

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 50



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 10 від 14 грудня 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 50 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 786.2+781.42

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-01>

ДУЕТНА ПОЛІФОНІЯ У ТВОРЧОСТІ Ф. ШОПЕНА

Ань Лу – аспірантка кафедри джазу і популярної музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0002-1959-6361>

Досліджується дуетна поліфонія – специфічна форма двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтичного інструментального дуету. Матеріалом аналізу обрана фортепіанна творчість видатного польського композитора-романтика Ф. Шопена, у якій дуетна поліфонія дістала свого найяскравішого втілення. Явище дуетної поліфонії виникає унаслідок мелодизації одного з середніх голосів, розвиненого зазвичай за рахунок наспівності, та його взаємодії з провідним мелодичним голосом, що викладає тему. Такий дует не є постійним і може виникати по кілька разів, розгортаючись на тлі акордового акомпанементу, унаслідок чого у дуеті можна виявити ознаки підголосковості і диференціювати його фактурні компоненти на провідний голос (основну мелодію), що є найвищим і підлягає безперервному розгортанню, і прихований голос (підголосок), що на тій чи іншій ділянці форми виростає із середніх голосів. Обом цим компонентам властиве значне розмаїття індивідуальних фактурних характеристик. Найбільш типовими є незвичайні, тонкі фактурні малюнки, із введенням синкопованих, нестійких мелодико-гармонічних фігурацій зі зміщеними метро-ритмічними акцентами та підкресленими неакордовими звуками, з їхньою активізацією на слабкому часі такту, частими мелодичними затриманнями та переплетеннями обох голосів. Ознакою дуетної поліфонії є контрапунктування двох голосів на тлі акордового супроводу. У фортепіанних творах Ф. Шопена натрапляємо на кілька моделей дуетної поліфонії, у яких виникає прихований голос і починає взаємодіяти з основною темою, утворюючи мелодизований двоголосий контрапункт у верхньому регістрі на тлі акомпанементу решти голосів. Серед них можна виділити чотири основні: 1) контрапунктування у суміжній парі голосів; 2) контрапунктування у парі віддалених голосів; 3) дублювання; 4) терцієва (секстова) втора.

Ключові слова: фортепіанна творчість Ф. Шопена, дуетна поліфонія, двоголосий контрапункт, акордовий супровід.

Поліфонія як вид багатоголосся, заснований на принципі функціональної та мелодичної рівноправності голосів, має тисячолітню історію свого існування. Протягом цього часу вона зазнала різноманітних проявів. Двома найважливішими є імітація і контрапункт. Під імітацією розуміється взаємодія голосів зі спільним тематизмом, під контрапунктом – з'єднання голосів із різнорідним мелодичним матеріалом. Кожна історична епоха давала особливі прояви імітаційності і контрапунктування. Так, вокальна поліфонія строгого стилю (XV–XVI ст.) не мала індивідуалізованого музичного тематизму. В інструментальній поліфонії вільного стилю (XVII – перша половина XVIII ст.) відбулося об'єднання обох цих технік у т. зв. імітаційному контрапункті. Шляхи розвитку поліфонії у добу романтизму (XIX ст.) були пов'язані із поступовим вивільненням з-під строгої системи правил і технологічних вимог, накопичених протягом попередніх століть, які перешкождали вільному виявленню творчих намірів композиторів-романтиків, унаслідок чого у їхній творчості виникли особливі прояви поліфонії. Однією з них стала т. зв. *дуетна поліфонія* – специфічна форма двоголосся, що поєднала ознаки поліфонічного контрапунктування й романтич-

ного інструментального дуету. Найяскравішого втілення вона дістала у фортепіанній музиці видатного польського композитора-романтика Ф. Шопена.

В існуючих публікаціях на тему творчості Ф. Шопена явище дуетної поліфонії не одержало належного висвітлення. Автори статей і монографій набагато більше уваги приділили жанровій системі фортепіанної музики, зв'язкам із національними традиціями, проблемам піанізму та ін. Причина полягає в тому, що поліфонія у її класичних проявах (маємо на увазі поліфонію строгого і вільного стилю) не відповідала творчим намірам композитора і не була властива його фортепіанним творам, а шопенівська поліфонізація фактури стала унікальним і самобутнім явищем, вельми віддаленим від класичної поліфонії.

Метою статті є розкриття генези дуетної поліфонії у фортепіанній творчості Ф. Шопена. Матеріалом аналізу обрано різножанрові твори з розвиненою фактурою – ноктюрни, прелюдії, етюди, вальси, мазурки.

Переходячи до аналізу проявів дуетної поліфонії у творчості Ф. Шопена, почнемо з висвітлення особливостей фактури. У фортепіанних творах композитора вона є гомофонно-гармоніч-

ною, із чітким поділом на мелодичний рельєф і гармонічний фон. Мелодію практично завжди веде верхній, найвищий голос фактури. З голосів гармонічного фону виділяється бас, який підкреслює сильний час кожного такту, акцентуючи найнижчий акордовий тон, і задає імпульс загальному музичному руху. Середні голоси фактури заповнюють простір між парою крайніх голосів, суттєво відрізняючись від них за принципом внутрішньої організації. Вони можуть бути зібраними в лаконічні акордові структури, на додаток до баса, або більш рухливими. Унаслідок мелодизації одного з середніх голосів, розвиненого зазвичай за рахунок наспівності, та його взаємодії з провідним мелодичним голосом, що викладає тему, і виникає явище дуетної поліфонії.

Такий дует не є постійним і може виникати по кілька разів, розгортаючись на тлі акордового акомпанементу, унаслідок чого у дуеті можна виявити ознаки підголосковості і диференціювати його фактурні компоненти на:

1) *провідний голос (основну мелодію)*, що є найвищим і підлягає безперервному розгортанню;

2) *прихований голос (підголосок)*, що виростає із середніх голосів на тій чи іншій ділянці музичної форми.

Обом цим компонентам властиве значне розмаїття індивідуальних фактурних характеристик. Найбільш типовими є незвичайні, тонкі фактурні малюнки, із введенням синкопованих, нестійких мелодико-гармонічних фігурацій зі зміщеними метро-ритмічними акцентами та підкресленими неакордовими звуками, з їхньою активізацією на слабкому часі такту, частими мелодичними затриманнями та переплетеннями обох голосів.

Ознакою дуетної поліфонії є контрапунктування двох голосів на тлі акордового супроводу. Один з них є провідним, він викладає основну тему, інший виокремлюється з групи середніх голосів як мелодично найбільш розвинений. Як і будь-яке поліфонічне контрапунктування, дуетна поліфонія передбачає взаємодію двох мелодизованих голосів на основі принципу контрастного взаємодоповнення, зокрема ритмічної комплексності. Підголосок доповнює основну мелодію, виразно збагачує її звучання, активізується під час мелодичних зупинок і становить із нею органічну цілісність. Контрапунктичні з'єднання утворюються не від злиття завершених голосів, а від взаємодії тематичних інтонацій, поспівок, мелодичних зворотів, що в підсумку дає цілісність і гармонійне злиття усіх компонентів.

У дуетній поліфонії наявні ознаки сумісного музикування двох виконавців. Дует є дуже поши-

реним камерним складом ансамблевого виконавства інструментальної та вокальної музики. Поєднання двох музикантів-виконавців засноване на взаємодії звучання їхніх інструментів або голосів, єдності звуковидобування і фразування, динаміки і штрихів, злиття у єдине ціле. Саме така взаємодія властива голосам дуетної поліфонії, сукупність яких утворює органічну єдність.

У дуеті двох голосів провідне значення має основний мелодичний голос, найвищий у фортепіанній фактурі. Його звучання збагачується інтонаційно виразним підголоском, який не може існувати сам по собі, без основної мелодії, оскільки в такому випадку втрачає своє значення. Функціонування прихованого голосу як повноцінного компонента музичної тканини лише в сукупності з провідним мелодичним голосом вказує на диференціацію голосів дуетної поліфонії. Водночас, обидва вони підлягають активному інтонаційно-тематичному наповненню, а насичення мелодії прихованими голосами призводить до інтенсивного фактурного збагачення усієї музичної тканини.

У фортепіанних творах Ф. Шопена натрапляємо на кілька моделей дуетної поліфонії, у яких виникає прихований голос і починає взаємодіяти з основною темою, утворюючи мелодизований двоголосий контрапункт у верхньому регістрі на тлі акомпанементу решти голосів. Серед них можна виділити чотири основні:

1) *контрапунктування у суміжній парі голосів*, при якому прихований голос, виростаючи з середніх голосів на додаток до провідної мелодичної лінії, має самостійне, відмінне від неї ритмо-інтонаційне наповнення;

2) *контрапунктування у парі віддалених голосів*, при якому відбувається мелодизація лінії баса;

3) *дублювання*, коли підголосок має ту саму ритміку, що і провідний голос, а їхнє сумісне звучання надає темі більшої об'ємності;

4) *терцієва (секстова) втора*, коли прихований голос дублює основну мелодію в нижню терцію (сексту).

Твори, у яких виникає дуетне контрапунктування у *суміжній парі голосів*, практично завжди починаються викладом теми з акомпанементом, тобто гомофонно-гармонічним складом, а прихований голос з'являється згодом. Так відбувається у *ноктюрні Es-dur op. 55 № 2*. Він починається як твір гомофонно-гармонічного складу з мелодією у найвищому голосі і акомпанементом у вигляді акордових арпеджіо, з яких виділяються найнижчі тони, що утворюють басову лінію. Такий склад тримається чотири такти, після чого виникає й

активізується прихований голос, який приєднується до провідного мелодичного голосу як підголосок і взаємодіє із ним за принципом інтонаційно-ритмічного взаємодоповнення (приклад 1).

Цей голос можна назвати «блукаючим», тому що від початку ноктюрну він то з'являється (тт. 5-8, 9-12, 30-38), то зникає, і лише від т. 41 стабілізується і витримується практично до кінця твору.



Приклад 1. Ф. Шопен. Ноктюрн Es-dur op. 55 № 2, тт. 1-7

Різноманітно трактований, прихований голос не тільки має тривалі гармонічні тони, а й доволі часто виходить на перший план за мелодичними характеристиками та ритмікою, особливо в моменти витриманих, протягнутих звуків в основній мелодії. У таких випадках в ньому відбувається активізація ритміки й утворюються особливі ритмічні малюнки (тт. 7, 35-36, 38, 48, 50), що сприяє відчуттю вільного руху, примхливого фактурного плетіння, взаємозбагачення голосів. Прихований голос, виходячи за рамки простого супроводу, стає самостійним у всіх своїх вступках. За мотивною будовою та мелодико-інтонаційним наповненням він не залежить від основної теми і

взаємодіє з нею для створення контрапунктичної єдності.

Іншим прикладом контрапунктування провідного і прихованого голосу у суміжній парі є *ноктюрн H-dur op. 62 № 1*, у якому розвиненість одного з середніх голосів теж переростає рамки простого супроводу. Спочатку цей голос є ритмічно стриманим і рухається акордовими тонами, однак поступово він активізується (тт. 10-13), стає більш мелодизованим і веде свою лінію разом із провідним мелодичним голосом, контрапунктуючи йому, тоді як супровід виділяється в особливий пласт фактури (приклад 2). Далі (від т. 14) у прихованому голосі починається

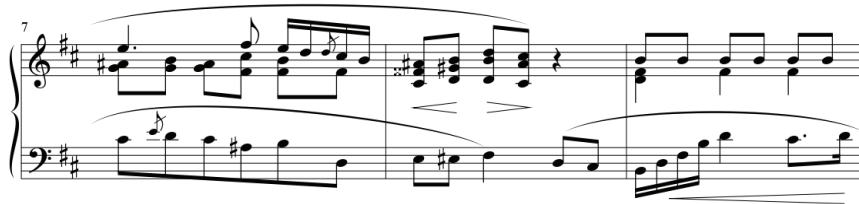


Приклад 2. Ф. Шопен. Ноктюрн H-dur op. 62 № 1, тт. 10-15

фігурація і він долучається до групи голосів, які супроводжують тему.

У творах з дуетним контрапунктуванням у парі віддалених голосів спостерігається активізація і мелодизація лінії баса, що призводить до появи дуетної поліфонії між найвищим голосом і басом, у якому навіть може викладатися тема. Прикладом є *прелюдія h-moll № 6* із темою у найнижчому

голосі фортепіанної фактури й ритмізованим остінато у верхньому голосі. У процесі викладу теми остінатний рух на нетривалий час перетворюється на виразну мелодію, яка контрапунктує басу (тт. 7-8, приклад 3). Враховуючи невеликі масштаби прелюдії, написаної у формі періоду, цей виразний інструментальний дует виникає одноразово і не має повторних проведень або продовження.



Приклад 3. Ф. Шопен. Прелюдія h-moll № 6, тт. 7-9

Набагато більш розвиненими обидва крайні голоси є в *етюді cis-moll op. 25 № 7*. Повноцінний інструментальний дует, заснований на принципах поліфонічного контрапунктування, тут виникає від самого початку багатоголосого викладу. Провідним мелодичним голосом є бас, саме в ньому

починається виклад – спочатку сольний речитатив (без тактового розміру), далі дует, у якому вже від самого початку можна виявити ознаки контрапунктування двох мелодизованих голосів, які утворюють контрастно-поліфонічне з'єднання (приклад 4).



Приклад 4. Ф. Шопен. Етюд cis-moll op. 25 № 7, тт. 1-7

Від початку дует має ознаки імітації із різницею у верхньому голосі, однак у процесі розвитку різпости імітування припиняється, поступаючи місцем мелодичному контрапунктуванню. Інтонаційна контрастність обох мелодизованих голосів підкреслюється їхньою жанровою основою. Лінія баса є продовженням початкового речитативу і має декламаційно-мовні інтонації, тоді як верхній голос розгор-

тається як некваплива сумна мелодія пісенного або хорального складу.

Дуетно-поліфонічний виклад в парі протилежних голосів виводить музичний твір на новий щабель інтонаційної й образно-емоційної виразності, розширює можливості багатоголосся, надає засоби для формування нової художньої цілісності.

Твори із дублюванням характеризуються наявністю підголоска, який має ту саму ритміку, що і

провідний голос. Поза темою підголосок є маловиразним у мелодичному плані, однак їхнє сумісне звучання надає проведенням теми більшої об'ємності. У даному випадку, враховуючи ритмічну подібність провідного і прихованого голосів, можна казати про дуєти згоди. Типовим прикладом є *вальс cis-moll op. 64 № 2*, на початку якого тема викладається із дублюючим голосом (тт. 1-8, приклад 5).

У цьому голосі повністю повторено примхливий ритмічний малюнок теми, однак його інтонаційна будова, заснована на низхідному звукоряді в межах тонічної квінти із повтореннями звуків, позбавлена мелодичної виразності, тоді як інтонації самої теми є надзвичайно виразними і пластичними. Двоголосся розгортається на тлі типово вальсового акомпанементу – бас і два акорди.



Приклад 5. Ф. Шопен. Вальс cis-moll op. 64 № 2, тт. 1-11

Далі (від т. 9) підголосок втрачає мелодичні функції і перетворюється на супровідний голос, що утримує акордові тони по цілому такту, а потім зовсім зникає.

У творах, де виникають дуєти із *терцієвою (секстовою) второю*, активізація прихованого голосу призводить до дублювання основної мелодії в нижню терцію або сексту. Прикладами можуть бути інструментальні дуєти, які утворюються у вальсах та мазурках. Так, в одній з серединних побудов *вальсу h-moll op. 69 № 2* спочатку виникає проведення теми середнього розділу

лише у супроводі вальсового акомпанементу, однак під час перевикладу (від т. 82, приклад 6) виникає прихований голос, функція якого полягає у терцієвому дублюванні «кружляючої» мелодичної лінії теми. Виникає дует із функціонально підлеглим голосом, який наслідуює матеріал провідного, додає звучанню просторову об'ємність і заповнює відстань між мелодією і супроводом.

Аналогічним чином побудовано дует у великому блискучому *вальсі As-dur op. 34 №1*. Основну тему вальсу (тт. 17-32, приклад 7) викладено із секстовою второю.



Приклад 6. Ф. Шопен. Вальс h-moll op. 69 № 2, тт. 79-92



Приклад 7. Ф. Шопен. Вальс As-dur op. 34 №1, тт. 15-30

Поява втори у фортепіанній фактурі тісно пов'язана із традиціями народної поліфонії, тому Ф.Шопен застосовував її у жанрах із фольклорною основою, передусім у мазурках. Так, терцієва втора виникає під час викладу основної теми *мазурки E-dur op. 6 № 3*. Утворена пара мелодизованих голосів протиставляється акордовому акомпанементу в басу і середньому регістрі.

Дублювання голосу в консонуючий інтервал часто трапляється в класичній поліфонії, особливо в моменти ритмічної однорідності матеріалу. Утворене двоголосся контрапунктує іншим мелодизованим голосам, які мають більш розвинену ритміку (приклад 8, тт. 8-9). Відтак прийом дублювання слід вважати одним з проявів дуетної поліфонії у творчості Ф. Шопена.



Приклад 8. Ф. Шопен. Мазурка E-dur op. 6 № 3, тт. 7-16



Приклад 9. Й. С. Бах. Фуга dis-moll з I тому ДТК, тт. 5-9

Тож прояви дуетної поліфонії у творчості Ф. Шопена є вельми різноманітними, і кожен з них має відбиток оригінального авторського стилю. Перетворення одного з акомпануючих голосів на мелодизований підголосок до основної теми призводить до утворення інструментального дуету, що урізноманітнює фортепіанну фактуру, ущільнює повідний голос і надає йому більшої

виразності. Виростаючи з прихованого голосу він виникає несподівано, підхоплюючи «кинутий» тон і починаючи емансипований розвиток, а іноді одразу заявляє про себе як про повноцінний фактурний компонент. Обов'язковим для дуетної поліфонії є гармонічний супровід як відмітна ознака музичного мислення доби романтизму, протилежно до класичної поліфонії.

