Піднявся білий ранковий туман, / Співають пухнасті птахи <...> / Сплячий ліс прокидається, / Півень вранці кукурікає <...> / Пастух іде на гору <...> / Ранок у горах Мьяо прекрасний, / На схилі люди співають, / Птахи цвірінькають на гілках».

Композиція твору складається з різноманітних численних епізодів, які, неначе в калейдоскопі, змінюють один одного, водночас повторюються крайні з них, що створює ефект обрамлення: Lento F-dur (19 тактів) – Allegro F-dur (35 тактів із повтореннями включно) – Allegro B-dur (16 тактів) – Allegro F-dur (16 тактів із повтореннями включно) – Allegretto F-dur (16 тактів) – Allegretto B-dur (4 такти) – Allegretto F-dur (6 тактів) – Allegretto B-dur (41 такт із повтореннями включно) – Lento F-dur (10 тактів). Водночас тематично спорідненими є епізоди Lento (перший і останній), а також епізоди Allegro й Allegretto, у яких здійснюється варіантний розвиток теми, викладеної в першому епізоді Allegro. Отже, можемо зробити висновок про двотемність даного твору A + B (b1 + b2 + b3 + b4 + перехід + b5 + b6) + A1. Наведена формула також дає підстави вбачати в цій композиції риси, по-перше,

тричастинної форми, проміжної між простою та складною, оскільки крайні частини викладені у вигляді періодів, що типово для простих форм, а середня має більш складну структуру, а по-друге – риси варіативності на тему Allegro із прелюдією та постлюдією у вигляді епізодів Lento.

У сфері музичної виразовості даний солоспів має дві характерні риси. Перша – тонкий звукопис, яким викладені епізоди Lento (тема А) та який подекуди з'являється в епізодах Allegro й Allegretto. Це рубатний характер викладу та розвитку тематичного матеріалу, використання крайніх регістрів із звукообразальною метою, tremolo в низькому регістрі, арпеджіо через чотири – п'ять октав, зокрема і тріолями, секстолями, септолями, нонолями й іншими групами особливого поділу тривалостей, рясна мелізматика тощо. Найголовніше, що проявляється завдяки використанню форшлагів та інших засобів – це імітація співу птахів, специфічних терцієвих і квартових вигуків тощо. Друга риса пов'язана зі специфічним тематизмом, що має стрімко-танцювальний характер, розвивається на основі тональної акордички та сповнений синкопованості. У виклад теми В та її варіантів подекуди проникає імітація пташиного співу. У даному солоспіві така стилістика передає радісні почуття людей, які щодня від ранку працюють на землі Мьяолінг і які радіють кожному новому дню на лоні рідної природи.

Отже, солоспів «Ранок у Мьяолінг» Байя Ченженя – яскравий приклад утілення різних видів звукопису, зокрема й пейзажності та звукообразальності, у камерно-інструментальному жанрі.

Конкретніші суспільно-політичні колізії надихнули авторів солоспіву «Нова пісня гір, де вирощують чай» Чень Йона на слова Дзіня Хонвея. У ньому здійснюється алегоричне порівняння чистоти води для заварювання чаю героям-прикордонникам із чистотою думок людини, чий рідні охороняють спокій усієї країни. Як для чаю потрібна лише найчистіша вода, так і для прикордонників потрібні найтепліші почуття та найкращий чай – національний символ поваги та добробуту: «Зробіть ковток нового чаю, щоб висловити свої почуття <...> / Зробіть ковток нового чаю, щоб висловити те, що у вас на серці <...>». Саме про це співає автор у «пісні гір, на яких вирощують чай»: «Я співав голосно і запитував тихим голосом: / «Вам подобається моя чайна пісня?» / Ця пісня звучить як мелодія вашого рідного міста <...>».

«Нова пісня гір <...>» написана у простій тричастинній формі з повторенням середньої частини і репризою типу da capo. Вказана структура

зумовлена особливостями віршованого тексту, а саме – варійованим повторенням матеріалу першої строфи в четвертій: «Чай дуже прозорий, / Вода також дуже чиста, / Чай заварюється чистою водою спеціально для прикордонників <...>».

У тритактовому фортепіанному вступі здійснюється настроювання на основну тональність *g-moll*: плагальна послідовність *t – s – t* оформлена в розлогі арпеджійовані фігурації тріолями шістнадцятими тривалостями, що рухаються через чотири октави від “*G*” до “*g2*”, зупиняючись на цій вершині, підкресленій довгою треллю, і опускаючись донизу до квінтового акордового тону “*d2*”. Аналогічна фігурація звуками субдомінанти злітає до пріми «*s3*» і, м’яко заокруглюючись, переходить у тоніку.

Перша та третя частини солоспіву викладені у вигляді періоду повторної будови *a + a1* (4 + 4 такти) з варіюванням теми у другому реченні. Опорними тонами для розвитку мелодичної лінії є акордові тони основних функцій. Особливість мелодики полягає в ритмічній сфері – синкопа між простими тактами в розмірі 4/4, що з’являється внаслідок лігування останнього із чотирьох звуків восьмих тривалостей першого простого такту зі звуком половинної тривалості другого простого такту. Натомість у другому реченні синкопа зникає – замість зупинки на третій і четвертій долях кожного такту продовжується активний рух вісімками та шістнадцятими, що, загалом, сприяє динамізації розвитку в першій частині солоспіву.