Література

1. Мірошніченко С.В. Поліфоновіологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса: Астропринт, 2012.
2. Пясковський І.Б. Поліфонія в українській музиці: навчальний посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012.
3. Kubiś-Uzokowa M., ed. Chopin a muzyka europejska. Katowice, 1977.
4. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina. Kraków, 1970.
5. Walker A. Chopin and Musical Structure: an Analytical Approach. Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician. London, 1966. Vol. 2. P. 225–257.

References

1. Miroszynchenko S. (2012). Polifonolohiya yak muzykoznavcha dystsyplina ta natsional'na pryroda ukrayins'koyi profesynoyi muzyky [Polyphonology as a musicological discipline and the national nature of Ukrainian professional music]. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian]
2. Pyaskovsky I. (2012). Polifoniya v ukrayins'kiy muzytsi: navchal'nyy posibnyk [Polyphony in Ukrainian music: a study guide]. Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian]
3. Kubiś-Uzokowa M., ed. (1977). Chopin a muzyka europejska [Chopin and European music]. Katowice. [in Polish]
4. Lissa Z. (1970). Studia nad twórczością Fryderyka Chopina [Studies on the works of Chopin]. Cracow. [in Polish]
5. Walker A. (1966). Chopin and Musical Structure: an Analytical Approach. Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician. London, 1966, Vol. 2, pp. 225–257. [in English]

An Lu – Postgraduate Student at the Department of Jazz and Popular Music, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Duet polyphony in the work of F. Chopin

Duet polyphony is being studied – a specific form of two-part voice that combines features of polyphonic counterpoint and romantic instrumental duet. The material of the analysis is the piano work of the outstanding Polish romantic composer F. Chopin, in which duet polyphony was most vividly embodied. The phenomenon of duet polyphony arises as a result of the melodization of one of the middle voices, usually developed due to overtones, and its interaction with the leading melodic voice that presents the theme. Such a duet is not constant and can occur several times, unfolding against the background of a chordal accompaniment, as a result of which signs of subvocality can be detected in the duet and its textural components can be differentiated into the leading voice (main melody), which is the highest and is subject to continuous development, and the hidden voice (consonant), which in one or another part of the form grows out of middle voices. Both of these components are characterized by a significant variety of individual texture characteristics. The most typical are unusual, subtle textural patterns, with the introduction of syncopated, unstable melodic-harmonic figurations with shifted metro-rhythmic accents and emphasized non-chord sounds, with their activation on the weak time of the measure, frequent melodic delays and interweaving of both voices. A sign of duet polyphony is the counterpoint of two voices against the background of a chordal accompaniment. In the piano works of F. Chopin, we come across several models of duet polyphony, in which a hidden voice appears and begins to interact with the main theme, forming a melodious two-part counterpoint in the upper register against the background of the accompaniment of the rest of the voices. Among them, four main ones can be distinguished: 1) counterpoint in an adjacent pair of voices; 2) counterpoint in a pair of distant voices; 3) duplication; 4) tertiary (sext) second.

Key words: piano works of F. Chopin, duet polyphony, two-part counterpoint, chordal accompaniment.

УДК 781.6

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-02>

МУЗИЧНИЙ ГРУВ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Віктор Білобловський – аспірант кафедри вокального мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
<https://orcid.org/0000-0001-9503-6978>

Останні здобутки в музиці, такі як дапстеп, трипхоп, не залишають байдужими навіть найбільш палких прихильників класичної музики. Певні жанри, безперечно, викликають шквал слухацьких емоцій – як негативних, так і позитивних. Якщо на рівні слухача сприйняття музики відбувається неймовірно просто (подобається – не подобається), то на рівні музикантів, спеціалістів звукозапису, музичних критиків цей процес набуває форми дискусій, обговорень, досліджень. Одним із питань є виокремлення складових музичного твору. Музичний грук є одним із них.

В статті репрезентовано поняття «музичний грук». Мета статті – на основі наукових джерел і аналізу сучасної популярної музики розкрити значення «музичний грук». Методологія дослідження включає: історико-культурний метод – для розкриття подій і фактів з історії музичного груву; аналітичний підхід – для детального аналізу проблематики «музичного груву»; музикознавчий аналіз – для характеристики музичного груву в обраних музичних композиціях. Доведено актуальність питання музичного груву в українському науковому просторі у зв'язку з обмеженим висвітленням проблеми на відміну від зарубіжного досвіду. На основі аналізу наукових і публіцистичних джерел, процесів синтезу та узагальнення результатів вивчення розкрито зміст і визначення дефініції «музичний грук» як: завершеної музичної побудови (одного – або більше тактів) для сольного або ансамблевого виконання з елементами циклічності. Музичний грук схожий на багатощаровий патерн з повноцінним ансамблем музичних інструментів, також може бути представлений у вигляді сольного музичного інструменту, голосу. Музичний грук представляє собою основу сучасної композиції часто з мікрівідхиленням в ритмі (мікроритм), що безпосередньо впливає на ритмо-гармонічні та тембральні музичні рішення в творах. Особливості та феномен музичного груву в процесі його можливостей як оціночних критеріїв виконавської складової музичного твору з характеристикою професійної майстерності солістів і колективів. Іншою якістю оцінювання, внаслідок використання музичного груву, є емоційний відгук слухачів (реципієнтів) музичної творчості, що впливає на комерційний успіх сучасних музичних творів. Можемо зробити взаємопов'язаний обґрунтований ланцюг, що розкриває «музичний грук» як наукову, творчу, виконавську, продюсерську проблеми.

Ключові слова: засоби художньої виразності, музичний грук, музичне продюсування, музичне мистецтво, композитор, музичний продюсер, сучасне виконавство, сучасна творчість.

Актуальність теми дослідження. Проблема тика звучання музичних композицій, формування взаємовпливу різних етапів виникнення музичних творів і, тим більше, питання музичного груву є актуальними в українській науці. У фахівців різних спеціальностей, дотичних до появи музичних композицій, виникають схожі запити щодо пропрацювання ритму, стилістики відтворення музики, тембрального звучання, насичення оркестрового супроводу, музичного груву. В українському науковому дискурсі відповідних праць немає.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському науковому просторі проблемами музичного груву займаються І. Федорова, І. Закус, О. Капічіна. Дотичними питаннями ритму опікувався Н. Гнатів [4] та інші.

Дослідниця І. Федорова у своєму дослідженні звертається до груву, але не розкриває його змісту [1, с. 131]. І. Закус ототожнює поняття груву і джазову музику. Дослідник зазначає, що грук притаманний народній, роковій і класичній музиці. Але

електронну, фолкову, популярну музику автор не піддає аналізу [2, с. 509]. Дослідниця О. Капічіна аналізує утворення груву в контексті семіотико-естетичних засобів танцювально-електронної музики [3, с. 215]. Н. Гнатів [4, с. 42] визначає наявність ладового ритму, гармонічного ритму, тонального ритму, структурного ритму, смислового ритму. Вчена розкриває вплив груву на розгортання ладу, гармонічної послідовності, мелодії як чинників формування акцентів у класичному музичному творі. Тим самим Н. Гнатів визначає вплив груву на музичний твір та взаємозв'язок темпу з ключовими музичними категоріями як мелодія, тембр, гармонічна послідовність тощо. Українські дисертаційні роботи присвячені музичному груву відсутні.

У зарубіжному науковому дискурсі питання музичного груву вивчаються активно. Англійський філософ Т. Рохолт (Tiger Roholt), розглядає вплив груву на сприйняття слухача [5, с. 105]. Оксфордська музикологія М. Вітек (Maria A.G. Witek) досліджує фізіологічні реакції слу-

хача на різні музичні фрагменти, які відрізняються варіаціями груву [6, с. 573]. Естонсько-американський нейробіолог Як Панксепп [7, с. 37] досліджує фізіологічні реакції людини на музику. Американський науковець Л. Збіковський [8, с. 273] вказує, що грув являє собою багатопатерний патерн, який включає ритмічні малюнки, що формують основу музичного фрагмента або мелодії загалом.

Актуальність і вагомість груву зазначають всевітньо відомі музиканти Принс Роджерс Нельсон [9], бас-гітарист, віртуоз В. Вутен [10], співак Філ Коллінз [11]. Принс зазначав: «Ти можеш завжди сказати, грув працює або ні». Вутен стверджує, що можна помилитися з нотою, але не втратити грув. А Філ Коллінз висловлював думку: «Немає ніякої магії в зануренні у грув. Відстукуй... Інколи спочатку прийде лірика, інколи музика».

Виклад основного матеріалу. Музичний грув являє собою складову музикознавчої системи. Будь-яка система потребує на аналіз. Але саме ця система має певні прогалини. Г. Завгородня слушно зазначає про існування парадоксального факту, що при визначній ролі музичного твору в культурному житті суспільства музична наука досі не сформувала структурної, єдиної теорії аналізу музичного твору [12, с. 115]. У багатовекторності систем аналізу музичного твору ключовими питаннями є: яскравість, запам'ятовуваність мелодії, послідовність гармонії в творі, чистота тону партій, темброва палітра сольних і ансамблевих партій, загальне звучання, контрапункти, ритм, мікроритм, грув.

На нашу думку, грув являє собою основу сучасної музичної культури. Тому визначення змісту дефініції «музичний грув» є необхідним завданням публікації. І серед наших звернень – словники і довідники.

В оксфордському словнику грув (groove) визначено як «a long narrow cut in the surface of something hard», що в перекладі означає «довгий вузький виріз на поверхні чогось твердого» [13]. Цей вислів опосередковано стосується звукозапису, адже нагадує передачу музики шляхом використання грамофонної платівки. Це пояснюється тим, що такий аналоговий носій здатен програвати музику завдяки вузькому вирізу. Так, процес виготовлення вінілових пластинок передбачає утворення на їхній поверхні канавок – гравів, що є «знімком» звукових хвиль запису. Другим визначенням слова грув в оксфордському словнику є a particular type of musical rhythm – певний тип музичного ритму.

У побуті використовують вираз be (stuck) in a groove (to be unable to change something that you

have been doing the same way for a long time and that has become boring), тобто бути не в змозі змінити те, що ви робили однаково протягом тривалого часу та що стало нудним.

Відповідно до словника англійської мови Merriam Webster, groove – це:

– an established and often automatic or monotonous series of actions followed when engaging in some activity – встановлений та часто автоматичний або монотонний ряд дій, виконуваних під час залучення до якоїсь діяльності;

– a situation or activity for which a person or thing is best suited – ситуація або діяльність, для якої людина або річ найкраще підходить [14].

Дефініція «грув» характеризує щось незмінне, монотонне, і найкраще підходить до початку і розвитку, кульмінації композиції. Яскравим прикладом може бути початок першого куплету пісні «Як тебе не любити, Києве мій» у виконанні Дмитра Гнатюка [15]. Тут поєднання мелодії та ритму емоційно підготовлюють слухача до сприйняття всього твору. Хоча ми розуміємо, що і цей вступ можна слухати безкінечно. Запис датований 1962 роком, тому зазначимо, що саме музичне явище існувало задовго до того, як почали використовувати термін «музичний грув».

В музичному розрізі груву притаманні всі вищепереліковані характеристики. Водночас розширюється коло його застосування. Головною рисою груву є циклічність. Тобто можливість аудиторії зазначити, що музична фраза відтворюється повторно і це відокремлює музичний грув з більш загальної музичної категорії. Приміром, цікавим є твір українського гурту «Водограй» – «Дівчина мила» (1978) [16], в якому, на нашу думку, метою музикантів на етапі запису було ідентичне виконання повторних музичних фраз: вступ, куплет, приспів. Це чітко прослуховується і відслідковується на етапі прослуховування. Протягом всієї пісні, особливо на вступі, відзначаємо що музична фраза повторюється чотири рази. З них два рази відтворюється повною ідентичністю. Відтворення наступної фрази ідентичне попередній. Виходячи з технології запису композиції тих часів, це вимагало від музикантів високого професіоналізму і музичної майстерності під час запису. Таку ж саму закономірність ми спостерігаємо на куплетах та приспівах. Груви ідентичні, мають більш розширену кількість тактів.

Повернення на початок музичної фрази, фіксація цієї події породжує поняття музичного груву. Спираючись на багаторічний досвід роботи, можемо охарактеризувати особливості музичного груву. Музичний грув є мотивом з одного або

більше тактів, але має схильність до завершеності та циклічності. Крім того, виникає можливість до безкінечної кількості прослуховування мотиву. Музичний грав є багатошаровим патерном. Його можна уявити повноцінним ансамблем музичних інструментів, коли кожен відповідає за свої ритмічні партії, при цьому зберігаючи автономність (це можуть бути сольні тональні інструменти або барабани).

Музичний грав представляє собою мікророзподілення в ритмі (мікроритм) під час виконання твору солістом, ансамблем. Таке виконання формує новизну раніше відомого твору (нотного тексту), відкриває інтерпретаційні можливості нотного тексту. Тут можна навести приклад перформансу польського бас-гітариста Войтека Пілічовського (Wojtek Pilichowski). Його музична творчість передбачає виконавство з використанням генератора ритму і без нього.

Після прослуховування твору Войтека «Bass Dance» [17] визначаємо, що грав бас-гітари впливає на його музично-естетичну якість. Мікророзподілення в ритмі бас-гітари (мікроритм) ефектно проявляється на фоні «непохитного» ритмічного малюнка барабанної партії. Відповідно, на його фоні виділяється майстерна гра В. Пілічовського і відчувається значення кожної зіграної ноти.

У концертній діяльності музиканта за наявності «живого» колективу ефект музичного граву набуває іншого значення [18]. Акцентуємо увагу на соло бас-гітари з 01:22 хвилини, яке було проаналізовано. Безумовно, поява живого акомпанементу з барабанів, гітари, клавішних формують потужну «енергію» і впливають на емоційний всплеск. Водночас пропадає мікроритм партії басу за рахунок граву інших інструментів. Пульсація кожної партії акомпанементу вибивається із загальної картини і формує ефект живого виконання.

Наявність живих інструментів надає інше сприйняття твору. Наприклад, пісня «Love On The Brain» у виконанні американської співачки Ріанни (англ. Rihanna, справжнє ім'я – Робін Ріанна Фенті). Композиція «Love On The Brain» представлена в студійному [19] та концертному виконанні [20]. Порівнюючи ці твори, можемо стверджувати, що темпоритм у них ідентичний. Він складає 57.33 bpm [21]. Але емоційне сприйняття відрізняється за рахунок гри живих інструментів: барабанів, бас-гітари, партії бек-вокалістів.

Музичний грав впливає на композиційні та жанрові можливості твору. Із появою можливості записувати музичний фрагмент, а найголовніше, циклічно використовувати цей запис, значення

граву зростає. Від виконання твору простягається лінія до музичного продюсування з використанням технологій. Так, з появою першого семплера Toshiba's LMD-649 відбувається технологічний розвиток, який призведе до появи виробничого стандарту виготовлення лупів, гравів, а саме Akai MPC60. Тож протягом 34-х років процес вдосконалення використання граву призведе до застосування Live looping станцій (музичний інструмент який може накладати записаний матеріал один на одне), що стане причиною появи цілком нового напрямку в музиці – перформенсів. Він передбачає можливість відтворення одним музикантом цілого колективу та повноцінного звучання цілого ансамблю. Цей напрям отримає колосальний відгук в аудиторії, з'являться нові імена музикантів. Яскравими представниками даного жанру сьогодні є франко-американський електронний музикант Марс Ребілет (франц. Marc Rebillet); англійський співак, аранжувальник, композитор, музичний продюсер і мультиінструменталіст Джейкоб Кольєр (англ. Jacob Collier); Девід Скотт, південноафриканський музикант, відомий під псевдонімом The Kiffness. В українському просторі більш відомий супроводу акапельного виконання Андрія Хвилюка «Ой у лузі червона калина» [22]. Прослуховуючи творчість вищезазначених музикантів, відмітимо простоту засобів художньої виразності: ритмічних малюнків, гармонічної послідовності, тембрового забарвлення. Водночас якість виконання, манера вокальної подачі, викладення музичного матеріалу змушує широку аудиторію реагувати на їхню музику. Про це свідчить кількість прослуховувань на цифрових майданчиках.

Музичний грав впливає на характеристики музичних рішень (гармонічного, ритмічного, тембрального). Це впливає на виконавський аспект, оскільки вимагає від виконавців досконалого володіння прийомами гри на музичних інструментах. А у подальшому може домінувати у продюсерській діяльності. Тому розглянемо й складову емоційного впливу, пов'язаного з фізіологічними реакціями слухачів на прослуховування музики.

Одним з характеристик впливу є ефект «ознобу». Це питання зазначається у роботах Жак Панкєппа [7, с. 37], групи німецьких вчених [23, с. 221]. Ототожненням цих робіт є важливість впливу музики на слухача та його емоційну реакцію. Інколи, як зазначають науковці, викликає емоційну залежність. Проявом реакції на музичні твори, у фізіологічному сенсі, є ефект «ознобу». Я. Калиниченко визначає вплив, зміну

емоційного стану підлітків під час прослуховування музики. Крім того, ці та інші емоції, реакції пов'язані з об'єктивними фізіологічними маркерами (Goldstein 1980, Krumhansl 1997, Blood & Zatorre (2001)).

Найяскравішим впливом на слухача може бути звуки барабанів, чи барабанних малюнків. І тут виникають спогади про створення біта в музичній індустрії. Барабанний малюнок безпосередньо передає характер і настрої композиції. Початок програмування (продюсування) біта починається з появою на ринку Roland TR-808 драм модуля. Прикладом використання TR-808 є альбом американського репера і музичного продюсера Африка Бамбата (англ. – Afrika Bambaataa). «Rock planet». Це сингл з трьох треків [24], який започаткував цілий напрямок в музиці, актуальний до сьогоднішнього дня. А саме продюсування готових музичних рішень, гравів, музичних лупів.

Прослуховуючи сингл «Rock planet», можемо прослідкувати головні риси музичного граву які були зазначені раніше в тексті. Малюнок музичного тексту має розвиток на один так, має закінчену та циклічну структуру. Грав композиції являє собою багатоплановий патерн: барабани, бас, лід, вокал. Мікрівідхилення в ритмі створені за рахунок живого виконання окрім 808 барабанного модуля. Музична виразність композиції виконана на найвищому рівні. Композиція була схвалена аудиторією, як результат подібна технологія музичного продюсування набуває небувалої популярності. Як ми бачимо, використання теоретичного і практичного значення музичного граву

дає результат у вигляді розширення глядацької аудиторії.