У сфері ладу варто відзначити використання натурального мінору з відсутністю домінантового напруження, характерного для гармонічного ладу, і така особливість надає звучанню етнічного колориту. Наприклад, у серединній каденції замість домінантового *V* використовується тоніко-домінантовий *III* з переходом до тоніки, що, у свою чергу, зумовлює ненормативність періоду, у заключних каденціях першої частини та репризи використовується *V* мінорної домінанти.

Фігурації, що звучали у фортепіанній партії у вступі, у видозміненому вигляді переходять у першу частину. Чергуючись із витриманими акордами, зокрема й арпеджійованими, фігурації звучать тридцять другими тривалостями із затримкою кожного звуку, восьмими тріолями тощо. Наприкінці періоду, для динамічного посилення, у партії супроводу дублюється остання фраза вокальної теми, викладена октавами у високому регістрі на тлі рівномірних акордів, у репризі – із *tremolo*.

Друга частина *B* має контрастний характер. Змінюється метроритмічний стрижень, і в новому

розмірі 6/8 звучить стрімка танцювальна тема з періодичними легкими пунктирами, у яку вводиться двотактовий фортепіанний вступ з ефектним початком – фігурацій у високому регістрі на тлі синкопованих акордів у басовій лінії. Вокальна тема розвивається на основі акордових тонів гармонічних функцій у періоді неповторної будови *b + c* (4 + 4 такти). Особливістю в тонально-гармонічному плані є згадана вище мінорна домінанта та мажорний тризвук натурального *VII* ступеня, куди відбувається мікровідхилення.

Твір завершується переходом у високий регістр і в партії соліста, і фортепіанній (заклучна тоніка, взята із двозвучним довгим форшлагом, – у третій октаві), де звучить дублювання вокальної теми октавним ходом у фортепіано в поєднанні з наступними фігураційними зворотами, *tremolo* в баса та різким *diminuendo*. Звучання ніби розчинається у просторі гір, з яких звучить пісня і де вирощують чай.

Солоспів «Пастораль прерій» Вана Хешена на слова Му Ге – яскрава, етнічно забарвлена пейзажна замальовка, у якій образи природи не лише представлені у своїй довершеній красі, а через них передається любов автора до рідного краю.

У музичному вираженні, сповненому тонкого вокального й інструментального звукопису, відображаються такі поетичні рядки: «Білі хмари на блакитному небі – / Це вівці на пасовищі. / Квіти на лузі відкриваються для мене. / Я – орел на пасовищі. / Як від батога, летять білі хмари, / Звук кінських копит котить срібні хвилі, / Я заганняю цілий луг <...>».

Твір викладений в однотемній тричастинній формі *A (A1 + A2 + A3) + A11 + A (A1 + A2 + A3)* із вступом, тип репризи – *da capo*. За структурою ця форма є складною, оскільки крайні частини збудовані, у свою чергу, у простій тричастинній формі. Натомість зміст твору не містить яскравого контрасту між частинами, і цей чинник не дає підстав говорити про семантичну складність форми. Інший чинник, на який варто звернути увагу, – трикратна повторність початкової теми, що надає структурно-семантичному цілому твору рис рондальності.

Протягом усього солоспіву розвивається двотактова тема-фраза, що, як і весь твір, викладається в пентатонному звукоряді мінорного нахилу з устєм “*d*”, що періодично змінюється на паралельно-ладовий устій “*f*”, а відповідно, гармонічне мислення будується в межах *d-moll* і *F-dur*. Вказана фраза щоразу подається в оновленому вигляді – з мелодичним варіюванням і ритмічними змінами, у разі потреби активізації розвитку укрупнюється її масштаб до чотиритактового.

У восьмитактовому вступі змальовується краса ранкового пасовища. На тлі тонічного органного пункту у вигляді октави “D – d”, що звучить tremolo, розвивається дивовижна мелодична лінія в октавному викладі у високому регістрі, що візерунковими ходами вигинається звуками пентатоніки мінорного нахилу з устоєм “d”. Вона особливо акцентує крайні звуки вказаного звукоряду – септиму “d – c», а також робить інші широкі, переважно октавні, різноспрямовані стрибки. Смисловим осердям цієї мелодичної лінії є її початкова двотактова фраза, що складається з рухливої першої частини та витриманого звука, взятого із двозвуковим довгим форшлагом, що оспівує терцію, у другій. У цій фразі закладено основи тематизму всього солоспіву, розвиток якого буде утворюватися на постійному чергуванні-наизуванні відповідних фраз-двотактів.

У першій частині тема-фраза розвивається чотири рази, зупиняючись на витриманих звуках “d”, “g”, “a” та знову “d”, кожен із яких відіграє роль місцевого устою. Її супроводжує «прозорий» фортепіанний виклад із витриманих октав у басу й арпеджіюваних вигинів-ліній у середньому прошарку фактури. Третя фраза, у якій активізується мелодичний розвиток і в зоні «золотого січення» здійснюється місцева кульмінація, розширюється за масштабом до чотирьох речень, у фортепіанній партії у високому регістрі з’являються акорди *aggregiato*, у кульмінаційній точці на «a2» (такт 16-й) – секстоль тощо.

Перед початком другої частини простої форми звучить чотиритактовий фортепіанний перехід, у якому кардинально змінюється фактура (короткі октави в баса та швидкий рух октавами з короткими однозвучними форшлагами, що імітують спів пташок на пасовищі, – у верхньому регістрі) та відбувається емоційне настроювання на образно-емоційну активізацію руху, відповідно до смислових акцентів тексту.

Вокальна тема у другій частині укрупнюється за масштабом до чотиритактової, але розвивається подібним чином, як і в попередній частині. Важливо, що, відтінена описаним інструментальним супроводом, ця тема набуває нових семантичних рис. У репризі першої частини всієї форми поєднуються ознаки викладу з першої та другої частин. Розвиток теми варіюється за масштабами (2 т. + 2 т. + 4 т. + 4 т.). Великого значення набуває тон «a2», який трактується то як терцієвий у відхиленні в паралельний лад з устоєм “f”, то як доміантовий у пентатоніці з устоєм “d”. Ця гра ладових барв, підтримана тональною змінністю F-dur – d-moll у гармонічному оформленні

солоспіву, створює кульмінацію першої частини складної форми солоспіву – якраз у точці «золотого поділу».

Після середини, у якій майже точно викладається матеріал першої частини простої форми (головна відмінність – у висхідному русі до витриманого «a2» у кульмінаційній третій фразі), звучить точна реприза твору. У ній попередня розповідь про образи природи переходить до особистості автора. Завдяки повторності музичного вислову створюється враження про «душевну подібність» природи та людини, велику любов до рідного простору, що є відгомном східних духовних практик і на що прямо вказується в поетичному тексті: «Я граю на моїй улюбленій скрипці з конячою головою, / Я не можу перестати співати на пасовищі, / Одягнений у захід сонця та білі хмари, / Повертаючись срібними хвилями яскравого місяця, / Я прив’язаний до цілого пасовища. / Цілий луг – це моє глибоке кохання».

Отже, підсумовуючи стислий огляд китайських солоспівів, у яких образи природи вельми розмаїто символізують любов до Батьківщини та відданість національній традиції, зазначимо деякі головні засади сучасного перевтілення однієї з найважливіших для питомого світовідчуття тематичних сфер. Насамперед помітно, що в сучасній поезії, до якої звертаються композитори, досить часто трапляються аналогії до давніх літературних текстів, особливо поезії напряму «гір і рік» і «садів і полів». Це, у свою чергу, ставить перед композиторами завдання, поєднати в музичній мові елементи звукообразності та звуконаслідування, що теж належать до традиційного способу музичного виразу, і ораторської, іноді патетичної, іноді – лірично-задушевної інтонації, через яку втілюються почуття любові та захоплення рідним краєм. Невипадково в аналізах солоспівів виокремлюються декламаційні елементи мелодики, а у фактурі та гармонії – засоби, за допомогою яких увиразнюється багатогранний зміст.

Привертає увагу досить диференційований підхід до виразу патріотичних почуттів у камерно-вокальній музиці китайських композиторів. Автор умисне обирала контрастні за змістом і образними нюансами солоспіву, у яких поєднання природи й усвідомлення своєї національної ідентичності (що і становить основу патріотичних почуттів) виражене в різних емоційних площинах. Так, «Памір – яке прекрасне моє рідне місто <...>» Джена Цювфена більше акцентує піднесеність і патетику, мелодичний рельєф здійснюється хвилями до кульмінацій. Така структура опосередковано пов’язана і з об’єктом – гірською системою

Паміру, зокрема її найвищою точкою горою Конгур. Натомість «Ранок у Мяолінг» із музикою та словами Байя Ченженя концентрується на почутті радісного пробудження, усвідомлення єдності ліричного героя із красою довколишнього світу, чим зумовлені вишукані звукообразні елементи музичної мови. «Нова пісня гір, де вирощують чай» Чень Йона більш розповідна, лаконічна у своїй виразній системі, вона наближається до жанрової групи «трудових» пісень китайського фольклору, хоча в тексті Дзіня Хонвея і містяться вказівки на сучасні реалії – працю прикордонників. «Пастораль прерій» Вана Хешена на слова Му Ге апелює до міфологічної сфери китайської

музично-поетичної традиції, до давньої обрядовості, отже, і в манері музичного викладу переважає урочиста епічність, але водночас і барвистість гармонії та просторовість фактури, що відповідає жанровому визначенню пасторалі.

Контрастність наведених прикладів художнього перевтілення взаємодії світу природи – і відчуття Батьківщини в китайських солоспівах, індивідуальна трансформація цих смислових пластів, підкреслена асоціативно-емоційною своєрідністю кожного окремого артефакту, свідчить про великий потенціал давньої традиції в сучасному мистецькому просторі країни, який утілюється в поетично-музичній творчості.

Література

1. З китайської класичної поезії / перекл. з китайської В. Урусов. *Україна – Китай*. 2018. № 12. С. 127–130.
2. Лю Й. Образ родного края в камерно-вокальном творчестве китайских композиторов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 46. Харків : ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2017. С. 233–246.
3. Мурашевнич К. Символічність образів природи в китайській класичній пейзажній ліриці. *Studia linguistica*. 2012. Вип. 6. С. 68–72.
4. Шекера Я. Генеза та функціонування образів на позначення часу у давній та середньовічній китайській поезії. *Сходознавство*. 2005. № № 29–30. С. 141–150.
5. Brindley E.F. *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China* (SUNY series in Chinese philosophy and culture). Albany : State University of New York, 2012.
6. 王鈞林. 中國儒學史: 先秦卷. 廣州: 廣東教育出版社 [Історія китайського конфуціанства]. Гуанчжоу : Гуандун цзяоюй чубаньшє, 1998.