Новизна дослідження. Зазначаємо, що вперше у роботі репрезентовано музичний грав як поняття, що характеризує музичний твір, частину музичного твору, виконання музичного тексту. Відповідно, музичний грав в популярній музиці набуває ознак одного із засобів музичної виразності. Глибина виразності корелюється від чіткого роботизованого ритму, до якого прив'язані партії музичних інструментів до музичних партій, які лунають в довільній формі, але знаходяться в певному поєднанні з зазначеним темпом. Спроба визначити поняття мікроритм як основний чинник формування музичного граву.

Висновки. На основі аналізу композицій американських виконавців Ріанни, українського гурту «Водограй», аналізу гри польського музиканта на бас гітарі В. Пілічовського, музичних перфомансів франко-американського музиканта Марс Ребилета, англійського співака Джейкоба Кольера, південноафриканського музиканта Девіда Скотта (The Kiffness) доведено значення музичного граву у виконавстві, музичній творчості, музичному продюсуванні, сприйнятті музичних творів слухачською аудиторією, формуванні комерційного успіху музичного твору. Акцентовано значення музичного граву у різних напрямках музичного мистецтва, його впливу на формування, прояв музичних стилів, музичних перформансів. Вивчено музичний грав як основу композиції, виконавський критерій, поштовх для продюсування і проявам емоцій.

Література

1. Федорова І.Ф. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 ; нац. муз. академія України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 235 с. С. 131.
2. Закус І.М. Музика зсередини. Київський національний університет культури і мистецтв, «Young Scientist». 2018. Вип. 2(54). С. 509.
3. Капічіна О.О. Електронна поп-музика: семіотико-естетичний аналіз. *Збірник наукових праць «Гілея: науковий вісник»*. 2013. Вип. 79. С. 214–217.
4. Гнатів Н. Тематичний ритм як фактор організації музичного руху в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 111. С. 42.
5. Tiger C. Roholt, Groove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance, Bloomsbury, 2014. P. 173, 105.
6. Maria A.G. Witek. Groove Experience: Emotional and Physiological Responses to Groove-Based Music. Dept. of Musicology, University of Oslo, Norway. p 573–582.
7. The Emotional Sources of 'Chills' Induced by Music Jaak Panksepp Music Perception: An Interdisciplinary Journal Vol. 13, No. 2 (Winter, 1995) pp. 171-207 (37 pages) Published By: University of California Press. URL: <https://www.jstor.org/stable/40285693>.
8. Zbikowski, L. (2004). Modelling the groove: Conceptual structure and popular music. *Journal of the Royal Musical Association*, 12(9), 272–297.
9. Цитата співака Принца про музичний грав: веб-сайт. URL: https://www.brainyquote.com/quotes/prince_450432 (дата звернення: 24.10.2023).
10. Цитата бас гітариста В. Вутена про музичний грав: веб-сайт. URL: <https://www.goodreads.com/quotes/992512-never-lose-the-groove-in-order-to-find-a-note> (дата звернення: 24.10.2023).
11. Цитата співака Ф. Коллінза про музичний грав: веб-сайт. URL: https://www.brainyquote.com/quotes/phil_collins_590403 (дата звернення: 24.10.2023).

12. Завгородня Г.Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015 Вип. II(5). С. 114–119.
13. Значення слово groove в оксфордському словнику: веб-сайт. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/groove> (дата звернення: 24.10.2023).
14. Значення слово groove в меріам словнику: веб-сайт. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/groove> (дата звернення: 24.10.2023).
15. Як тебе не любити, Києве мій – Дмитро Гнатюк веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mu7KL8DAfBw> (дата звернення: 24.10.2023).
16. Водограй – Дівчина мила (1978) 12:39 хв. веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2EOir2NFZk4&t=1113s> (дата звернення: 24.10.2023).
17. Incredible Bass Solo (Wojtek Pilichowski) веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UeAECmaJ7Ms> (дата звернення: 24.10.2023).
18. Wojtek Pilichowski 'Bass Dance' live from Klaipeda Castle Jazz Festival 2019Bass Dance веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tXt3Jq9sObM> (дата звернення: 24.10.2023).
19. Rihanna 'Love On The Brain', веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0RyInjfgNc4> (дата звернення: 24.10.2023).
20. Rihanna Love On the Brain | Live at Global Citizen Festival 2016 веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yXvYJDqqQec> (дата звернення: 24.10.2023).
21. Лічильник ВМР онлайн [Архівовано 15 березня 2021 у Wayback Machine.]
22. Ukrainian Folk Song ARMY REMIX | Andriy Khlyvnyuk x The Kiffness веб-сайт. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lu8m5FA2nL8> (дата звернення: 24.10.2023).
23. Chills in different sensory domains: Frisson elicited by acoustical, visual, tactile and gustatory stimuli, Oliver Grewe Hanover, Germany Björn Katur, Reinhard Kopiez Hanover, Germany Eckart Altenmüller, Germany Psychology of Music 39 (2) 220–239 © The Author(s) 2010 Reprints and permission: sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav. DOI: 10.1177/0305735610362950 pom.sagepub.com. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/epdf/10.1177/0305735610362950>
24. Afrika Bambaataa & Soulsonic Force – Planet Rock веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_rIUQsC8Eck (дата звернення: 24.10.2023).

References

1. Fedorova, I.F. (2020). World music: pokhodzhennia, osoblyvosti evoliutsii ta suchasni modyfikatsii yavyshcha [World music: origin, features of evolution and modern modifications of the phenomenon]. *Doctor's thesis*. Nats. muz. akademiia Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv. 235 p. P.131 [in Ukrainian]
2. Zakus, I.M. (2018) Muzyka zseredyny [Music from within]. Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, «*Young Scientist*», 2 (54) p. 509 [in Ukrainian]
3. Kapichina, O.O. (2013). Elektronna pop–muzyka: semiotyko–estetychnyi analiz [Electronic pop music: semiotic-aesthetic analysis]. *Zbirnyk naukovykh prats «Gileia: naukovyi visnyk»*, 79. P. 214–217. p. 215 [in Ukrainian]
4. Hnativ, N. (2014). Tematychnyi rytm yak faktor orhanizatsii muzychnoho rukhu v instrumentalnykh tvorakh Paulia Hindemita [Thematic rhythm as a factor in the organization of musical movement in the instrumental works of Paul Hindemith]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 111. p. 42 [in Ukrainian]
5. Tiger, C. (2014). Roholt, Groove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance, Bloomsbury, p.173. p. 105.
6. Maria, A.G. Witek. Groove Experience: Emotional and Physiological Responses to Groove-Based Music. Dept. of Musicology, University of Oslo, Norway. p 573–582 p.573.
7. The Emotional Sources of 'Chills' Induced by Music Jaak Panksepp Music Perception: An Interdisciplinary Journal Vol. 13, No. 2 (Winter, 1995) pp. 171–207 (37 pages) Published By: University of California Press Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/40285693>
8. Zbikowski, L. (2004). Modelling the groove: Conceptual structure and popular music. *Journal of the Royal Musical Association*, 12(9), 272–297.
9. A quote from singer Prince about a musical groove : website. Retrieved from: https://www.brainyquote.com/quotes/prince_450432 (access date: 10/24/2023).
10. A quote from bass guitarist V. Wooten about a musical groove: website. Retrieved from: <https://www.goodreads.com/quotes/992512-never-lose-the-groove-in-order-to-find-a-note> (access date: 10/24/2023).
11. A quote from the singer P. Collins about the musical groove: website. Retrieved from: https://www.brainyquote.com/quotes/phil_collins_590403 (access date: 10/24/2023).
12. Zavorodnia, H.F. (2015). Deiakі aspekty metodolohii analizu muzychnykh tvoriv [Some aspects of the methodology of the analysis of musical works]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo*. II(5), p. 114–119. p.115 [in Ukrainian]
13. The meaning of the word groove in the Oxford dictionary: website. Retrieved from: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/groove> (access date: 10/24/2023).
14. The meaning of the word groove in the Merriam dictionary: website. Retrieved from: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/groove> (access date: 10/24/2023).
15. Yak tebe ne liubyty, Kyieve mii – Dmytro Hnatiuk website. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=mu7KL8DAfBw> (access date: 10/24/2023).

16. Vodohrai – Divchyna myla (1978). 12:39 khv. website. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=2EOir2NFZk4&t=1113s> (access date: 10/24/2023).
17. Incredible Bass Solo (Wojtek Pilichowski) website. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=UeAECmaJ7Ms> (access date: 10/24/2023).
18. Wojtek Pilichowski 'Bass Dance' live from Klaipeda Castle Jazz Festival 2019 Bass Dance веб-сайт. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=tXt3Jq9sObM> (access date: 10/24/2023).
19. Rihanna 'Love On The Brain', website. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=0RyInjfgNc4> (access date: 10/24/2023).
20. Rihanna Love On the Brain | Live at Global Citizen Festival 2016 website. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=yXvyJDqqQec> (дата звернення: W24.10.2023).
21. BMP Counter Online [Archived March 15, 2021 at the Wayback Machine.]
22. Ukrainian Folk Song ARMY REMIX | Andriy Khlyvnyuk x The Kiffness website. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=lu8m5FA2nL8> (access date: 10/24/2023).
23. Chills in different sensory domains: Frisson elicited by acoustical, visual, tactile and gustatory stimuli, Oliver Grewe Hanover, Germany Björn Katur, Reinhard Kopiez Hanover, Germany Eckart Altenmüller, Germany Psychology of Music 39 (2) 220–239 © The Author(s) 2010.
24. Afrika Bambaataa & Soulsonic Force – Planet Rock website. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=_rIUQsC8Eck (access date: 10/24/2023).

Viktor Biloblovskiy – Postgraduate Student at the Department of Vocal Art, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Musical groove: to the definition of the concept

The latest achievements in music, such as dubstep, triphop, do not leave even the most ardent fans of classical music. Certain genres, undoubtedly, cause a flurry of listening emotions – both negative and positive. If at the level of the listener, the perception of music is incredibly simple (like – dislike), then at the level of musicians, sound recording specialists, music critics, this process takes the form of discussions, discussions, and research. One of the issues is distinguishing the components of a musical work. The musical groove is one of them.

The concept of 'musical groove' is represented in the article. The purpose of the article is to reveal the meaning of 'musical groove' on the basis of scientific sources and analysis of modern popular music. Research methodology includes: historical and cultural method – to reveal events and facts from the history of the musical groove; analytical approach – for a detailed analysis of the problems of the 'musical groove'; musicological analysis – to characterize the musical groove in selected musical compositions. The relevance of the issue of the musical groove in the Ukrainian scientific space has been proven in connection with the limited coverage of the problem in contrast to foreign experience. Based on the analysis of scientific and journalistic sources, processes of synthesis and generalization of study results, the meaning and definition of 'musical groove' is revealed as: a complete musical structure (one or more measures) for solo or ensemble performance with elements of cyclicality. A musical groove is similar to a multi-layered pattern with a full-fledged ensemble of musical instruments; it can also be presented in the form of a solo musical instrument, a voice. The musical groove is the basis of modern composition, often with a micro-deviation in the rhythm (microrhythm), which directly affects the rhythmic-harmonic and timbral musical solutions in the works. Peculiarities and phenomenon of the musical groove in the process of its possibilities as evaluation criteria of the performance component of a musical work with the characteristic of professional skill of soloists and groups. Another quality of assessment, due to the use of a musical groove, is the emotional response of listeners (recipients) of musical creativity, which affects the commercial success of modern musical works. We can make an interconnected, justified chain that reveals the 'musical groove' as a scientific, creative, executive, production problem.

Key words: means of artistic expression, musical groove, musical production, musical art, composer, musical producer, modern performance, modern creativity.

УДК 78.472

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-03>

ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Лілія Качуринець – старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
<https://orcid.org/0000-0002-7800-789X>

У статті здійснено огляд історії диригентської діяльності від античної доби до XIX століття. Автор узагальнила особливості кожного історичного періоду в контексті релігійних та історичних передумов (появи драматичних та музичних вистав, системи нотного запису та розвитку поліфонії, нових інструментів та музичних жанрів, перших концертних сценаріїв, поєднання композиторської та диригентської функцій роботи).

Мета дослідження – здійснити огляд історії розвитку диригентського мистецтва від античної доби до XIX століття, проаналізувати особливості та функції керівника відповідно до кожного історичного періоду в контексті релігійних та історичних передумов. Методологія цієї статті ґрунтується на застосуванні історіографічного, системного, культурологічного та релігійного підходів для проведення аналізу. Шляхом систематичного розгляду наукових джерел визначено ключові аспекти, у яких диригентське мистецтво є основним компонентом керівницької діяльності. Наукова новизна статті полягає у висвітленні розвитку диригентського виконавства, різних технічних аспектів, організації та утримання колективів, створення репертуарних збірників, використання партитур, зростання потреби в кількісному складі колективів, а також виокремлення ролі диригента як важливого музичного лідера. Розглянуто зміни в підходах до керівництва музичним виконанням та досліджено поетапну зміну назв керівника колективу від поета-музиканта, авлета, дидакалоса, корифея, діонісійського артиста, монаха-півчого, наставника, руковода, розпівщика, регента, майстра-керівника, доместика, дячка, протопсальта, гармонізатора, учителя музики, уставника, капельмейстера (капельмейстера-клавесиніста, концертмейстера-скрипала, театрального капельмейстера), керівника, антрепренера (імпресаріо), до хорового та оркестрового диригента.

Ключові слова: керівник колективу, диригент, історія диригентського мистецтва.

Дослідження історії диригентської діяльності має важливе значення для культурологічного та музикознавчого дискурсу. Історіографічний підхід збагачує методологічні, теоретичні, стилістичні та технічні аспекти вивчення проблеми, сприяє більш глибокому розумінню еволюції диригентської професії. Захист культурної спадщини сприяє вшануванню та збереженню досягнень у галузі диригентської діяльності. Вивчення першооснов диригентських проєктів як історичного та культурного явища сприяє поглибленню розуміння історії музичного мистецтва, розкриває внесок видатних диригентів у збереження та розвиток музичного культурного спадку.

Перші згадки щодо діяльності диригентів сягають античної доби. Термін «диригент» походить від латинського слова «dirigere», що означає «керувати» або «направляти» [5, с. 21–22]. Історія та еволюція цього поняття пов'язана з розвитком музичного виконавства в європейському середньовіччі. Значення терміна «диригент» у сучасному розумінні формувалося протягом багатьох століть й позначало особу, відповідальну за керування музичним виконанням. У XIX–XX століттях диригенти вперше відіграли ключову роль у визначенні інтерпретаційних рішень музичних творів, що мало суттєвий вплив на виконання та

сприяло виникненню сучасного професійного диригентського мистецтва.

До питання становлення і розвитку диригентської діяльності звертались у працях зарубіжні дослідники (Воррен Ендерсон (Anderson W.) [10], Солон Міхалідіс (Michaelides S.) [11] та вітчизняні науковці (Володимир Іванов [1; 2; 3], Юрій Лошков [6], Ярослав Серлюк [9] та інші). Однак розкриттю історіографії диригентської діяльності було присвячено недостатньо уваги. Ця прогалина в наявних дослідженнях стала основою для обрання напрямку роботи.

Мета дослідження – здійснити огляд історії розвитку диригентського мистецтва від античної доби до XIX століття, проаналізувати особливості та функції керівника відповідно до кожного історичного періоду в контексті релігійних та історичних передумов.

Еволюція диригентської діяльності супроводжується фундаментальними змінами в сприйнятті та розумінні професійного призначення диригента. Основа диригентської діяльності була закладена на різних етапах історичного розвитку. У період античності дії диригентів охоплювали обрання диригента на конкурсних засадах, організацію та керівництво музичним колективом, набуття популярності в суспільстві, забезпечення належних фінансових

умов, управління фінансами колективів, пошук сценічних приміщень для проведення вистав, управління музично-театральними діями та релігійними обрядами, розробку і впровадження правил та норм сценічної поведінки, ведення дипломатичної роботи та формування об'єднань.

Наприклад, у III столітті до н. е. в іонійському місті Теос формувалися центри різних мистецьких гільдій, які єднали кіфаристів, співаків, композиторів, акторів і поетів. Авлети створили окрему гільдію «Дидаскалоси Діоніса» [11, с. 323], головною метою якої було забезпечення хорового супроводу Діонісійських свят та релігійних обрядів під керівництвом священників бога Діоніса. Кожна вистава, яка називалася хорегією, починалася і закінчувалася хоровим супроводом, тому античні співаки проходили жорсткий конкурсний відбір. Гільдія дидаскалосів займалася навчанням хореутів (охочих стати керівниками хорів), зокрема, як добирати музику, писати літературні тексти, співати дитячими і чоловічими голосами, танцювати. Після завершення підготовки хореутів називали корифеями – керівниками хорів, доручали організацію хорового супроводу релігійних свят, у яких авлетисти акомпанували хору, а дидаскалоси слідували за драматургією концертних виступів [7, с. 32–33]. Як тільки Рим здобув політико-економічну та соціокультурну домінуючість, дидаскалосів почали називати «Діонісійськими артистами». Протягом кількох століть вони мали значну владу і привілеї, включаючи визначення правил сценічної поведінки, формування акторських груп та встановлення фінансових умов за їхні виступи [10, с. 169–170]. Отже, першими збереженими в історії визначеннями керівників колективів були назви авлети, дидаскалоси, корифеї та діонісійські артисти.

У ранньому середньовіччі диригентська діяльність піддавалася змінам і обмеженням, пов'язаним з пануванням релігії. Той період відзначався занепадом світського музикування, релігійними обмеженнями музики в християнських обрядах та богослужіннях, обмеженням розвитком музичних жанрів і форм, відкиданням будь-яких жестів і рухів під час музичного виконання, усною передачею практичних навичок управління музичним виконанням, упровадженням певних стилів співу та виникненням перших збірок, появою нотації музичних записів, співом за «гвідовою рукою». У той час роль диригентів виконували монахи-півчі, наставники та руководи.