References

1. Z kytays'koyi klasychnoyi poeziyi / z kytays'koyi pereklat V. Urusov (2018). *Ukrayina – Kytay*, № 12. P. 127–130.
2. Liu, Yi. (2017). *Obraz rodnoho kraja v kamerno-vokal'nom tvorchestve kytayskykh kompozytorov. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*. Vyp. 46. Kharkiv : Kharkivs'kyu natsional'nyu universytet mystetstv imeni I.P. Kotlyarevs'koho. P. 233–246.
3. Murashevych, K. (2012). *Symvolichnist' obraziv pryrody u kytays'kiy klasychniy peyzazhniy lirytsi. Studia linguistica*. Vyp. 6 (2). P. 68–72.
4. Shekera, Ya. (2005). *Heneza ta funktsionuvannya obraziv na poznachennya chasu u davniy ta seredn'ovichniy kytays'kiy poeziyi. Skhodoznavstvo*. № № 29–30. P. 141–150.
5. Brindley, E.F. (2012). *Music, Cosmology, and the Politics of Harmony in Early China* (SUNY series in Chinese philosophy and culture). Albany : State University of New York. 237 p.
6. 王鈞林. 中國儒學史: 先秦卷. 廣州: 廣東教育出版社.

Hang Song – Postgraduate student of the Faculty of Musicology, Composition, Vocals and Conducting, Department of Music History, Lviv National Academy of Music Mykola Lysenko

Symbols of nature in the embodiment of patriotic feelings (on the example of Chinese chamber and vocal music of the 20th – 21st centuries)

Images of the Motherland, patriotic feelings occupy an important place in Chinese art – both in poetry and in music. In this, the culture of the Celestial Empire is consonant with most of the spiritual traditions of the countries of the world, both Eastern and Western. However, in revealing national-patriotic images, Chinese art has a number of specific features, in particular, a complex symbolic system, indirect veiled allusions and associations through which it conveys love for the native land. Among them, a common form is the parallelism of images of nature and patriotic feelings. Landscape lyrics, glorifying the beauty and perfection of nature often served as an impetus for thinking about the fate of the native country, social relations, and political events. Therefore, it is appropriate to consider the symbols and metaphors of nature in their interaction with the lofty ethical ideals of the Motherland. A clear expression of this interaction in the unity of the poetic and musical primal is the chamber and vocal music of Chinese authors. This layer of musical and poetic art represents the specificity of the artistic embodiment of patriotic images in the aesthetic plane of the specific Chinese tradition.

Taking into account the specifics of artistic thinking, selected chamber and vocal works of Chinese composers are considered. Despite all the social changes, composers and music teachers continue to nurture patriotic ideals in the modern infrastructure of artistic life, educational principles and the system of spiritual values. In the musical and poetic

synthesis of chamber and vocal artifacts of the 20th – 21st centuries. images of the Motherland will continue to be interpreted according to the Confucian canon – in a complex symbolic interaction with images of nature. The foundations of the modern reincarnation of the image of the Motherland through the symbols of nature were noted. In modern poetry, to which composers turn, there are analogies to ancient literary texts, especially the poetry of “mountains and a year” and “gardens and fields”. This sets the composers the task of combining the elements of sound imagery and expressive intonation in the musical language, through which feelings of admiration for the native land are embodied. In the analyzes of solo singers, the declamatory elements of the melody are singled out, and in the texture and harmony – coloristic and spatial methods of expression.

Key words: *image of Motherland, chamber-vocal genre, work of modern Chinese composers, symbolism of images of nature.*

УДК 008:[782:111.852+78.03](477)
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-10>

УСОБЛЕННЯ РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ В МОНООПЕРІ О. БІЛАША «БАЛАДА ВІЙНИ» У КОНТЕКСТІ ПОДІЙ ВІДВОЙОВУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДЕРЖАВНОСТІ

Наталія Толошняк – кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри естрадно-вокального мистецтва, ЗВО «Університет Короля Данила»
<https://orcid.org/0000-0003-2317-4321>

Людмила Руденко – кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця, відділ музичних фондів, Інститут книгознавства, Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського
<https://orcid.org/0000-0002-0329-0504>

Розглянуто монооперу Олександра Білаша «Балада війни» на текст вірша Івана Драча «Балада про гени». Звернуто увагу на історичну ретроспективу фактів, що розкриваються в літературному тексті та порушують питання трагічної для всього людства теми Другої світової війни. Охарактеризовано сюжетну лінію моноопери, яка відображає почуття героїв у хвилини екстремальних людських переживань. Відзначено, що в художній композиції твору літературному компоненту належить значне місце, він безпосередньо впливає на принципи його структурної організації. Проведено аналіз літературного тексту, який об'єднаний єдиним стрижнем – драматургічним конфліктом, що визначає логіку та характер наскрізного розвитку. Докладний розбір тексту показав, що оригінальний виклад фактів у «Баладі про гени» І. Драча, які по чергово скомпоновані у прозовій і поетичній формі епізодів, знайшло співзвучне відображення в композиційній структурі моноопери О. Білаша. Визначено, що основними об'єднувальними чинниками твору є: насамперед принцип репрізного замикання (за відсутності текстової репризи): наприклад, епілог є тематичною та тональною репрізою та водночас із прологом виконує роль обрамлення, сприяє цілісності композиції; другим об'єднувальним чинником є не менш важливий принцип наскрізної рефренності. Проведено докладний музично-теоретичний аналіз моноопери (мелодика, гармонія, фактура тощо). Підкреслено роль жанрової спрямованості пісенної музичної мови моноопери, яка вирізняється багатством і різноманітністю, використанням пісенних мелодій різного типу: ліричних, героїчних, епічних, драматичних. Подано короткі біографічні відомості про авторів. Підкреслено актуальність моноопери О. Білаша на текст І. Драча «Балада війни» в умовах сьогодення. Проведено паралелі між воєнними злочинами та жорстокістю фашистів у Другій світовій війні та тероризмом і варварством, які вчиняє російська армія на землях України після повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року.

Ключові слова: моноопера, лейтмотив, рефренність, репріза, наскрізна форма, композиція.

До здобуття державної незалежності в 1991 р. Україна пройшла складний і трагічний шлях. Триста років жорстоких утисків із боку царської Росії, вивезення та привласнення пам'яток мистецтва, рукописів, нотодруків, музичних інструментів, релігійних цінностей тощо. Майже сторіччя нелюдських умов життя за радянського тоталітарного режиму, який ознаменувався нищенням усього, що стосувалося української ідентичності. Однак ніщо не зламало волелюбний український народ, який у найбуремніші часи гідно зберігав свої традиції, історичні та культурні цінності. Композитори, поети, художники, попри всілякі поневіряння, тримали потужний фронт мистецтва та не давали його зламати. Обмеження вільної творчості змушувало митців пристосовуватись до тоталітарних умов для виживання, утілювати українські національні традиції й ідеї в тих аспектах, які найбільш сприймалися радян-

ською владою. Одним із таких аспектів є висвітлення трагічних подій Другої світової війни.

Після 1991 р. почалося інтенсивне відродження української культури, мистецтва, науки. Відкриваються архіви, відновлюється історична справедливість. Україна потроху відходить від жахливих нормативів, які нав'язувалися суспільству понад триста років. Активно репрезентується творчість видатних і призабутих українських композиторів, поетів, художників, багато з яких тривалий час із невідомих причин уважалися російськими. Проводяться численні концерти, фестивалі, виставки, наукові конференції, заповнюються лакуни донедавна невивчених фактів історії, культури та мистецтва. Суспільство усвідомлює свою ідентичність і національну приналежність, Україна стає повноцінною незалежною державою, яка прагне миру та свободи, і яку цінують у Європі та Світі.

Але, на жаль, хід історії змінив 2014 р., коли Росія розпочала проти України війну, яка досягла свого апогею 24 лютого 2022 р., після повномасштабного вторгнення російських військ на українські землі. Ці жахливі події спонукають митців знову порушувати у своїй діяльності тему війни, а окремі твори багатьох композиторів і поетів минулого століття перебувають у вражаючому та жахливому резонансі з нашим сьогоденням, з подіями повномасштабного вторгнення російських варварів на землі України. До таких творів належить моноопера Олександра Білаша «Балада війни», написана на текст Івана Драча «Балада про гени».

Олександр Білаш та Іван Драч працювали в одну епоху, вони належать до митців-шестидесятників, тому не дивно, що композитора цікавила діяльність поета і навпаки.

Олександр Білаш (1931–2003 рр.) народився в селищі Градизьк, що на Полтавщині, у співочій родині, тому змалку був привчений до народної пісні. Прив'язаність до українського народнопісенного мелосу та національних традицій укоренилася у свідомості композитора на все життя, проходить червоною ниткою крізь усю його творчість, яка охоплює широкий жанровий діапазон – опери, моноопери, ораторії, оперети, кантати, симфонічні та хорові твори, балет тощо. Однак найбільше він проявив себе в пісенному жанрі. Особливий підхід до роботи в цьому напрямі сприяв широкому побутуванню пісень О. Білаша в українському суспільстві, а окремі з них здобули найширшу популярність і стали сприйматися як народні [4, с. 206].

Іван Драч (1936–2018 рр.) народився в селі Теліженці (нині Тетіїв), що на Київщині. Поет, сценарист, перекладач, громадський діяч. У своїй творчості він намагався розкрити українську національну ідею, втілити незвичні форми звертання до тем, що потрібно було обминати [3, 388–389].

Звернення Олександра Білаша до творчості Івана Драча не було випадковим. Він поклав на музику не один твір поета, серед них вірш «Балада про гени», за яким у 1971 р. композитор написав монооперу «Балада війни».

За класифікацію різновидів опер малої форми, моноопера О. Білаша на текст І. Драча «Балада війни» – яскравий приклад утілення баладного жанру [5; 9]. Цей твір репрезентує жанр «опери-балади», що має наскрізну структуру, яка характеризується майже прямим перенесенням на музику літературного джерела та містить екстраординарні явища. Типологічні ознаки баладного жанру своєрідно відобразилися в поетиці твору,

його композиційній побудові, принципі розвитку драматургічного конфлікту, вокальному інтонуванні тощо. Народно-епічне жанрове трактування тексту вплинуло на специфіку втілення композитором обраного сюжету.

Історична ретроспектива фактів, що розкривається в тексті, порушує трагічну для всього людства тему Другої світової війни. Сюжет моноопери відображає почуття героїв у хвилини екстремальних людських переживань. Він заснований на розповіді дівчини, яка не є учасницею пережитих подій, однак дуже болісно сприймає трагедію своїх близьких і свою власну трагедію. Історія героїні про її появу на світ означена глибоким болем і розпачем і водночас сильною неприязню до ворога. Це розповідь про наругу фашистських варварів над жінкою, у якій гостро підкреслюється етичне начало, що переплітається з ідеєю протесту проти нелюдських учинків і воєнних злочинів.