У становленні професійної виконавської діяльності свою роль відіграло винайдення системи запису музичних знаків на чотирилінійному ното-

носці італійським теоретиком Гвідо із Арrezzo (995–1050) [7, с. 78]. Ця лінійна система поєднувала наочність графічного запису з точністю буквеного письма. В XI столітті у зв'язку з появою поліфонічного стилю в середньовічній музиці відбувся перехід від монодичного виконання до багатоголосного. Центром поліфонічного викладу стала співацька школа дискантів при соборі Паризької Богоматері у XII–XIII століттях на чолі із регентами Леоніном (1150–1201) та його послідовником – Перотіном (1170–1230). Школа сприяла розквіту «готичного» стилю в музиці, де на основі григоріанських мелодій створювалися двоголосні та триголосні композиції [7, с. 74]. З'явився термін «регент» (походить від латинського слова «regentis»), що означає «той, що управляє» або «керівник церковного хору» [5, с. 49].

У пізньому середньовіччі зросло значення професійної хорової майстерності, з'явився поліфонічний стиль та розширилася кількість голосів у хоровому виконанні, організовувалися церковно-співочі та братські школи, урізноманітнилися структура та стилі виконання музичних композицій, упроваджувалася диригентська паличка як інструмент керівництва, започаткувалася міжкультурна (міждержавна) регентська практика, застосовувалася хейрономія в диригуванні, урізноманітнювався диригентський репертуар, розвивалися нові жанри, запроваджувалося творення перших концертних сценаріїв та керівництво музичними виступами. Роль диригентів виконували розпівщики, регенти, наставники, майстри-керівники, доместики, дячки, монахи-регенти, протопсалти, гармонізатори, учителі музики.

До прикладу, у Київській Русі-Україні перших виконавців слов'янських музичних творів, які були майстрами-керівниками, називали «доместиками» [2, с. 9]. Вони вважалися інтерпретаторами духовних музичних творів і відповідали за організацію практичних хорових виступів. Серед відомих майстрів-керівників співу того часу виділяють Луку Жидяту (1059), Стефана Печерського (1094) та Мануїла Скопця (1137). Повага до доместиків висловлювалася через їх зображення в книгах, фресках, ілюстраціях. Так, у співацькому рукописі Афонського монастиря збереглася ілюстрація хейрономічного співу у виконанні візантійського доместика Іоанна Глика, який, спрямовуючи погляд до співаків, підносив угору руки і пальцями показував характер звуку (рис. 1). Зауважимо, що професійний доместик володів необхідною жестикуляцією пальців та рук, за допомогою яких контролював напрям мелодії, звуковисотність, ритм, метр, динаміку, темп тощо.



Рис. 1. Фрагмент хейрономічного співу візантійського доместика Іоанна Глика (XIII) [1, с. 48]

З XIII століття збереглися відомості щодо продовжувачів традицій хорового мистецтва – дячків Івана Теодоровича та Фатіяна Етосиповича [2, с. 13]. У 1458 році запроваджене демократичне обрання на духовні посади: від священників до регентів церковних хорів [1, с. 28]. Осередком розвитку диригентської культури Галицько-Волинського князівства (XIV–XV ст.) був дитячий хор музичного класу, який складався із 12 співаків під керівництвом регентів, один з них тактував паличкою, а другий підспівував і відбивав помахом руки такт [9, с. 312]. Застосування диригентської палички – це символ професійного підходу до диригентської діяльності в XV столітті.

У добу Відродження спостерігалися важливі зміни в роботі керівника колективу, які відображали розвиток музичного мистецтва того періоду. Церковні регенти та капелмейстери (керівники колективів) надавали значення стилю індивідуального виконавства, поєднували композиторську та диригентську функції, розширювали гендерні межі в музичному виконавстві, упроваджували рівномірні кантиленні голосові рухи, здійснювали диференціацію хору, охоплювали увагою організацію придворних концертів та музичне оформлення релігійних обрядів.

У зв'язку з появою в європейському мистецтві XVI–XVII століття опери керівники об'єднували на одній сцені оркестр, хор та солістів, інтерпретували музичні тексти, поєднували музичне та балетне мистецтво, удосконалювали майстерність завдяки гастрольній практиці та постановці нових жанрів (комічні опери, водевілі, оперети та маскаради).

Прикладом вищезазначеного є життєдіяльність італійського композитора та церковного регента Джованні Палестріни (1525–1594). Протягом життя він виконував обов'язки регента церковної капели Собору святого Петра в Римі (1551) [4, с. 198], музичного директора кардинала Луїджі д'Есте. Його діяльність як регента спричинила створення значної кількості духовних музичних творів, зокрема сто мес та майже втричі більше мотетів [4, с. 199]. Зміни у сфері диригентського мистецтва були наочно відображені у творчості Адріана Вілларта (1490–1562), видатного голландського композитора, який обіймав посаду регента Венеціанського хору собору святого Марка. Він розміщував групи хористів у різних частинах собору, використовував органи та вуличні музичні інструменти для супроводу урочистих державних подій у соборі [4, с. 200]. Нововведення регента не можна вважати випадковими, оскільки вони виникли завдяки детальному аналізу й пошуку оптимального рішення в контексті наявних умов і музичних вимог.

У добу Просвітництва диригентська діяльність відзначалася низкою важливих характеристик та особливостей, як-от: виділення особи, яка керувала б музикантами та втілювала б музичні ідеї композитора; розширення теоретичної обізнаності методичних знань керівників; участь «запрошеного» диригента концертних турів; розширення видів хорових колективів (військові, придворні, кріпацькі, театральні) та сфер їхнього впливу; поява симфонічних оркестрів та диригентських шкіл; упровадження стилів оркестрового виконання; увага до режисури та сценічного виконання; створення дисципліни, розробка сце-

нічно-художніх ідей та встановлення стандартів виконавської практики; реформація оркестрового складу; поява нових жанрів музики (хоровий концерт та опера-буф тощо); заснування навчальних закладів для виконавських напрямів підготовки; популяризація хорової літератури; реформування складу хору; поява тематичних концертів; розширення видів діяльності керівників (аранжування, збирання фольклору, обробка народнопісенного матеріалу). У зв'язку з відокремленням і професійним розвитком інструментальної музики з'являється поняття «капельмейстер» (від німецького слова «Kapellmeister»), що означає «керівник вокальної чи інструментальної капели» [5, с. 30]. У той період функції диригентів виконували регенти, уставники, капельмейстери, капельмейстери-клавесиністи, концертмейстери-скрипалі та керівники.

До прикладу, монастирські хори різнилися виконавською майстерністю відповідно до авторитету й технічно-художніх умінь керівників, які, зі свого боку, установлювали дисциплінарні вимоги та правила. Так, у «Режимі ченців і послушників Києво-Видубицького монастиря» за 1800 рік зазначено: «Під час хорового співу забороняється розмовляти, хитатися з боку у бік, переходити з одного місця на інше. Коли у півного виникала якась «потреба», він мав тихо «со всякім смиреніем» попросити на це дозволу уставника» [3, с. 18]. Для дотримання уставлених порядків керівники призначали двох намісників для лівого і правого криласів. Порушення хорової дисципліни піддавалося суворим покаранням. Наприклад, за перше запізнення хориста на заняття або виступ йому належало здійснити три поклони перед усіма і висловити покаяння. За наступне запізнення кількість поклонів збільшувалася до шести, за третє – до дванадцяти. Карали за невивчений твір, ходіння приміщенням під час співу, а також за відсутність без обґрунтованих причин. У таких ситуаціях хористів виключали зі спільного столу та обмежували лише хлібом та водою протягом обіду. Конфлікти та використання насмішок у братерстві призводили до заборони в їжі до завершення дня і вимагали вибачень перед усіма членами братерства [3, с. 19].

За Нового часу диригентська діяльність отримала новий поштовх завдяки музичному оформленню вистав, проведенню публічних відкритих концертів, громадській та просвітницькій діяльності керівників (товариства «Боян», «Торбан»), активній діяльності збирання та обробки народної пісні (К. Стеценком, Я. Степовим, П. Демущим, К. Квіткою, М. Леонтовичем), управлінським іні-

ціативам антрепренера, розширенню репертуару та жанрів, заснуванню нотних видавництв («Підручна бібліотека «Львівського Бояна»») та організацій («Союзу співацьких і музичних товариств у Львові» та музичної школи «Вищий музичний інститут»), утворенню сільських хорових ансамблів, розмежуванню функцій композитора і диригента, розмежуванню хорових і оперних диригентів, діяльності колективів а cappella. Той час відзначився новачками європейських композиторів-диригентів (Ф. Ліст (користування диригентською паличкою), Г. Берліоз (застосування звукових ефектів оркестру та створення нових фонетичних палітр), Р. Вагнер (зміна розташування диригента, розмежування функції лівої та правої рук)). Функції диригентів виконували антрепренери (імпресаріо), хорові та оркестрові диригенти, театральні капельмейстери.

Звернемо увагу на той факт, що в XIX столітті діячі музичного мистецтва одночасно виконували функції композитора та диригента. Цим зазвичай займалася одна або декілька осіб. Наприклад, у 1863 році була поставлена українська опера на музику і лібрето Семена Гулака-Артемовського (1813–1873) «Запорожець за Дунаєм». Отримавши освіту з вокалу та композиції (у французького композитора і співака Генріха Панофки (1807–1887)), митець продовжив навчання дворічним стажуванням у капельмейстера Флорентійського оперного театру Джузеппе Мартоліні (1804–1877). Однак опера була поставлена на сцені Маріїнського театру під орудою головного капельмейстера Костянтина Лядова (1820–1871). Сам композитор виконував вокальну партію головного персонажа – запорожця Івана Карася [8]. Ця прем'єра є ілюстративним прикладом розмежування функцій композитора, диригента, виконавця.

Отже, професії регента, капельмейстера і диригента – послідовні ступені еволюції керівництва в історії музики. Регент відіграв важливу роль у розвитку церковно-хорового виконавства. Починаючи з XVII століття, із появою оперного мистецтва в Європі, капельмейстери почали відповідати за координацію вистави та надавали директиви симфонічним оркестрам. Наступним кроком стала роль диригента у XIX столітті. Він здійснював активне керівництво оркестром чи хоровим колективом, спрямовував музикантів та надавав індивідуальній інтерпретації виконуваним творам.

Таким чином, диригент відповідає за вибір концепції концертного виконання, формування репертуару, організацію репетицій, творчий під-

хід до інтерпретації музичних творів, міжкультурний діалог. Це свідчить про поетапне розширення функцій і обов'язків диригента. Розвиток диригентської діяльності не лише віддзеркалює еволюцію музичного виконання, але й відображає адаптацію до вимог та соціокультурних реалій.

Література

1. Іванов В. Навчання церковного співу в Україні у IX–XVII ст.: монографія. Київ : Музична Україна, 1997. 247 с.
2. Іванов В. Співацька освіта в Україні. X–XVIII ст. Київ : Вища школа, 1992. 71 с.
3. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст. Київ : «Музична Україна», 1997. 289 с.
4. Коменда О. Ренесансна творча особистість: риси універсалізму як феномен історичної доби. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти*: зб. наук. пр. Вип. 19. Переяслав-Хмельницький, 2016. С. 198–202.
5. Короткий вокально-хоровий термінологічний словник: для студентів денної та заочної форми навчання напряму підготовки 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» та 025 «Музичне мистецтво» / укладач Е.К. Куцин. Мукачево : МДУ, 2017. 74 с.
6. Лошков Ю.І. Диригентське оркестрове виконавство в контексті української культури XVIII–XIX ст. : автореф. ... док. мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2008. 23 с.
7. Ростовський О. Лекції з історії західноєвропейської музичної педагогіки : навчальний посібник. Ніжин : Видавництво НДПУ ім. М. Гоголя, 2003. 193 с.
8. Рудяченко О. Семен Гулак-Артемівський. Запорожець на чужині. Мультимедійна платформа іномовлення України «Укрінформ». 05.02.2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3395407-semen-gulakartemovskij-zaporozec-na-cuzini.html> (дата звернення: 10.11.2023 р.).
9. Сверлюк Я. Вітчизняне диригентсько-оркестрове мистецтво в контексті культурно-історичних подій. *Методика викладання мистецьких дисциплін*. 2013. Випуск 14. С. 311–314.
10. Anderson W. Music and Musicians in Ancient Greece. *Ithaca and London: Cornell University Press*. 1994. P. 110–170.
11. Michaelides S. The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia. London : Faber and Faber, 1978. P. 322.

References

1. Ivanov, V. (1997). Navchannia tserkovnoho spivu v Ukraini u IX–XVII st. [Teaching Church Singing in Ukraine in the 9th–17th Centuries] : monohrafiia. K.: Muzychna Ukraina. 247 p. z dod. ta il. [in Ukrainian].
2. Ivanov, V. (1992). Spivatska osvita v Ukraini. X–XVIII st. [Vocal Education in Ukraine. 10th–18th Centuries]. K.: Vyshcha shkola. 71 p. [in Ukrainian].
3. Ivanov, V. (1997). Spivatska osvita v Ukraini u XVIII st. [Vocal Education in Ukraine in the 18th Century]. K.: «Muzychna Ukrainy». 289 p. [in Ukrainian].
4. Komenda, O. (2016). Renesansna tvorecha osobystist: rysy universalizmu yak fenomen istorychnoi doby. [Renaissance Creative Personality: Features of Universalism as a Phenomenon of the Historical Era]. *Tendentsii ta perspektyvy rozvytku nauky i osvity: zb. nauk. pr. (30 lystopada 2016 r., m. Pereiaslav-Khmelnytskyi)*. [Trends and Perspectives of Science and Education Development: Collection of Scientific Papers (November 30, 2016, Pereiaslav-Khmelnytskyi)]. 19. 198–202. [in Ukrainian].
5. Korotkyi vokalno-khorovy terminolohichni slovnyk, 2017 [Short Vocal and Choral Terminological Dictionary] : dlia studentiv dennoi ta zaochnoi formy navchannia napriamu pidhotovky 014 «Serednia osvita (Muzychne mystetstvo)» ta 025 «Muzychne mystetstvo» [For students of full-time and part-time study in the field of training 014 «Secondary Education (Music Art)» and 025 «Music Art»] / ukladach E.K. Kutsyn. Mukachevo: MDU. 74. [in Ukrainian].
6. Loshkov, Yu. I. (2008). Dyrhentske orkestrove vykonavstvo v konteksti ukrainskoi kultury XVIII–XIX st. [Conducting Orchestral Performance in the Context of Ukrainian Culture in the 18th–19th Centuries.] : avtoref. ... dok. mystetstvoznavstva : 26.00.01. Kharkiv. 23. [in Ukrainian].
7. Rostovskiy, O. (2003). Lektsii z istorii zakhidnoievropeiskoi muzychnoi pedahohiky [Lectures on the History of Western European Music Pedagogy] : navchalnyi posibnyk. Nizhyn: Vydavnytstvo NDPU im. M. Hoholia. 193. [in Ukrainian].
8. Rudiachenko, O. (2022). Semen Hulak-Artemovskiy. Zaporozhets na chuzhyni. [Semen Hulak-Artemovsky. A Zaporozhian Abroad]. Multymediina platforma inomovlennia Ukrainy «Ukrinform». Retrieved from <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3395407-semen-gulakartemovskij-zaporozec-na-cuzini.html> [in Ukrainian]. (2023, November, 10).
9. Sverliuk, Ya. (2013). Vitchyzniane dyrhentsko-orkestrove mystetstvo v konteksti kulturno-istorychnykh podii. [Domestic Conducting and Orchestral Art in the Context of Cultural and Historical Events]. *Metodyka vykladannia mystetskykh dystsyplin* [Teaching Methods of Art Disciplines]. Vypusk 14. 311–314. [in Ukrainian].
10. Anderson, W. (1994). Music and Musicians in Ancient Greece. *Ithaca and London: Cornell University Press*. 110–170. [in English].
11. Michaelides, S. (1978). The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia. London: Faber and Faber. [in English].

Liliia Kachurynets – Senior Lecturer at the Department of Vocal and Conducting-Choral Disciplines, Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

To the question of the history of development of conducting art

The article reviews the history of conducting activity from the Antiquity to the 19th century. The author generalizes the features of each historical period in the context of religious and historical prerequisites (the emergence of dramatic and musical performances, the system of musical notation and the development of polyphony, new instruments and musical genres, the first concert scenarios, the combination of compositional and conducting functions of the work).

The purpose of the research is to review the history of the development of conducting art from the Antiquity to the 19th century, to analyze the features and functions of the conductor according to each historical period in the context of religious and historical prerequisites. The methodology of this article is based on the application of historiographical, systemic, cultural and religious approaches to the analysis. Through the systemic review of scientific sources, the key aspects in which conducting art is the main component of managerial activity have been determined. The scientific novelty of the article consists in revealing the development of conducting performance, technical aspects, organization and maintenance of ensembles, creation of repertoire collections, use of scores, growing need for the quantitative composition of ensembles, as well as highlighting the role of the conductor as an important musical leader. The changes in the approaches to the management of musical performance have been considered and the gradual change in the names of the collective leader from poet-musician, auletes, didaskalos, coryphaeus, Dionysian artist, monk-singer, mentor, leader, regent, master-leader, domestikos, deacon, protopsalt, harmonizer, music teacher, charter member, bandmaster (bandmaster-harpsichordist, concertmaster-violinist, theater bandmaster), director, entrepreneur (impresario), to choir and orchestra conductor has been examined.

Key words: collective leader, conductor, history of conducting art.