Варто відзначити, що в сукупності структурних елементів камерної опери взагалі первинну ланку становить літературний сюжет, об'єднаний єдиним стрижнем – драматургічним конфліктом, який визначає логіку та характер наскрізного розвитку та навіть застосування різноманітних засобів художньої виразності. Відповідно до цих правил у художній композиції моноопери «Балада війни» літературний компонент посідає значне місце та безпосередньо впливає на принципи структурної організації твору.

Ретроспективний показ дії, властивий сучасному оперному мистецтву, стає одним із найважливіших драматургічних прийомів моноопери з її граничною концентрацією сюжету, швидкою зміною емоцій і настроїв, багатством психологічних нюансів, перемиканнями з однієї сфери до іншої. Зазвичай це проявляється у відступах, спогадах, картинах асоціативного плану, напливах, що втілюють елемент лірики, властивої баладі. Вільна течія музичної думки, що детально слідує за текстом, відображає розмаїтість переданих подій, гаму психологічних відтінків переживань героїв тощо.

Оригінальний виклад фактів у «Баладі про гени» І. Драча, які почергово скомпоновані у прозовій і поетичній формі епізодів, знайшов співзвучне відображення в композиційній структурі моноопери О. Білаша. Відповідно до цього сюжетного поділу твір являє собою одночастинну композицію, у якій можна виділити пролог, центральний епізод, що складається з низки контрастних розділів, і епілог, що розкриває драматургічний конфлікт.

Пролог є експозицією поетичного образу героїні, переданого словами коханого, і зав'язкою дії. Центральний розділ – розповідь-сповідь дівчини, являє собою драматургічний центр із поетапним розвитком дії, що включає місцеві та загальну кульмінацію, становить наскрізний розвиток із прихованою пульсацією моментів напруги та розрядки, завдяки чому створюється враження безпосереднього «перетікання» епізодів розділу, що створює відчуття композиційної плинності. У розповіді дівчини виділяються чотири епізоди, які відповідають основним етапам драматургічного конфлікту.

У першому епізоді йдеться про прихід фашистів і наругу над жінкою. Це вихідна ситуація, що приводить до колізії, від якої дія рухається до кульмінації. В основі кульмінаційної ланки лежить принцип хвильового руху з «місцевими» кульмінаціями. Вершиною цього розділу служить вокаліз, що передає ті думки та почуття, які неможливо висловити словами.

У другому епізоді розкриваються переживання матері, що очікує появи на світ небажаної дитини, через ці почуття продовжується нагнітання конфліктної ситуації. У третьому розділі, пов'язаному з поверненням із війни чоловіка жінки, яка страждає, єдина лінія драматургічного розвитку призводить до кульмінаційного моменту, що передає психологічний стан героя. Залишивши віз із дружиною на шпалах перед потягом із демобілізованими солдатами, чоловік вирішує в одну мить покінчити зі своїм горем. Заключний розділ розповіді – народження дівчинки, яке сприймається символічно: як утвердження права людини на життя. Цей розділ є найвищою точкою розвитку та водночас розв'язкою драматургічного конфлікту. Епілог виконує роль фіналу та є тематичною та тональною репризою. Отже, опера набуває форми динамізованої симетрії.

Моноопера «Балада війни» – багатоплановий твір, який має свої специфічні особливості. Незважаючи на те, що композитор буде оперу на основі єдиної вокальної партії (меццо-сопрано) у супроводі оркестру, цей твір виходить за рамки, нехай навіть розвиненого, розширеного монологу. Пролог і епілог моноопери по суті являють собою мову коханого, і лише центральний епізод-розділ – це розповідь-сповідь головної героїні. У зв'язку із цим твір набуває рис сцени-діалогу, які виступають у «знятому вигляді» та надають моноопері своєрідної жанрово-композиційної відмінності.

Проведений музично-теоретичний аналіз твору показав, що об'єднувальним чинником у

ньому є насамперед принцип репризного замикання (за відсутності текстової репризи): наприклад, епілог є тематичною та тональною репризою та водночас із прологом виконує роль обрамлення, сприяючи цілісності композиції. Друга, не менш значна об'єднуюча роль – принцип наскрізної рефренності. Наскрізна форма центрального розділу твору – розповідь дівчини – скріплюється багаторазовим повторенням лейтмотиву: «Хто я? Ти питаєш, хто я?» і «Обійми мене, рідний!». Поява лейтмотиву не зупиняє розвиток дії, а ще більше розкриває всю складність драми, гостроту психологічних переживань героїв.

Перший речитативний лейтмотив (на повторному звуці «ля») з'являється на тлі напруженого звучання акордів струнної групи оркестру. Його смислова спрямованість (запитальні фрази) підкреслюється гармонічними засобами – у супроводі звучить ланцюжок септакордів без розв'язання.

Другий лейтмотив інтонаційно та гармонічно більш розвинений, порівняно з першим. Напруженість низхідної мелодичної лінії першої фрази підкреслюється гармонічним супроводом – послідовність септ- і терцквартакордів. Друга мелодична фраза звучить на тлі зменшених тризвуків із подвоєнням основного тону, що створює подвійну наругу акорду-зчеплення зменшеної квінти та збільшеної квірти.

У процесі розвитку ці два лейтмотиви почергово змінюють один одного як рефренні повторення. Їх проведення є безперервною лінією інтонаційних трансформацій. Вони перетворюються мелодичним варіюванням, а також зміною гармонічного супроводу та фактури. Отже, єдності форми моноопери сприяють лейтмотивна система й інтонаційно-тематичні зв'язки.

У моноопері «Балада війни» важливу драматургічну та формотворчу функцію виконує також лейтгармонія. Вона являє собою двотакт, що складається з послідовності септакордів (II7 та N7 у f-moll). Лейтгармонія сприймається у творі символічно, як образ трагічної невідворотності скоєного, і щоразу звучить у незмінному вигляді.

Інтонаційно-тематичні зв'язки в моноопері виявляються і в наскрізному використанні мелодії української народної пісні «Усі гори зеленіють». Уперше вона звучить на тлі остинатної ритмічної фігури у фаготів на початку розповіді-сповіді та сприймається як символ жіночої долі, скаліченої війною. Згодом трансформована мелодія цієї пісні з'являється і в інших епізодах монологу.

Своєрідно вирішено в моноопері вокальну партію. В епілозі та пролозі, які ніби відтворюють

діалог двох молодих людей, панують декламаційно-мовні інтонації, які лише зрідка змінюються пісненими фразами. Вокальна партія центрального розділу є прогресуючою лінією розвитку від речитативно-декламаційних інтонацій (*parlando*) до піснених.

Загальна жанрова спрямованість пісенної музичної мови моноопери вирізняється багатством і розмаїтістю. Тут використовуються пісенні мелодії різного типу: ліричні, героїчні, епічні, драматичні. У рецензії на оперу Микола Гордійчук зазначає: «Володіючи багатством мелодійної виразності, чудово відчуваючи інтонаційні тонкощі та нюанси настрою, виражені поетичним словом, автор зумів намалювати виразні індивідуальні портрети героїв, правдиво розповісти про жорстокості, про трагедію жінки-коханої, жінки-матері, яка зазнала багато горя від фашистів, про солдата-інваліда, доведеного до відчаю власним горем, про дитину – символ нового життя <...>» [1]. Наростання пісенності в моноопері пов'язане з розвитком психологічного начала, а саме поступового звільнення дівчини від комплексу, пов'язаного із трагедією її появи на світ, що втілюється в розростанні теплоти піснених інтонацій, психологічному розвантаженні внутрішнього світу героїні.

Як бачимо, моноопера «Балада війни», написана більше як півстоліття тому, висвітлює одну

із численних трагічних подій, що відбувалися під час Другої світової війни. Зміст твору, його композиційна будова, гармонійна єдність тексту та музики чітко передають увесь жах, який скоювали варвари фашистської Німеччини. Моноопера є чітким прикладом воєнних злочинів, нелюдськості та жорстокості фашистів. Видається, що композитор і поет закликають людство ніколи не повторювати подібного. Однак «Балада війни» як ніколи стала актуальна для нашого сьогодення. Як не прикро, але вчинки німецьких варварів із точністю повторюють російські варвари, які приписують собі головну заслугу в перемозі над фашизмом. Повномасштабне вторгнення російських військ в Україну 24 лютого 2022 р. показало істинне лице Росії, як держави терориста, варвара, чіткого послідовника всіх фашистських нелюдських учинків. У ХХІ ст. Росія поставила чорну мітку війни, що як лиха відзнака назавжди залишилася в пам'яті українського народу, оскільки немає вибачення нелюдським учинкам і воєнним злочинам. На превеликий жаль, моноопера О. Білаша на текст І. Драча «Балада війни» викликає емоції, пов'язані із сьогоденням, з тим трагізмом і горем, які принесли рашисти в Бучу, Ірпінь, Київ, Одесу, Харків, Херсон, Дніпро й інші українські міста.

Література

1. Гордійчук М. Заключний акорд. *Культура і життя*. 1977, 9 січня.
2. Дей О. Українська народна балада. Київ : Наукова думка, 1986. 263 с.
3. Дзюба І. Драч Іван Федорович. *Енциклопедія сучасної України*. Київ, 2008. Т. 8.
4. Муха А. Білаш Олександр Іванович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 206.
5. Помпеева А. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2017. 21 с.
6. Толошніак Н. Українська камерна опера (до проблеми еволюції жанру) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.02. Київ, 1991. 23 с.

References

1. Hordiichuk, M. (1977). Zakliuchnyi akord [Final chord]. *Kultura i zhyttia – Culture and Life* [in Ukrainian].
2. Dei, O. (1986). *Ukrainska narodna balada* [Ukrainian folk ballad]. Kyiv : Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Dziuba, I. (2008). Drach Ivan Fedorovych [Ivan Fedorovych Drach]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy – Encyclopedia of Modern Ukraine*. Vols. 8. Kyiv [in Ukrainian].
4. Mukha, A. (2006). Bilash Oleksandr Ivanovych [Oleksandr Ivanovych Bilash]. *Ukrainska muzychna entsyklopediia – Ukrainian Music Encyclopedia*. Vols. 1, (pp. 206). Kyiv [in Ukrainian].
5. Pompieieva, A. (2017). Vokalna stylistyka u yevropeiskii operi maloi formy kintsia ХІХ–ХХ stolit [Vocal stylistics in European minor opera of the end of the 19'th and 20'th centuries]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Toloshniak N. (1991). *Ukrainska kamerna opera (do problemy evoliutsiizhanru)* [Ukrainian chamber opera (to the problem of the evolution of the genre)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