УДК 78.15,491

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-04>

КОМУНІКАТИВНИЙ КОМПОНЕНТ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА В ПСИХОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

Борис Коблик – творчий аспірант, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0006-5688-9293>

Спілкування та комунікація відіграють важливу функцію в камерному ансамблі. Проблематика теорії та методика формування музичного, зокрема камерно-інструментального виконавства, а особливо його комунікативний компонент, є надзвичайно актуальною. Саме досліджуючи комунікативний компонент, кристалізуємо постулат специфіки спілкування в контексті колективного музикування, за основу якого взято різноманітні психологічні характеристики особистості та можливості проєкції даних теорій саме в галузь камерно-ансамблевого виконавства. Висвітлюються умови ефективного розкриття особистісного потенціалу музиканта-виконавця в контексті проєкції психології мистецтва у розбудову виконавської інтерпретації музичного твору в галузі камерно-ансамблевого музикування. Формується визначення камерно-ансамблевого музикування як форми колективної музичної діяльності, яка виявляє знання, вміння і навички всіх учасників колективу в процесі емоційно-виразного, інтерпретаційно визначеного та ансамблево-узгодженого виконання музики. Камерними ансамблями, в яких налагоджена комунікація, досягаються довготривалі продуктивні музикування, що є запорукою апроксимації втілення вищого ансамблевого «Я». На прикладі типології особистостей К. Юнга, а також похідної типології І. Мейєрс-К. Бріггс, формується концепція диференціації типів особистостей, спроектованих в галузь камерного ансамблю. Демонструється трансформаційний погляд на розвиток сучасного виконавського мистецтва, де вагомого значення у дослідженні специфіки розвитку камерно-інструментального виконавства набувають процеси розвитку особистісного потенціалу виконавця-ансамбліста як підґрунтя створення колективної інтерпретаційної моделі виконання музичного твору.

Ключові слова: комунікативний компонент, камерно-інструментальне музичне виконавство, особистісний потенціал, предиспозиції самосвідомості музиканта, Я-концепт виконавця-ансамбліста.

Вступ. Спілкування – це активна суб'єкт-суб'єктна взаємодія у процесі організації будь-якої форми спільної діяльності людей. Під час спілкування та взаємного обміну ідеями, уявленнями, почуттями формуються особистісні стосунки між людьми. Таким чином, спілкування здійснює свій вплив на повноцінний розвиток людини і як особистості, і як суб'єкта діяльності, і як індивідуальності. Роль спілкування настільки пов'язана зі спеціалізованою діяльністю в житті творчих особистостей, що навіть результати цієї діяльності цілковито залежать від організації спілкування під час неї. Для творчих людей є характерною потреба у спілкуванні, яку найкраще може задовольнити взаємодія індивідів всередині колективу однодумців у процесі спільної діяльності. У колективній музичній діяльності закріплюються виконавські вміння і навички, набуті в процесі індивідуальних занять з фаху. Окрім того, колективне музикування служить джерелом збагачення емоційної сфери особистості та відіграє важливу роль у формуванні здатності до саморегуляції поведінки. У зв'язку з цим на сучасному етапі розвитку виконавського мистецтва вагомого значення у дослідженні специфіки розвитку камерно-інструментального виконавства набу-

вають процеси фахової (професійної) психології еволюції особистісного потенціалу виконавця-ансамбліста як підґрунтя створення колективної інтерпретаційної моделі виконання музичного твору.

Метою статті є висвітлення умов ефективного розкриття особистісного потенціалу музиканта-виконавця в контексті проєкції психології мистецтва у розбудову виконавської інтерпретації музичного твору в галузі камерно-ансамблевого музикування.

Результати. Видатний український письменник та педагог В. Сухомлинський характеризує колектив як «складну духовну, трудову, організаційну спільність особистостей, що розвивається і діє на засадах поваги до кожної особи, визнання її самоцінності та спільного творення добра» [1]. Він вважає спілкування у колективі засобом взаємного морального збагачення, що поглиблює власну неповторність кожного його учасника шляхом обміну духовними цінностями. Справжній колектив – це об'єднане ціле, єдність якого забезпечує взаємний вплив його учасників один на одного у різних відношеннях.

Камерно-ансамблеве музикування – це форма колективної музичної діяльності, яка виявляє зна-

ння, вміння і навички всіх учасників колективу в процесі емоційно виразного, інтерпретаційно визначеного та ансамблево узгодженого виконання музики [2]. Колективне музикування є різновидом спілкування, яке збагачує раціональну та емоційну сферу особистості шляхом спільного сприйняття, усвідомлення та відтворення явищ музичного мистецтва. Як зазначає науковець В. Федоришин, «найбільш повна реалізація потреб в емоційній компенсації спілкування здійснюється у процесі музичного виконавства через комунікативний процес спілкування засобами виконання музичних творів». Колективне виконання музичного твору завжди вимагає узгодженості, взаєморозуміння та співпереживання задля досягнення спільної мети. Діалогове спілкування, яке виникає в процесі колективного музикування, забезпечує єдність у застосуванні художніх та технічних засобів майстерності і сприяє розвитку музично-стильового «Я», яке притаманне для музиканта, обізнаного в історично-поінформованому виконавстві, і відповідає за інтерпретаційне відображення характерних рис епохи чи стилю композитора.

Єдність ціннісних орієнтацій, обумовлених груповою музичною діяльністю, та наявність спільної мети забезпечують згуртованість учасників камерного ансамблю у вирішенні музично-виконавських завдань.

Спілкування ансамблістів не тільки розширює світогляд, але й впливає на формування інтелекту виконавців, передусім багатьох його атенційних, перцептивних, мнемічних та розумових характеристик.

У свою чергу, спілкування в рамках колективного музикування стимулює пізнавальну активність, адже завдяки камерно-ансамблевому виконавству можна ґрунтовніше ознайомитись з творами композиторів різних епох та стилів, в наслідок чого підвищити свій рівень музично-історичної та музично-теоретичної поінформованості.

Ансамблеве виконавство є вищою ланкою творчого професіоналізму для музиканта, оскільки потрібно не лише майстерно відтворювати та інтерпретувати музику, а й комунікувати з ансамблістами на осмисленому рівні, задля максимальної сценічної єдності виконання, а отже – формування спільного ансамблевого «Я». «В музичному ансамблі спілкування можливе лише за умови ясного і узгодженого розуміння всіма його учасниками різнобічних зв'язків окремих партій та вміння підпорядковувати своє виконання досягненню спільної мети» [3].

О. Шумська наводить три основні чинники фахового ансамблевого виконавства: «Синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів), врівноваженість в силі звучання всіх партій (єдність динаміки) та узгодженість штрихів всіх партій (єдність прийомів, фразування)» [3]. Важливою у даній проблематиці є актуалізація залучення такого критерію як психологічний чинник особистісної комунікації, оскільки саме в ньому зароджуються предиспозиції для формування самосвідомості музиканта в контексті вищого, ансамблевого «Я»-концепту.

Музичні «Я»-концепти та правильне методичне їх корегування і спрямовування допомагають сформувати самосвідомість музиканта, зокрема в контексті становлення ансамблевого «Я»-концепту. Використання «Я»-концепції допомагає музиканту вдосконалювати виконавство з різних ракурсів, що є основною метою творчого процесу.

Ансамблеве виконавство є здобутком складного процесу спільної праці ряду музикантів. В даних умовах важливими є питання психологічної сумісності ансамблістів та їх міжособистісної взаємодії. Для максимальної реалізації комунікативної функції в ансамблі музиканти об'єднують індивідуальні «Я» в спільне ансамблеве «Я». Синтез музичного бачення інтерпретації породжує справжнє творче взаєморозуміння та ансамблеву єдність.

Для керівника ансамблю важливим є вміння розсудливо організувати ансамбль та якісно покращити виконавство не лише завдяки музичним порадам, а й завдяки вмілому настроюванню та регулюванню психологічних якостей та творчої співпраці виконавців. Для досягнення такої мети дуже важливо розуміти типологію особистостей, зокрема виконавців.

Розглядаючи психологічний ракурс формування камерно-ансамблевого музикування, варто спертися на постулати концепції К. Юнга.

У своїх дослідках типів особистості К. Юнг поєднав вимір інтроверсії-екстраверсії з тим, що він вважав чотирма психологічними функціями, які нас визначають: думати, відчувати, сприймати та інтуїтивно розуміти. Концепції інтроверсії та екстраверсії значною мірою вплинули на провідних психологів індивідуальних відмінностей, але самі по собі ці описи занадто абстрактні, щоб передбачити типову поведінку людей.

Спосіб, яким К. Юнг створив цю класифікацію типів особистості, далекий від того, що намагаються зробити сьогодні, базуючись на статистичному аналізі та дослідженнях із залученням сотень людей [4].

На сучасному етапі розвитку професійної психології існує аж сім найрозповсюдженіших різновидів цілого спектру характеристик особистості. Одним з найпопулярніших з них є типологія, базована на основі типології К. Юнга. Ізабель Майєрс і її мати Катаріна Бріггс створили всебічно продуману оригінальну методику вимірювання особливостей особистості, яка ось уже понад півстоліття допомагає людям розібратися в собі, зрозуміти свої нахили та здібності, будувати особисті стосунки, а професіоналам – допомагати людям у виборі професії та соціальної адаптації [5].

В типології І. Мейєрс-К. Бріггс враховуються такі важливі для ансамблевого виконавства чинники, як потенційні рівні інтроверсії чи екстраверсії людини, спосіб прийняття рішень, а також інтуїтивна чи осмислена реакція на непередбачувані подразники. Засновники цього методу розробили тест, за результатами якого можна отримати ґрунтовний опис особистості та її комунікативних особливостей. Результати такого експерименту можна ефективно спроектувати та застосовувати в галузь камерно-ансамблевого виконавства. Таку характеристику можна використати для покращення комунікативного і виконавського синтезу, що створюватиме мотиваційні імпульси для подальшого вдосконалення ансамблевого «Я».

Проходження такого тесту в процесі фахової спеціалізації музиканта-виконавця дасть змогу виявити характерні сторони особистості виконавця, що допоможе результативніше змодельовати навчальний план, висвітлити комунікативні пропозиції та організувати навчання студентів.

І. Майєрс та К. Бріггс пропонують пройти розроблений ними тест, зі спектром точності відповідей від крайностей до нейтральності, де потрібно відповісти на шість груп питань та надати перевагу кожному з чотирьох вимірів для групування типів особистості: інтроверсія (I) проти екстраверсії (E), чуттєвість (S) проти інтуїтивності (N), роздум (T) проти відчуттів (F), судження (J) проти прийняття (P). Підсумок результатів дасть визначення вашого типу особистості [6].

INTJ тип «Видатний Розум». Представникам такого типу особистості притаманна любов до самотності, яка дає їм можливість обдумувати різноманітні концепції та деталі. Ці люди дуже логічні і практичні, люблять плани і організованість, натомість не терплять спонтанність та імпровізацію.

Для музикантів-камералістів такого типу особистості притаманні чудові відчуття ритму, гармонічної вертикалі, інтонаційних змін. Вони легко і з радістю готові працювати над концеп-

цією твору та вибудуванням архітекtonіки на репетиціях. Також їм властива сценічна стабільність і дотримання плану інтерпретації, проте вони важко реагують на спонтанні, попередньо не домовлені зміни під час виконання. Такі музиканти погано співпрацюють з імпульсивними і «надмірно» творчими людьми.

INFJ тип «Порадник». Ці люди часто вмотивовані допомагати іншим в реалізації їх потенціалу, креативні та віддані. Будучи талановитими помічниками в проблемних ситуаціях, та чудовими емпатами, вони часто знають про погане самопочуття людини ще до того, як сама людина про це дізнається. Також представники цього типу людей дуже стримані і нечасто діляться своїми емоціями.

Музиканти такого типу особистості дуже чутливі в спілкуванні і завжди пильно стежать за добрим емоційним станом інших учасників ансамблю. Вони чудово співпрацюють та допомагають колегам у втіленні їх творчих інтерпретаційних задумів. З ними легко комунікувати, оскільки вони природжені слухачі.

INTP тип «Архітектор». Філософські новатори, зачаровані логічним аналізом, теоріями та узагальненнями. Вони завжди поглинені роздумами та спостереженнями, проводячи багато часу у своєму внутрішньому світі у пошуках взаємозв'язків та порозуміння. Для таких людей життя, це вічні загадки всесвіту.

Виконавці цього типу особистості, за умови вмiлого їх скеровування, можуть досягати великих творчих успіхів. Завдяки їх природженій розвиненій уяві, їх інтерпретації творів вирізняються індивідуальністю та своєрідністю. В ансамблі вони схильні багато комунікувати та обговорювати варіативність фразування, інтерпретування та способи виразовості у творах.

INFP тип «Цілитель». Такі люди живуть своїми ідеалістичними віруваннями і цінностями, завжди бачать потенціал і вірять в краще майбутнє. Вони чутливі, креативні, та завжди в пошуку нових способів самовираження.

Виконавці такого типу завжди знають як краще заграти чи зінтерпретувати твір – вони прихильники перевірених часом методик виконавства. Їх важко переконати спробувати щось незвичне чи нове, проте в питаннях якості, прагнення до самовдосконалення та самовираження через показ майстерності відтворення вони не мають меж ентузіазму.

ENTJ тип «Командир». Такі люди відзначаються стратегічним лідерським мисленням, швидким зауваженням недоліків, які вони шука-

ють і виправляють. Вони люблять логічно пояснювати свій світогляд.

Серед музикантів-ансамблістів вони вирізняються прискіпливістю і нестримним прагненням до ідеалу, що може створювати складності в комунікуванні, проте дуже допомагає у виконавстві, оскільки вони і себе сприймають самокритично. При спілкуванні зі спокійними і вдумливими творчими людьми вони можуть досягати значних успіхів, вміло влітаючи до свого логічного мислення творчу зміну.

ENTP тип «Візуал». Натхненні новатори та вирішувачі інтелектуальних проблем нестандартними рішеннями. Від природи кмітливі та розумні, вони люблять аналіз і вплив, та завдяки гарно підвішеному язичку люблять пожартувати з іншими.

Стаючи «душею компанії» в ансамблі, ці люди інтуїтивно підтримують тонус ансамблю, що сприяє налагодженню комунікування і «згладжуванню гострих кутів». З ними легко співпрацювати, їх приємно слухати і їм приємно допомагати в роботі. Вони люблять шукати нові мистецькі шляхи, спираючись на вдосконалення свого досвіду та творче аналітичне мислення.

ENFJ тип «Вчитель». Природжені організатори-ідеалісти, вони завжди в пошуку покращення життя людству. Такі люди часто виступають двигуном людського прогресу, вміють бачити потенціал та переконувати в цінності своїх ідей. Свої амбіції вони завжди спрямовують на загальне благо.

Такі музиканти швидко навчаються та допомагають покращувати свої знання колегам, тим самим забезпечуючи виконавську та інтерпретаційну якість камерного ансамблю. Завдяки природженому інтелекту та переосмисленню інформації вони з легкістю можуть пояснювати чи розказувати складні речі простими словами, а також розв'язувати творчі конфлікти, які часто виникають в процесі комунікації в камерному ансамблі.

ENFP тип «Чемпіон». Такі люди завжди заражають інших ентузіазмом до нових ідей та звершень. Вони енергійні та пристрасні, кмітливі та творчі. Мистецтво це їх стихія, адже воно допомагає виразити їм свої думки та ідеї.

В камерному ансамблі такі люди виступають творчими лідерами, які вміють запалити ентузіазмом і бажанням вдосконалюватись. Вони виступають мотиваторами та «творчими акумуляторами» ансамблю, спонукаючи інших учасників до нових проєктів, вдосконаленню та емоційних сплесків сценічного виконання.

ISTJ тип «Інспектор». Відповідальні, організовані та педантичні, вони завжди шанують традиції та правила. Вони хоч і мають часткову інтровертність, проте зрідка ізольовані від інших. Завжди знають своє місце в житті та охороняють порядок.

Музикантам такого типу характерна особлива увага до вчасності репетицій, підготовки чи вивчення своїх партій. Від природи пунктуальність та стриманість дозволяє їм всюди встигати, спокійніше поводитись на сцені, тим самим не випускаючи емоції «через край» та добре контролюючи себе в сценічній обстановці, а також допомагати й іншим учасникам ансамблю спокійніше та впевненіше почуватись на сцені, оскільки завжди матимуть зразок стабільності.

ISTP тип «Ремісник». Такі люди відзначаються незалежністю й вмінням адаптуватись до оточення. Вони уважні до деталей, відповідальні та незамінні в надзвичайних ситуаціях, де приносять дуже багато користі. Часто дуже успішні в роботі з механізмами, інструментами та обладнанням.

Музиканти-камералісти такого типу особистості відзначаються скрупульозністю в роботі та виконанні, покладистістю на сцені, несприйнятливостю до стресових ситуацій, а також особливою увагою до стану своїх інструментів, та інструментів партнерів по ансамблю. Такі люди легкі в комунікації та завжди раді допомогти іншим.

ESFJ тип «Годувальник». Такий тип особистостей чутливий та помічний, але дуже залежний від свого оточення. Люблять гармонію і затишок, тому для таких людей головне – це їх друзі та сім'я.

Досить закриті в буденному житті, такі виконавці часто добре розкриваються в комфортних умовах камерного музикування, відчуваючи допомогу і опору, перебуваючи в оточенні перевірених, надійних і підтримуючих партнерів по ансамблю. В той же час, відчуваючи комфорт, вони піклуються про його тривалість, а отже про позитивне і дружнє комунікування в колективі.

ESFP тип «Артист». Такі люди життєрадісні артисти, які завжди купаються в симпатіях. Вони завжди енергійні та спонтанні, люблять отримувати задоволення від навколишнього світу та «заражати» людей своїм позитивом та гумором, що дозволяє їм завжди бути в центрі уваги.

Успішні і життєрадісні в буденному житті, такі виконавці гедоністично ставляться і до музики, що додає їм виконавству творчої енергії, а партнерам по ансамблю натхнення на творчу роботу та підсилення любові до музики.

ESTJ тип «Супервайзер». Люди такого типу особистості працьовиті, люблять правила, порядок та систематичність. У всьому для них повинна бути логіка і закономірність, а де їх нема – там вони їх створюють.

Маючи математичну природу характеру особистості, такі музиканти-камералісти обожають класичну музику з її простотою, ясністю і чіткістю. Такі ж риси вони шукають в іншому музичному репертуарі, що часто допомагає таким музикантам вдало справлятися із каверзними музичними завданнями, але своєю прагматичністю вони деколи навпаки ускладнюють собі і ансамблістам життя. Надто математичний підхід може стримувати творче джерело у таких виконавців, проте з умілими наставниками вони добиваються значних успіхів і підкорюють слухача ясністю і доступністю для розуміння інтерпретування.