Natalia Toloshnyak – Candidate of Art History, Associate Professor of Pop and Vocal Art, King Daniel University of Higher Education

Liudmila Rudenko – Ph. D. Musicology, Senior Researcher, Music Books and Collections Department, Institute of Book Studies, V.I. Vernadskyi National Library of Ukraine

The personalization of russian aggression in O. Bilash’s mono-opera “Ballad of War” in the context of the recovery of the Ukrainian state

Considered Oleksandr Bilash’s mono-opera “Ballad of War” based on Ivan Drach’s poem “Ballad of Genes” is reviewed. Attention is paid to the historical retrospective of the facts revealed in the literary text which reveal the issue of the tragic theme of the Second World War for all mankind. The story line of the mono-opera is characterized, which reflects the feelings of the heroes in a moment of extreme human experiences. It is noted that the literary components of the text occupy a significant place in the artistic composition of the work and also affects the principles of its structural organization. The analysis of the literary text, which is united by a single core – a dramatic conflict, which determines the logic and character of the overall development, is carried out. A detailed analysis of the text revealed that the original presentation of facts in I. Drach’s “Ballad of Genes” which are alternately arranged in prose and poetic form of episodes found a harmonious reflection in the compositional structure of O. Bilash’s mono-opera. It is determined that the main unifying factors of the work are: first of all, the principle of reprise closing (by highlighting the textual reprise) where the epilogue is a thematic and tonal reprise and at the same time as the prologue framing is performed, contributing to the integrity of the composition; another unifying factor is, no less important, the principle of end-to-end refrain. A detailed music-theoretical analysis of the mono-opera is conducted (melody, harmony, texture, etc.). The role of the genre orientation of the song musical language of the mono-opera is emphasized, which is distinguished by its richness and diversity, the use of song melodies of various types: lyrical, heroic, epic, dramatic. Brief biographical information about the authors is provided. The relevance of O. Bilash’s mono-opera based on the text of I. Drach “The Ballad of War” in today’s conditions is emphasized. Parallels are drawn between the war crimes and brutality of the fascists in the Second World War with the terrorism and barbarism committed by the Russian army on the lands of Ukraine after the full-scale invasion of February 24, 2022.

Key words: *mono-opera, poetic primary source, composition, refrain, reprise, through shape.*

ЗМІСТ

Мирослава Арестович Специфіка проведення музичних занять із дітьми-аутистами.....	3
Любов Кияновська, Лідія Мельник Митець і влада: спроба неупередженої оцінки музичної культури Львова радянської доби.....	9
Марія Кузів, Тарас Пухальський Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів диригентсько-виконавської майстерності у закладах вищої освіти.....	17
Остап Мануляк Зміна структури звукового матеріалу електроакустичних творів українських композиторів кінця XX – початку XXI століття у контексті соціополітичних змін.....	22
Христина Петринка Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців.....	28
Михайло Романишин Звуковий ландшафт і екосвідомість у сучасній українській електроакустичній музиці.....	41
Юлія Симеонова Ключові складові творчого методу оперно-симфонічного та хорового диригента.....	45
Оляна-Квітослава Созанська Становлення професійного репертуару в контексті історико-суспільних функцій бандурної творчості.....	52
Сун Хан Символи природи в утіленні патріотичних почуттів (на прикладі китайської камерно-вокальної музики XX–XXI століть).....	60
Наталія Толошняк, Людмила Руденко Уособлення російської агресії в моноопері О. Білаша «Балада війни» у контексті подій відвойовування української державності.....	67

CONTENTS

Myroslava Arestovych	
The specifics of conducting musical classes with children with autism.....	3
Lyubov Kiyanovska, Lidiia Melnyk	
The artist and the government: an attempt at an unbiased assessment of the musical culture of Soviet-era Lviv.....	9
Mariia Kuziv, Taras Pukhalskyi	
Innovative approaches to the professional training of future teachers of conducting and performing skills in higher education.....	17
Ostap Manulyak	
Changes in the Structure of the Sound Material of Electroacoustic Works by Ukrainian Composers of the end of the 20th – beginning of the 21st century in the Context of Socio-Political Changes.....	22
Khrystyna Petrynka	
Contemporary Bandura Art as an Embodiment of the Cultural Code of Ukrainians.....	28
Mykhailo Romanyshyn	
Sound landscape and eco-consciousness in modern Ukrainian electroacoustic music..	41
Yuliia Symeonova	
Key components of the creative method of the opera-symphonic and choral conductor.....	45
Olyana-Kvitoslava Sozanska	
Formation of professional repertoire in the context of historical and social functions of bandura creativity.....	52
Hang Song	
Symbols of nature in the embodiment of patriotic feelings (on the example of Chinese chamber and vocal music of the 20th – 21st centuries).....	60
Natalia Toloshnyak, Liudmila Rudenko	
The personalization of russian aggression in O. Bilash’s mono-opera “Ballad of War” in the context of the recovery of the Ukrainian state.....	67

Наукове видання

**НАУКОВІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

**SCIENTIFIC COLLECTIONS OF THE LVIV NATIONAL
MUSIC ACADEMY NAMED AFTER MYKOLA LYSENKO**

Випуск 49 / Issue 49

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова
Макетування Юлія Семенченко

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум.-друк. арк. 8,60. Замов. № 0723/446. Наклад 100 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.