ESTP тип «Генератор». Природжені екстремали, вони чудово почуваються в екстремних ситуаціях, як фізичного, так і психологічного характеру. Вони вміють блискавично оцінювати ситуацію та діяти, а хороше почуття гумору зазвичай робить їх душею компанії.

Такі музиканти-ансамблісти є природженими лідерами ансамблів. Вони не тільки тонко реагують на мінливість настроїв музики, а й самі успішно виступають ініціаторами такої мінливості, що із вдало підібраними партнерами дозволяє неповторно інтерпретувати музичні твори. Їх легкий характер допомагає додати таким інтерпретаціям емоційності і живості.

ISFJ тип «Захисник». Чудові та відповідальні опікуни, такі люди часто турбуються про інших,

вміють співчувати та охороняти. Для них важливо, щоб інші знали, що їм можна довіряти.

Музиканти-ансамблісти такого типу особистості підтримують взаємоповагу в ансамблі. Такі виконавці не тільки слідкують за культурою комунікації, а й виважено та самовіддано ставляться до своїх обов'язків перед іншими виконавцями в ансамблі. Вони також особливу увагу приділяють дотриманню точного втілення композиторського задуму.

ISFP тип «Композитор». Такого типу люди часто спонтанні та гнучкі в своїх діях, живуть моментом, плывуть за течією і насолоджуються життям. Деколи вони тихі та ірраціональні для оточуючих, але їх знайомі знають, що це дуже хороші та доброзичливі люди, які готові завжди вислухати та поділитись.

Творчі особистості, яким важко бути організованими, уважними, пунктуальними, проте у важливий момент вони віддаються своєму заняттю без остатків, не економлячи сил та емоцій. Іншим учасникам ансамблю може бути важко у спілкуванні з такими людьми, проте їх талановитість і творчість з легкістю це компенсує і навіть надихатиме.

Висновки. Досліджуючи психологічні особливості майбутніх ансамблістів, можна отримати більше успішних ансамблів. Психологічно правильно підібраний склад ансамблю матиме максимальну продуктивну комунікацію як в роботі, так і на сцені, а стратегічно вміло підібрана для них програма якнайкраще розкриє їх потенціал, що піднесе виконавство на якісно новий рівень та стане стимулом для подальшої співпраці та творчого розвитку.

Література

1. Максимова О.О. Гуманізація відносин як умова формування успішної особистості дошкільника (в контексті ідей В.О.Сухомлинського) : *Збірник наукових праць Житомирського державного університету* / за заг. ред. проф. М.В. Левківського. Житомир, 2013. С. 121–125.
2. Рябова О.В. Формування музично-стильових уявлень підлітків у колективному музикуванні : автореф. дис ... канд. пед. наук : 13.00.02. Суми, 2021. 23 с.
3. Шумська О.О., Олешко В.Л., Олешко Т.Є. Теорія і методика ансамблевого виконавства : навч.-метод. посіб. Харків : Комун. заклад «Харк. гуман.-пед. акад.» Харк. обл. ради 2020. 108 с.
4. Харріс Г. 8 типів особистості з Карлом Густавом Юнгом Blog About Science, Education, Culture And Lifestyle. URL: <https://uk.warbletoncouncil.org/tipos-personalidad-carl-gustav-jung-6974#menu-1> (дата звернення: 25.05.2023).
5. Типи особистості 16 Personalities. URL: <https://www.16personalities.com/uk/typy-osobystosti> (дата звернення: 23.05.2023).
6. Що таке тип особистості і як визначити свій. URL: https://newsdaily.org.ua/4272-shcho-take-tip-osobystosti-i-yak-viznachiti-sviy.html#header_75037_0 (дата звернення: 26.05.2023).

References

1. Maksymova, O. O. (2013). Gumanizatsia vidnosyn yak umova formuvannia uspishnoi osobystosti doshkilnyka (v konteksti idei V. O. Suhomlynskogo) [Humanization of relationships as a condition for the formation of a successful personality of a preschooler (in the context of the ideas of V.O. Sukhomlynskyi)]. *Zbirnyk naukovykh prats [Collection of scientific works]* Zhytomyr: ZSU, 121-125 (in Ukr.).

2. Riabova, O. V. (2021). Formuvannia muzychno-stylovyh uiavlenn pidlitkiv u kolektyvnomu muzykuvanni [Formation of musical and stylistic ideas of teenagers in collective music making]. Avtoreferat kandydats' koi dysertatsii [Abstract of thesis candidate's dissertation]. Sumy: SPU (in Ukr.).
3. Shumska, O. O., Oleshko, V. L., & Oleshko, T. Ie. (2020). *Teoria i metodyka ansamblevogo vykonavstva [Theory and technique of ensemble performance]*. Kharkiv: KHPA (in Ukr.).
4. Harris, G. (2021). 8 typiv osobystostey z Karlom Yungom [8 personality types with Carl Gustav Jung]. *Blog About Science, Education, Culture And Lifestyle*. Retrieved from <https://uk.warbletoncouncil.org/tipos-personalidad-carl-gustav-jung-6974#menu-1> (in Ukr.).
5. Typy osobystosti 16 Personalities (2011). Retrieved from <https://www.16personalities.com/uk/typy-osobystosti> (in Ukr.).
6. News Daily (2019). *Scho take typy osobystosti I yak vyznachyty sviy [What is a personality type and how to determine your own]*. Retrieved from https://newsdaily.org.ua/4272-shcho-take-tip-osobystosti-i-yak-viznachiti-sviy.html#header_75037_0 (in Ukr.).

Borys Koblyk – Creative Graduate Student, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

The communicative component of chamber-instrumental musical performance from the psychological aspect

Conversation and communication play an extremely important role in a chamber ensemble. The problems of the theory and method of forming musical, in particular chamber-instrumental performance, and especially its communicative component, are extremely relevant. It is by examining the communicative component that the postulate of the specificity of communication in the context of collective music-making is crystallized, based on various psychological characteristics of the individual and the possibilities of projections of these theories specifically in the field of chamber-ensemble performance. The conditions for the effective disclosure of the personal potential of a musician-performer in the context of the projection of the psychology of art into the development of the performance interpretation of a musical work in the field of chamber-ensemble music making are highlighted. The definition of chamber-ensemble music-making is being formed as a form of collective musical activity that reveals the knowledge, skills and abilities of all members of the collective in the process of emotionally expressive, interpretatively determined and ensemble-coordinated performance of music. Chamber ensembles, in which communication is established, achieve long-term productive music making, which is the key to approximating the embodiment of the higher ensemble "I". On the example of K. Jung's typology of personalities, as well as its derivative, the typology of I. Myers-K. Briggs formed the concept of differentiation of personality types projected into the field of chamber ensemble.

A transformational view on the development of modern performing art is demonstrated, where the processes of developing the personal potential of the performer-ensemble member are of great importance in the study of the specifics of the development of chamber-instrumental performance as a basis for the creation of a collective interpretive model of the performance of a musical work.

Keywords: *communicative component, chamber-instrumental musical performance, personal potential, predispositions of musician's self-awareness, «I»-concept of ensemble performer.*

УДК 78.27,421

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-05>

СИМВОЛІКА ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ВІДОБРАЖЕННЯ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК ДЗЕРКАЛО ІСТОРІЇ УКРАЇНИ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Єва-Евеліна Куліковська – творчий аспірант, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0009-2825-7792>

Трагічні події, які відбувалися в Україні на початку минулого століття, своєрідно та сучасно відобразилися в творчості композитора Бориса Лятошинського. 20-ті роки ХХ ст. можна назвати трансформаційним періодом композиторської техніки, де відбувається зміна традиційних норм української музики, завдяки розвитку стилю модернізму. Творчість Б. Лятошинського 20-х років є потужним пластом вираження національного характеру. Формування символістичних тенденцій в музичній мові композитора визначилось появою у 1925 році експериментального твору – фортепіанного циклу «Відображення», який складається із семи контрастних, експресивних п'єс. Пошуки нових композиторських технік музичного висловлювання вплинули на побудову циклу, його образний зміст. Оригінальні музичні символи та музично-риторичні фігури, які тісно пов'язані із національним мисленням композитора, їх сакральне значення (зокрема числа сім) та їх тлумачення в циклі є віддзеркаленням світогляду молодого митця. Цикл «Відображення» Б. Лятошинського можна вважати геніальним вираженням багатогранності української ментальності, що можна трактувати своєрідним діалогом, пронесеним крізь епохи.

Ключові слова: символіка, тема-символ, музично-риторична фігура, українська ментальність, національний характер, творчість Б. Лятошинського 20-х років, фортепіанний цикл «Відображення».

Вступ. У напружений для нашої країни час особливо важливо досліджувати та популяризувати українську культуру, зокрема музичну: вивчати її оригінальність та багатогранність, яка обумовлена унікальною творчістю українських композиторів та самобутністю їх української ментальності. Однією з таких могутніх творчих постатей був Борис Лятошинський, чиї експресіоністичні та символістичні твори відображають трагічну долю самого композитора та змушують проникнутись важкими реаліями подій ХХ ст. Творчість Б. Лятошинського 20-х років можна вважати одним з найбільш визначних прикладів українського музичного символізму, а глибоке символістичне наповнення його творів дозволяє розширити кордони нашої уяви. Вивчення та розуміння музичної символіки фортепіанного циклу «Відображення» Б. Лятошинського є необхідним для повноцінного осмислення з точки зору інтерпретації цієї музики. Саме це, в свою чергу, дозволить відчувати глибокий підтекст цієї музики.

Метою статті є дослідження музичної символіки фортепіанного циклу «Відображення» Б. Лятошинського та розкриття її семантичного значення крізь призму усвідомлення української ментальності.

Результати. 1920-ті роки були одними з найтрагічніших часів для української нації, яка знаходилась в складному політичному та соціально-економічному становищі. Буремні події цього

періоду відбилися у ментальності українських митців, що не могло не відобразитися на стилістиці їх творів.

Одним з найвизначніших музичних діячів цього періоду був молодий на той час композитор Б. Лятошинський – митець із надзвичайно трагічною долею, людина-філософ з тонкою душевною природою. Його розуміння та сприйняття зовнішнього світу – зокрема тогочасних історичних подій – мали неабиякий вплив на власну творчість.

Життя Б. Лятошинського пройшло під грифом важких подій 1920-х років. В його композиторській техніці періоду 1920-х років можна побачити зміну традиційних норм української музики того часу. Цей підхід до композиції відрізнявся абсолютно новим мисленням, в якому проглядається наслідування нових композиторських технік видатних європейських митців. В той час в усіх галузях мистецтва панував модернізм, розвиток якого йшов надзвичайно швидко. В свою чергу, в процес розвитку світового модернізму вдалося зробити вклад і Б. Лятошинському, і саме його стиль можна вважати зразком українського експресіонізму, символізму та неоромантизму.

Окрім появи новітніх композиторських прийомів, розширюється коло образів-станів: вони охоплюють позареальні, відчужені, нежиттєдайні тематики і підкреслюють парадокс недосконалості, швидкоплинності людського існування. Творчий стиль Б. Лятошинського набув схиль-

ності до зображення емоційної екзальтації та містичної смерті, а також відверто трагічних музичних образів.

Твори Б. Лятошинського другої половини 20-х років несуть у собі відображення нервового стану разом із гіперболізованим емоційним напруженням, які були притаманні суспільству того часу. Насиченість гармоній, ускладнення та загострення ритмічної структури його творів відлунюються в змучених душах українських людей часів Б. Лятошинського, що зберігає свою актуальність і в XXI ст.

Окрім яскраво виражених експресіоністичних тенденцій, музика Б. Лятошинського тяжіє до кодованого музичного висловлювання. В 20-х роках у творах митця формуються символістичні тенденції, і саме через символіку національної ментальності композитор знаходить свій власний, глибоко український образний світ.

Специфіка особистого відчуття митця породила систему власних символів як невід'ємну частину його індивідуального художнього відображення світу. Як зазначає дослідниця Г. Ніколаї, «за ідейним задумом музика Б. Лятошинського є філософськи концептуальною, в епіцентрі знаходиться внутрішній світ ліричного героя з його суб'єктивними переживаннями, увага фокусується на символічному сприйнятті зовнішнього світу» [3, с. 129].

Найвизначніший знаковий твір Б. Лятошинського 20-х років – фортепіанний цикл «Відображення», написаний у 1925 році. Вже сама назва циклу свідчить про принципову спрямованість композитора до ідей-образів символістичного «задзеркалля». Цей твір – як «фото» реальності з мистецьким переосмисленням об'єкту відображення. На думку дослідниці А. Плоткіної, у циклі «Відображення» «відчувається певна ментальна конструкція, в якій не тільки фіксується «об'єкт» відображення, але й сама «призма», крізь яку відтворюється явище» [5, с. 277].

Фортепіанний цикл «Відображення» був експериментальним у творчості молодого композитора. У відносно невеликому творі Б. Лятошинський винайшов нову композиторську техніку. «Б. Лятошинському вдалося винайти те, чого не винайшов ніхто: це оригінальна варіантна техніка близька до серійної техніки, яка не збігається з додекафонією А. Шенберга. Вона полягає у певній конструктивній єдності вертикалі та горизонталі в рамках атональної гармонічної структури. Це її споріднює з додекафонією, але принцип організації інший. У циклі «Відображення» є інтонаційний принцип, в основі якого лежить

мала секунда чи велика септима та акорди, що утворюються на її базі: септакорди з великою хроматичною септимою є ядром як теми, так і всіх зразків гармонічної вертикалі. У відображеннях септакорди окреслені тематичним зерном, власне темою циклу» [2].

Цикл Б. Лятошинського складається із семи п'єс: експресивно насичених, тривожних та напружено конфліктних. Тематичне зерно «Відображення» № 1, яке повертається у фінальному проведенні «Відображення» № 7, виступає обрамленням основної частини циклу, смисловий акцент якої припадає на глибоко трагедійне «Відображення» № 4. До крайніх частин циклу, де переважають настрої мужньої боротьби, подібне за духом є «Відображення» № 3, а контрастом до стану важких духовних страждань – іронічно-гостре «Відображення» № 6. «Відображення» №№ 2, 5 складають проникливо-медитаційну сторону циклу.

Перший акорд розкриває конфліктний образний світ циклу. Перша п'єса вражає своїм емоційним напором: щільні дисонуючі акорди, нервові довгі форшлаги перед остинатними репетиціями, бентежна ритміка та гранична динаміка в межах *ff-fff* демонструють загальну картину твору – відображення важкого тривожного часу життя.

Абсолютно контрастною виступає п'єса № 2: емоційно тонка, чутлива, благуаюча. Умовно її можна поділити на три частини. Крайні частини складаються з невеликих фраз, які постійно прагнуть вверх та повертаються. В середньому розділі ці фрази супроводжуються тріольним рухом. В цьому розділі постають непрості проблеми виконання: тріольний пульсуючий рух середнього голосу ніби «заважає» темі, яка дублюється через октаву в крайніх голосах. Її інтонаційним «благанням» деколи суперечать форшлаги в басовому регістрі.

Бурхливість, стрімкість музики «Відображення» № 3 підсилюється калейдоскопом гострих інтонацій та ритмів, що, на противагу «Відображенню» № 2, створює відчуття прагнення до свободи, боротьби, могутності. Згодом тема інверсійно проводиться в басу та дублюється в октаву (з т. 19), а в репризі від теми залишається тільки її ритмічний малюнок, де викладення вже акордове. Це віртуозна п'єса із чуттєвою середньою частиною і ефектним виходом на кульмінацію.

«Відображення» № 4 зазначається композитором як «відчайдушно та скорботно». Музика сповнена відчуттям безвиході, яке посилюється особливістю гармонічного викладу. Скорботний характер відчувається у «сповзаючих» по хро-

матизму акордах в тридольному русі. Акордові фрази цієї сарабанди двічі змінюються проведенням нагнітаючої октавної теми в басу. Складною фактурою і незвичною гармонією композитор геніально передав реалізм відчуттів, закладених в драматургії твору.

П'єса № 5 має незвичне композиторське позначення – «здалеку». Вона заворює своєю загадковістю, іноді моторошністю. Складна поліритмічна фактура п'єси супроводжується майже постійною динамікою в межах *P-PPP*. Іноді, як спалахи, з'являються *sf*, які надають музиці ще більшої містичності, казковості. На початку п'єси у верхньому голосі народжується кружляюча статична тема, а середній голос «висвітлюється» своїми загадовими репліками. З другої половини п'єси – вже нижній голос малює свою лемніскату (з т. 19), музику якої можна порівняти з нав'язливими, болісними думками про величний, але жахливий та незбагнений світ.

На відміну від філософсько-психологічних відображень, які відчуються в попередніх номерах циклу, тут вперше з'являється образ саркастичний – у «Відображенні» № 6: завуальована тема перевтілилася у більш динамічну та рухливу. Між декількома секвенційними підйомами теми в басовому регістрі виникає «барабанный гуркіт», який підводить до феєричного фіналу.

У «Відображенні» № 7 закладені образи усіх попередніх картин. Мажорні жваві пасажи ведуть до тріольних настирливих ритмів, а подальша поліритмія створює ще більшу конфліктність. Середній розділ п'єси (т. 23-33) повертає в образну сферу п'єси № 5: інтонації питання змушують повірити у сумніви, емоційну нестабільність, незлагодженість зі світом. Далі музика стає все більш напруженою, нестримною, «спраглою» (як зазначає композитор – *smarioso*). Далі драматургія побудована так, що музика прагне до завершення, де повертається тема «Відображення» № 1, а басове проведення супроводжується стрімкими пасажами вгору. Важкий образний шлях «Відображень» залишає перед нами питання розв'язання конфлікту риторичним.

Фортепіанний цикл «Відображення», породжений глибокими суб'єктивними переживаннями композитора, віддзеркалює ментальність його особистості та національний характер. Музика циклу сповнена глибокими символічними значеннями, які закорінені у національній українській ментальності. Б. Лятошинський, як син української нації, відчув велику творчу потребу виразити український генетичний код через унікальні символи, риторичні фігури.

Тип риторичних фігур, які використовує Б. Лятошинський – фігури «підвищеної експресії» – за вираженням дослідниці М. Новакович. «Аналізуючи музичну інтонацію Лятошинського, запрошується висновок, що її внутрішню форму складають знаки, семантика яких пов'язана зі сферою трагічного» [4, с. 14]. До таких знаків належить символ хреста, який є інтонаційним принципом багатьох творів майстра, а також секундові скорботні інтонації *lamento*. Ці символи пронизують кожну п'єсу циклу. Вони трансформуються залежно від емоційної образності конкретної п'єси, зберігаючи свою символічну ідентичність.

Символ *Хреста* є вираженням духовного смутку, переживань та страждань, спасіння та прощення. Хрест уособлює глибину духовної ментальності українського народу. Образ хреста в житті і в мистецтві є найбільш значущим та зрозумілим народу ХХІ століття. Цей символ став символом життя та настрою сучасної України. Трагічний біблійний зміст символу хреста перегукується з трагічним життєвим шляхом самого Б. Лятошинського та багатьох його сучасників. Тому не випадково цей символ став одним з найбільш впізнаваних символів музичного почерку композитора.

З самого початку циклу символ хреста (№ 1, тт. 1,3,8,10) символізує муки, скорботу, а разом з тим і непереможний дух. В першій п'єсі тема хреста побудована на статичних акордах, а в шостій – ця тема завуальована динамічністю (т.т. 1, 3, 5, 6).

Цикл побудований на темі-символі хреста, яка інтонаційно та ритмічно видозмінюється за допомогою інверсій та ракоходів. З 8 такту «Відображення» № 1 символ хреста проводиться інверсійно. Відображення цього трагічного символу показує і його двозначність: як символ смерті, вини – так і символу воскресіння, благословення та життя. Ці засоби перевтілення фактури також дотичні до самої назви циклу.

Інтонаційно цикл розвивається на темі першої п'єси, яка перевтілюється у різні образи – ніби змінюючи свої маски, а у фінальному проведенні відроджується майже у первісному вигляді. Як простежує дослідниця Д. Жалейко, «багатотемність циклу створюється композитором завдяки впливу монотематизму» [1, с. 118].

Одна з провідних інтонацій циклу – інтонація-символ *lamento* (з італ. «жалоба», «плач»). Проте ляментозна інтонація дещо переосмислена Б. Лятошинським: у «Відображенні» № 2 вона виражена інтонаціями зітхання, після яких тема прагне догори і знову повертається до страждальчих хроматичних ходів. Поєднуючись з іншими

символами, такі ляментозні інтонації використані для поглиблення скорботних образів, які Б. Лятошинський наділяє різноплановими сенсами в залежності від самого настрою «Відображення».

Suspiratio, що в перекладі «зітхання», також відноситься до ляментозних риторичних фігур. Воно виражається короткою паузою, що є смисловою зупинкою для осягнення всього, що відбувається.

Символи *suspiratio* та *lamento* найвиразніше відчутні в темі «Відображення» № 2 з постійним прагненням вгору та поверненням, що навіює настрої сумнівів, недовіри, розчарування (*lamento*: тт. 2, 4, 9, 10, 11, 15, 25-27; *suspiratio*: тт. 1, 3, 5, 7, 10, 11, 26, 28, 29).

Матеріал середнього розділу «Відображення» № 2 з'являється у «Відображенні» № 3 (т. 32-50), але викладається дрібнішими тривалостями і з настирливим розвитком до кульмінації. На цьому прикладі можна простежити, як майстерно композитор інсценує різні грані символіки *lamento*.

Фігура *suspiratio* також з'являється у п'єсі № 6 (т. 20). Саркастична сутність п'єси раптово обривається завдяки цій риторичній фігурі, після якої композитор повертається до характерного його музиці інтервалу-символу – септими, яка тепер проводиться одноголосно.

Наступний важливий елемент музики циклу – *ostinato* (від лат. *obstinatus* – завзятий, впертий). У музиці ХХ ст. остинато є художнім прийомом з надзвичайним семантичним та конструктивним потенціалом. Остинато відіграє важливу роль для відтворення трагічної скорботи. Остинато в циклі символізує духовні та фізичні жахіття, страх, страждання, а його повторюваність надає музиці важкого енергетичного відчуття – неможливості зміни фатальних подій та обставин, зануреність в депресивний стан та страх подальших невідомих часів.

Остинатні басові репетиції після теми хреста у «Відображенні» № 1 сприймаються як символічні кроки, насунання катастрофи, неминучість долі. Вони з'являються між декількома секвенційними підйомами теми (тт. 1,3,5,6), а у фінальному проведенні у п'єсі № 7 дублюються в октаву (тт. 65, 67-69). У «Відображенні» № 3 остинатні репетиції з'являються в кінці у вигляді акордів (тт. 60-62).

Фігура *passus diriusculus* – хроматично змінена висхідна або низхідна мелодична лінія. Дослівно від лат. *duriusculus* «твердий» або «суворий», *passus* – «крок», музично реалізований через різноманітне використання півтону.

Риторична фігура *passus diriusculus* – провідна фігура в інтонаційній основі «Відображення» № 2

(тт. 12, 16, 22), в якому після ляментів виникає хроматичний хід, підкреслений низхідним стрибком, що також є риторичною фігурою – *saltus duriusculus* (лат. «дисонуючий різкий стрибок»). У «Відображенні» № 4 ця риторична фігура виражена низхідними хроматичними ходами акордів, які сприймаються дійсно як суворі кроки.

Риторична фігура *saltus duriusculus* дуже виразно використана в музиці Б. Лятошинського. Вона насичена септимами, нонами, збільшеними та зменшеними інтервалами, які лежать в основі характеру цієї музики: напруженні, болісності, відчутті тривоги та страху тощо. Відповідно, ця риторична фігура зустрічається майже в кожній п'єсі циклу, наприклад: п'єса № 2 (т. т. 12, 16, 18, 20), п'єса № 3 (т.т. 33, 36).

«Дзеркальність» циклу відбувається завдяки таким фактурним музичним символам, як інверсійні та ракохідні фрази. Вони утворюють висхідні та низхідні ходи, які мають символічні значення сходження – *anabasis* та спокути – *catabasis* (№ 3 т.т. 19, 21, 23-25). Також композитор використовує комбінацію цих двох символів – розхідну гаму, як нескінченне протистояння добра і зла, яке відбувається в усі часи, в усіх життєвих та глобальних ситуаціях. Діалог цих фігур композитор застосовує у «Відображенні» № 3, що можна трактувати як боротьбу сумнівів, міцну силу духу, прагнення до свободи (тт. 53-59). *Catabasis* відкривається дещо в інших образних станах у «Відображеннях» № 4 (т. т. 1-5, 8, 9, 12, 20).

Оригінально відтворена в п'ятому номері циклу риторична фігура *circulatio* (лат. «коло»), яка є знаковим символом у творчості Б. Лятошинського разом із символом хреста. Кружляючий рух мелодії виявляється символом вічності – неосяжним для людини принципом існування Всесвіту. Цей символ нагадує нам символ лемніскати (безкінечності). І дійсно, *circulatio* в музиці Б. Лятошинського занурює в космічний, неземний стан.

Особливий символічний підтекст міститься в ідеї композитора щодо кількості п'єс у циклі «Відображення». Будь-яке число має свою енергетику та сакральне значення, за допомогою яких воно впливає на фізичний світ та долю людини. Воно передає динаміку реального часу, зміну його циклів; саме таке число планет у уявленні давніх і число епох світу у деяких традиціях. Число сім – символ досконалої гармонії, матерії, на яку зійшов дух. У християнстві сім – це число людське: Бог створив світ за сім днів, існувало сім смертних гріхів, сім чеснот, сім таїнств. Сім – число музичних нот, кольорів основного спектру. В нумерології ця містична цифра – символ усамітнення,

філософського пошуку та внутрішнього росту, що акцентує нашу увагу на інтелектуальній сфері циклу «Відображення».

З містичним числом сім пов'язана не тільки кількість п'єс у циклі, а ще й інтервал-символ – велика септима, який фактично зароджується у циклі «Відображення» і розробляється в усій творчості Б. Лятошинського. Септима – найгостріший, хворобливий, найбільш дисонуючий інтервал. В музиці Б. Лятошинського неодноразово зустрічається саме цей інтервал, бо композитор важко переживав внутрішній та зовнішній тиск життєвих обставин.

Багатий світ символів збагачує нашу уяву, породжує безмежність сприйняття і розуміння світу, а також допомагає осмислити духовні цінності українського менталітету. Символи розширюють музичну мову, дають поштовх до експерименту, пошуку новаторства в музичному мистецтві. Вивчення та розуміння семантики музичної символіки допомагає виконавцю-інтерпретатору осмислити значення твору з нового

власного погляду, а слухачу – ментально відчувати глибокий підтекст твору.

Висновки. Фортепіанний цикл «Відображення» постає одним з найзнаковіших творів в українській музиці першої половини ХХ ст. завдяки новаторству ідеї відображення, розкриття свого внутрішнього стану засобами сучасної композиторської техніки, яка викристалізувалась під впливом індивідуальної та національної ментальності автора та різноманітних європейських композиторських знахідок. Особливий підхід до виконання музики циклу «Відображення» криється в глибинному осмисленні задуму композитора – осяжності та передачі його задуму, а також переживанні безмірності метафоричного сенсу цього твору.

Саме завдяки глибинно-екзистенційним, національним ментальним кодам символістичне віддзеркалення трагічної історичної дійсності України періоду 1920-х рр. у циклі Б. Лятошинського «Відображення» підсвідомо зрозуміле широкому загалу українських слухачів.

Література

1. Жалейко Д. Творчість Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова: паралелі та метаморфози. *Наукові записки. Сер. Мистецтвознавство*. 2015. № 33. С. 112–122.
2. Ляхович А. Borys Lyatoshytskyi. Reflections | Artem Liakhovych (Sheet Music). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kS-bck8-E0M&t=1636s> (дата звернення: 31.05.2023).
3. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ ст. *Ars Inter Culturas*. 2010. № 1. С. 129.
4. Новакович М.О. Канон українського музичного модернізму в творчості Б. Лятошинського : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Львів, 2008. 21 с.
5. Плоткіна А.І. Стильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського : зб. наук. праць / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків, ХДАК, 2011. 293 с.

References

1. Zhalejko, D. (2015). Tvorchist Borysa Lyatoshytskogo ta Valentyna Sylvestrova: paraleli ta metamorfozy [Creativity of Borys Lyatoshytskyi and Valentin Sylvestrov: parallels and metamorphoses]. *Naukovi zapysky. Ser. Mystetstvoznavstvo [Scientific notes, art history series]*, 33, 112–122 (in Ukr.).
2. Lyahovych, A. (2022, April 22). Borys Lyatoshytskyi. Reflections | Artem Liakhovych (Sheet Music). [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=kS-bck8-E0M&t=1636s>
3. Nikolayi, G. (2010). Ukrainiska fortepianna muzyka yak fenomen kultury XX st. [Ukrainian piano music as a cultural phenomenon of the 20th century]. *Ars Inter Culturas*, 1, 129 (in Ukr.).
4. Novakovich, M. O. (2008) Kanon ukrainskogo muzychnogo modernizmu v tvorchosti B. Lyatoshytskoho [The canon of Ukrainian musical modernism in the works of B. Lyatoshytskyi]. *Avtoreferat kandydats'koi dysertatsii [Abstract of thesis candidate's dissertation]*. Lviv: LNMA (in Ukr.).
5. Plotkina, A. I. (2011). Stylovi osoblyvosti tsyклу «Vidobrazhennya» B. Lyatoshytskoho [Stylistic features of the cycle "Reflections" by B. Lyatoshytskyi]. *Zbirka naukovykh prats*. Kharkiv: KSAC, 293 (in Ukr.).

Yeva-Evelina Kulikovska – Creative Graduate Student, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

The symbolism of the piano cycle “Reflections” by B. Lyatoshytskyi as a mirror of the history of Ukraine in the 20s of the XX century

The tragic events that took place in the history of Ukraine at the beginning of the last century were uniquely and modernly reflected in the work of Borys Lyatoshytskyi. 20s of the XX century can be called a transformational period of compositional technique, where the traditional norms of Ukrainian music are changing, thanks to the development of the style of modernism. The work of B. Lyatoshytskyi in the 1920s is a powerful layer of expression of national character.

The formation of symbolic tendencies in the composer's musical language was determined by the appearance of an experimental work in 1925 – the piano cycle "Reflection", which consists of seven contrasting expressive pieces. The search for new compositional techniques of musical expression influenced the construction of the cycle, its figurative content. The original musical symbols and musical-rhetorical figures, which are closely related to the national thinking of the composer, their sacred meaning (in particular the number seven) and their interpretation in the cycle are a reflection of the worldview of the young artist. The cycle "Reflections" by B. Lyatoshynskyi is a brilliant expression of the multifaceted nature of the Ukrainian mentality, and is a symbolic dialogue through the ages.

Key words: *symbolism, theme-symbol, musical rhetorical figure, Ukrainian mentality, national character, works of B. Lyatoshynskyi of the 20s, piano cycle "Reflection".*

УДК 78.1;78.02

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-06>

МУЗИЧНА ІНФРАСТРУКТУРА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ МУЗИЧНОГО ЛАНДШАФТУ КРАЇНИ

Зоряна Ластовецька-Соланська – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6606-9831>
ResearcherID Web of Science: HTP-8331-2023

У статті проаналізовано поняття музичного ландшафту та музичної інфраструктури в аспекті їхньої кореляції та взаємозв'язку. Акцентовано, що їх можна розглядати на рівні макро- та мікромасштабу, на прикладі як країни в цілому, так і її регіонів чи окремих осередків. Відзначено, що у аналізованій проблемі актуальності набувають музичні потреби та музичні інтереси соціуму, зацікавлення «мистецтвом звуків» різних верств суспільства, що своєрідно віддзеркалює загальні соціокультурні тенденції та свідчить про рівень духовно-мистецьких запитів реципієнтів. Поняття музичного ландшафту, апліковане на категорію музичної інфраструктури, відображає як культурно-історичні параметри, так і інтенсивність музичної творчості, рівень музичної освіти, тенденції розвитку композиторських шкіл, специфіку виконавської інтерпретації, особливості слухачького сприйняття та ін. Музичну інфраструктуру можна розглядати крізь призму втілення культурних ціннісних орієнтацій суспільства. Відзначено, що в сьогоденні спостерігаються як відцентрові, так і доцентрові тенденції музичного буття країни, пов'язані з еміграцією музикантів, чи зміною їх місця проживання всередині країни; зростанням ролі громадянської та професійної позиції митців, виражених в появі великої кількості творів, часто патріотичного чи сакрального змісту; активним концертним та фестивально-конкурсним рухом, значною кількістю благочинних заходів; зростанням інтересу до національного музичного продукту як у середині країни, так і за кордоном; посиленням зацікавлення до творчого доробку представників української композиторської школи минулого і сучасності, до виконавської інтерпретації національних музичних артефактів; покладенням на музичну творчість різних соціокультурних функцій, серед яких пріоритет отримали громадянсько-патріотична, виховна, репрезентативна та терапевтична; чутливим слухачьким сприйняттям навколишньої музичної дійсності, сповненої закличком до боротьби, молитовним стишенням, скорботним оплакуванням новітніх Героїв та надією на перемогу. Констатується поєднання у музичній освіті офлайн та онлайн форм навчання, з всезростаючою діджиталізацією едукативних процесів та їх наближенням до світових освітніх стандартів.

Ключові слова: музичний ландшафт, музична інфраструктура, соціокультурні запити, культурно-історичні параметри, музичне буття, музичні інтереси, музична освіта, музична творчість, композиторська школа, виконавська інтерпретація, слухачьке сприйняття.

Вступ. Музичний ландшафт є дуже багатограним та багатоаспектним поняттям. Його можна розглядати як на рівні країни, так і її регіонів, окремих осередків чи територіальних одиниць. Показово, що поняття музичного ландшафту корелює з категорією музичної інфраструктури, з її складним комплексом елементів, які відображають різні рівні музичного буття та сприйняття. Ці два поняття своєрідно відображають продуктивний, репродуктивний та перцептивний пласти музичного життя країни в цілому та її окремих регіонів.

Мета статті – дослідити музичну інфраструктуру країни як віддзеркалення її актуального музичного ландшафту.

Матеріали та методи. У розвідці орієнтовано на комплекс методів та методологічних підходів, серед яких визначальна роль належить теоретично-аналітичному, музикознавчому, історичному, індуктивному, дедуктивному, системному, методу синтезу та узагальнення.

Серед останніх публікацій, прямо чи опосередковано дотичних до аналізованої проблеми, варто виділити дисертаційне дослідження британської науковиці Джоанни Беррі (*Joanna Berry*) [14] та праці сучасних українських дослідників Любові Кияновської [5; 6], Юрія Чекана [12], Лідії Мельник [6], Богдана Сюті [11], Олександри Самойленко, Олександра Козаренка, Сергія Шипа, Зоряни Ластовецької-Соланської [7; 8], Ярослави Верменич [2; 3], Олександра Яковлева [13], Михайла Романишина [9], Габрієли Асталош [1] та ін. Водночас, багато аспектів проблеми музичної інфраструктури досі не отримали належної дослідницької уваги та залишаються на маргінесі сучасної наукової думки.

Щодо вивчення регіонально-етнічної культурної специфіки, то цим питанням займається чимало дослідників, у когорті яких – Олена Кавунник [4], Юлія Сугрובה [10], Майя Ржевська, Ірина Бермес, Тетяна Мартинюк, Оксана Король, Леся Микуланинець, Володимир Личко-

вах, Юлія Норманська, Марія Слабченко, Галина Борейко, Тетяна Смирнова та ін.

Результати. У сучасному музикознавчому дискурсі все частіше зустрічаються доволі оригінальні визначення у лоні понятійно-категоріального апарату, які часто межують з суміжними науками та характеризуються міждисциплінарними підходами. Деякою мірою означену тенденцію можна пояснити новими явищами у навколишній соціокультурній дійсності, які задля опису чи характеристики вимагають сучасних тлумачень та дефініцій, часто запозичених з інших галузей знань чи іноземних мов. З огляду на це все частіше виникає потреба не лише введення, а й активного вжитку у науковому дискурсі поняття музичної інфраструктури (чи інфраструктури музичного життя), яке ефективно можна застосувати як на різних рівнях дослідження музичного буття, так і у контексті рецепції чи промоції творчого доробку окремого мистця.

У зв'язку з означеною проблемою, професор Юрій Чекан слушно зауважив: «Окрім конфігурацій музичної сфери, орієнтованих на духовну складову художньої культури (конкретні артефакти, типи і види музики, творчі преференції й цілепокладання), в останні роки картина збагатилась додатковими вимірами, орієнтованими також на матеріальну складову музичної культури – насамперед, на інфраструктуру музичного життя і зумовлені нею комунікативні канали...» [12, с. 87].

Крім музичної інфраструктури, не поодиноким у працях сучасних вчених можна зустріти поняття звукового ландшафту. Натомість у пропонуваній розвідці використовується поняття музичного ландшафту, позаяк, на думку авторки статті, воно є більш об'ємним та описує ширший спектр явищ музичного буття країни, не фокусуючись винятково на звукових матеріях дійсності, яка «звучить» в сучасному часопросторі.

Варто підкреслити, що ці два поняття не лише пов'язані між собою, а й мають спільне підґрунтя, яке корениться у соціокультурному бутті, тому у розвідці вони розглядаються у тісному причинно-наслідковому зв'язку з суспільними потребами у музичному мистецтві, з регіональною специфікою музичної рецепції та ін. У контексті статті слід підкреслити, що музичні зацікавлення соціуму безпосередньо пов'язані з наявною музичною інфраструктурою країни, вони впливають на її формування та трансформацію, на кількісне та якісне «наповнення» музичного ландшафту тощо.

При аналізі стану сучасної музичної культури Ю. Чекан радить відштовхуватись від чотирьох

груп «текстів різної природи», до яких цей авторитетний вчений відносить: 1) «неозору кількості» артефактів – це «музичні твори та їх конкретні виконання»; 2) «зафіксовані результати рецепції артефактів, зокрема критичні відгуки, епістолярні й мемуарні матеріали тощо»; 3) наукові дослідження, як узагальнення тих чи інших процесів музичної культури; 4) «документи, які свідчать про функціонування музичних інститутів» [12, с. 82].

До складових елементів музичної інфраструктури авторка статті відносить: заклади музичної освіти усіх рівнів, органі та концертні зали, філармонії, оперні театри, народні доми, будинки культури, видавництва нотної та спеціальної музичної літератури, нотні магазини, музичні спілки та дотичні організації, музичну пресу, музеї та бібліотеки, музичні фонди, музичні фестивалі та конкурси, студії та компанії звукозапису, радіостанції, телевізійні музичні канали, музичні Інтернет-ресурси тощо. Крім того, до музичної інфраструктури деякою мірою можна зарахувати й творчість у різних проявах – композиторську, виконавську, музикознавчу, музично-критичну та ін. Згідно з авторською дефініцією, музична інфраструктура – це та чи інша структура музичного життя соціуму, визначений тип організації музичної освіти та концертно-театрального життя суспільства, обумовлений «певними суспільними пріоритетами філософсько-естетичного виміру, який впливає на тип композиторської творчості й виконавства в рамках певного національного стилю» [7, с. 41–42].

Якщо музичну інфраструктуру вивчати крізь призму соціального аспекту, то можна зауважити, що на її складові прямо чи опосередковано впливають як фактори локального характеру (музичні традиції сім'ї, родини, церкви, спільноти тощо), так і домінуючі у певному середовищі напрямки поширення та сприйняття «музично-мистецького продукту». Вивчення музичних зацікавлень соціуму потрібне як для визначення прогностичних функцій соціокультурного розвитку країни, так і для спостереження над забезпеченням (задоволенням) музичних потреб, контент-аналізу «наповненості» музичного ландшафту ін.

Категорію музичної інфраструктури на тлі музичного ландшафту можна досліджувати як на рівні країни, так і в зрізі регіоналістики¹ – між-

¹ Термінологічний компендіум регіональної науки (*regional science*), окрім регіоналістики, включає поняття регіоніки, регіонозавства, регіонології (районології), районістики, теорії районування.

дисциплінарної науки, у фокусі вивчення якої знаходяться різноманітні процеси регіоналізації – культурної, політично-економічної, географічної тощо. У ХХІ ст. особливої актуальності в цій науці, – засновником якої вважається американський вчений Уолтер Айзерд (*Walter Isard*) (1919 – 2010), автор монографій «Метод регіонального аналізу» (*Methods of Regional Analysis*) (1960), «Вступ до регіональної науки» (*Introduction to Regional Science*) (1975) та багатьох інших, – набуло співвідношення локальних надбань різного штибу з процесами глобалізації, що трансформувалось у поняття «глокалізації» та «глоболокалізму», які використовуються для позначення синтезу локального та глобального.

Одним із провідних авторів концепції «глокалізації» (*glocalization*) вважається відомий британський соціолог Роланд Робертсон (*Roland Robertson*) (1938 – 2022). Крім нього, глокалізаційна проблематика опинилась в ареалі студій англійського соціолога, барона Ентоні Гідденса (*Anthony Giddens*) (*1938), польської дослідниці економічних теорій Малгожати Слодової-Хелпи (*Malgorzata Slodova-Helpa*) [15] та багатьох інших. Неологізм «глоболокалізм» (*local-global nexus*) з'явився під час XII Всесвітнього соціологічного конгресу, який відбувся у Мадриді у 1990 р. Його авторами стали чеський дослідник Зденек Млинар (*Zdeněk Mlynář*) (1930 – 1997) та соціолог Чарльз Алджер [3, с. 16].

Фактично, сучасний музичний ландшафт яскраво відображує ці два поняття, демонструючи цікаве поєднання питомих традицій, оригінальних музичних цінностей того чи іншого регіону та глобальних соціокультурних тенденцій, з їх прагненням до універсалізму та космополітизму. У розвідці, присвяченій соціокультурній парадигмі львівської композиторської школи, професор Любов Кияновська слушно зазначає: «Процеси глокалізації, які виявляються у природній адаптації світових тенденцій на власному питомих духовному ґрунті, як виявляється, мають дуже давню історію і були притаманними не лише добі постмодерну. Потреба у пізнанні нових горизонтів мистецького поступу, але не сліпе слідування йому, а переосмислення у опорі на національний архетип образу світу, до того ж – на своєрідні художні «маркери», що виділяють малу Батьківщину, виявляється в кінцевому результаті вельми тривкою традицією, яка єдина може забезпечити повноцінну комунікацію митця і тих, до кого він звертається» [5, с. 43].

Регіональний вимір поняття музичної інфраструктури корелюється з історичними та етногра-

фічними регіонами України (Галичина, Поділля, Буковина, Закарпаття, Слобожанщина, Волинь та ін.), назви декотрих з яких походять від назв областей. Позитивно, що в 2006 р. при Інституті історії України НАН України спеціально було відкрито Сектор (центр) теоретико-методологічних проблем історичної регіоналістики – міждисциплінарного наукового напрямку, який знаходиться на межі історичного, географічного, економічного та культурологічного знання. Його завідувачем стала доктор історичних наук, професор Ярослава Верменич (*1967). Дослідження історично-культурного дискурсу регіоналістики, до якої також дотичні поняття музичної інфраструктури та музичного ландшафту, й нині залишаються гостро актуальними. Я. Верменич у монографії слушно стверджує: «Основою хорологічного аналізу є розуміння національного простору як етносоціоприродного утворення, що виникає в процесі взаємодії людини та її культури з природою, а також під впливом певних зовнішніх чинників... Дослідження регіональної специфіки дає змогу підкріпити конкретно-історичним матеріалом ідею багатомірності історичного процесу, виявити причини і наслідки існуючого різноманіття культурних форм і поведінських реакцій» [3, с. 21–22].

Дослідник Олександр Яковлев у розвідці «Синергія культурного регіонального розвитку України» акцентує на синергетичній парадигмі у просторі культури, завдяки «інтеграції регіональних ідентичностей у єдиний синергетичний культурний континуум соборної України періоду державної незалежності» [13, с. 13] та підкреслює, що синергія української культури «розкривається з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку ХХІ століття» [13, с. 12]

Відповідно до цього можна й потрібно вивчати і регіональну специфіку музичного ландшафту на тлі Всеукраїнської культурної мапи, а музичну інфраструктуру того чи іншого регіону можна розглядати як одну з форм національно-культурної ідентичності країни. Відштовхуючись від наведеної вище цитати, можна стверджувати, що на формування музичної інфраструктури впливають різні чинники як на макро-, так і мікро- рівні, у тому числі історичні передумови, соціокультурні звичаї, ментальні архетипи, економічно-політичні показники, демографічні фактори,

етнографічні традиції, географічні та кліматичні особливості тощо.

Музична творчість художньо інтерпретує сенси та маркери соціокультурного буття на різних щаблях та в розмаїтих дискурсивних полях, створюючи підвалини для формування та розбудови музичної інфраструктури на тлі строкатої музично-ландшафтної мапи країни.

На основі аналізу низки творів сучасних українських композиторів (О. Мануляка, Я. Шлябанської, Т. Хорошун, О. Костюка та Л. Плавської), дослідник М. Романишин своєрідно пов'язав широко трансформоване поняття звукового ландшафту з поняттям звукової екології, яке починає нині «відігравати щораз більшу роль <...> задля зосередження мислення та сприяння досягненню стану психологічної рівноваги» [9, с. 41]. І справді, музичне мистецтво, як і всі інші види мистецтв, нині виступає тонким каталізатором духовно-образного відображення воєнного сьогодення, несе музично-терапевтичне навантаження, сприяє гармонізації психологічно-емоційного стану особистості. Очевидно, цей актуальний соціокультурний запит, пов'язаний із історичними параметрами, соціокультурною ситуацією та забезпеченням терапевтичної функції мистецтва, позначився і на музичному ландшафті країни та її музичній інфраструктурі.

Зокрема, нині простежуються як відцентрові, так і доцентрові тенденції музичного буття країни, пов'язані з:

- еміграцією великою кількістю музикантів, чи зміною їх місця проживання всередині країни;

- посиленням ролі громадянської та професійної позиції митців, у виразних в появі значної кількості творів, часто патріотичного чи сакрального змісту;

- активним концертним життям та фестивально-конкурсним рухом, значною кількістю благодійних заходів, задля збору коштів для потреб армії, відбудови зруйнованих навчальних інституцій, концертних установ тощо;

- зростанням інтересу до національного музичного продукту, причому як у середині країни, так і за кордоном, внаслідок чого спостерігається посилене зацікавлення як до творчого доробку представників української композиторської школи минулого і сучасності, так і до виконавської інтерпретації національних музичних артефактів;

- сублімацією у музичній освіті офлайн та онлайн форм навчання, з всезростаючою діджиталізацією едукативних процесів, їх реформуванням та наближенням до світових освітніх стандартів;

- покладенням на музичну творчість різних соціокультурних функцій, серед яких у пріоритеті стали громадянсько-патріотична, виховна, репрезентативна та терапевтична;

- чутливим слухачьким сприйняттям навколишньої музичної дійсності, сповненої закликком до боротьби, молитовним стишенням, скорботним оплакуванням новітніх Героїв та надією на перемогу. Відповідно, у музичному ландшафті країни нуртують інтонації пісні січових стрільців «Ой у лузі червона калина...», лемківської пісні «Пливе кача по Тисині», яка стала гімном-реквіємом за убієнними, духовного гімну «Боже великий, єдиний» («Молитви за Україну») та об'єднують мільйони українців по цілому світі слова нашого потужного національного гімну «Ще не вмерла України і слава, і воля». Так нині дзвінок «звучить голос» нашої країни у світі, колиски Героїв та прекрасних мужніх людей, які дарують універсуму свої духовні скарби у вигляді пісенної, хорової спадщини та ін.

Висновки. Отже, акцентуація поняття музичного ландшафту та вивчення функціонування музичної інфраструктури в сучасному українському суспільстві видається важливим і актуальним питанням в контексті загального соціокультурного розвитку країни. Взаємопов'язані поняття музичного ландшафту та музичної інфраструктури увиразнюють інтенсивність соціальної та культурно-мистецької взаємодії в координатах музичного буття країни, своєрідно відображають культурно-історичні параметри, інтенсивність музичної творчості, структуру та розгалуженість ланок музичної освіти, тенденції розвитку композиторських шкіл, прикмети виконавського дискурсу, особливості слухачького сприйняття та ін.

Наукова новизна статті полягає в тому, що у ній вперше поняття музичного ландшафту країни та музичної інфраструктури комплексно розглядаються в контексті кореляційного зв'язку як взаємопов'язані елементи музичного буття країни. **Практичне значення** розвідки пов'язане з можливістю застосування її результатів у навчальних курсах з музичної соціології, музичного менеджменту, інфраструктури музичного життя, семінарах з сучасної музики та ін.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні музичної інфраструктури сьогодення з позиції музичного маркетингу, у їх причинно-наслідковому та опосередкованому зв'язку. Крім того, видається потрібним виявлення та діагностування стану соціомузичної реальності, накреслення перспектив й прогнозування подаль-

шого соціокультурного розвитку, простеження динаміки музично-естетичних запитів слухачів в сучасному музичному ландшафті, у ширшому соціально-історичному та культурному контек-

стах задля кращого усвідомлення векторів розвитку музичної інфраструктури. Наукові пошуки у цьому руслі видаються перспективними та багатообіцяючими.

Література

1. Асталаш Г. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. *Вісник національної академії керівних кадрів керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2022. № 4(43). С. 73–78. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269419> URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/269419> (дата звернення: 07.11.2023).
2. Верменич Я. Глобалізація vs локалізація: діалектика взаємодії у сучасному світі. *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*. Вип. 30. 2021. С. 207–224. DOI: <https://doi.org/10.15407/mzu2021.30.207> URL: http://resource.history.org.ua/publ/Mzu_2021_30_12 (дата звернення: 17.10.2023).
3. Верменич Я. Теоретико-методологічні проблеми історичної регіоналістики в Україні / наук. ред. П.Т. Тронько. НАН України. Інститут історії України. Київ : Інститут історії України, 2003. 516 с.
4. Кавунник О. Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства. *Культура і сучасність*. Київ : Міленіум, 2014. № 1. С. 114–118.
5. Кияновська Л. Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2019. Вип. 45. С. 31–48. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953> URL: <http://musicology.com.ua/article/view/189953> (дата звернення: 19.09.2023).
6. Кияновська Л., Мельник Л. Національні традиції музично-естетичного виховання в глобалізованому просторі сучасності. *Інтегральна система мистецької освіти: етнокультурний напрям розвитку здібностей творчої особистості. Колективна монографія*. Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2021. С. 172–204.
7. Ластовецька-Соланська З. Інфраструктура сучасного музичного життя в регіональному вимірі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 48. Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 41–44. DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.07>. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/232> (дата звернення: 07.09.2023).
8. Ластовецька-Соланська З. Формування сучасної музичної інфраструктури України. *Українська музика: науковий часопис*. Число 2 (32). Львів, 2019. С. 5–11. DOI: [10.33398/2224-0926-2019-32-2](https://doi.org/10.33398/2224-0926-2019-32-2) URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/11/2019-2-n32-03.pdf>.
9. Романишин М. Звуковий ландшафт і екоусвідомість у сучасній українській електроакустичній музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 49. Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 41–44. DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-06>. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/708> (дата звернення: 17.10.2023).
10. Сугрובה Ю.Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід) : монографія. Сімферополь : Видавничий центр КДМУ, 2012. 352 с.
11. Сюта Б. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методи дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. Том 2. № 1. Київ, 2019. С. 22–34. DOI <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171784>. URL: <http://musical-art.knuim.edu.ua/article/view/171784> (дата звернення: 09.09.2023).
12. Чекан Ю. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 129. Київ, 2020. С. 81–91. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219681>. URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/219681> (дата звернення: 15.10.2023).
13. Яковлев О. Синергія культурного регіонального розвитку України. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 12–26. DOI: <https://doi.org/10.30970/vas.16.2015.3219> URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3219> (дата звернення: 21.09.2023).
14. Berry J. Welcome to the Machine? Changing Music Industry Value Frameworks and the Key Characteristics of New Music Industry Business Models : PhD Thesis / University of Newcastle upon Tyne. Newcastle upon Tyne, 2011. 313 p. URL: <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/bitstream/10443/1169/1/Berry%2011.pdf> (дата звернення: 17.10.2023).
15. Słodowa-Hełpa M. Między globalizacją a globalizacją. *Studia Oeconomica Posnaniensia*. 2017. Vol. 5, № 5, pp. 7–22. DOI: [10.18559/SOEP.2017.5.1](https://doi.org/10.18559/SOEP.2017.5.1). URL: https://www.researchgate.net/publication/320448158_Miedzy_globalizacja_a_globalizacja (дата звернення: 07.07.2023).

References

1. Astalosh H. (2022). Khudozhnia interpretatsiia natsionalnoi idei v profesiinii muzychnii vorchosti [Artistic interpretation of the national idea in professional musical creativity]. *Visnyk natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Managerial Personnel of Culture and Arts], 4 (43), pp. 73–78. DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269419> URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/269419> [in Ukrainian].
2. Vermenych Ya. (2021). Hlobalizatsiia vs lokalizatsiia: dialektyka vzaiemodii u suchasnomu sviti [Globalization vs localization: the dialectic of interaction in the modern world]. *Mizhnarodni zviazky Ukrainy: naukovy*

- poshuky i znakhidky [International relations of Ukraine: scientific research and findings], 30, pp. 207–224. DOI: <https://doi.org/10.15407/mzu2021.30.207> URL: http://resource.history.org.ua/publ/Mzu_2021_30_12 [in Ukrainian].
3. Vermenych Ya. (2003). Teoretyko-metodolohichni problemy istorychnoi rehionalistyky v Ukraini [Theoretical and methodological problems of historical regionalism in Ukraine] / nauk. red. P. T. Tronko. NAN Ukrainy. Instytut istorii Ukrainy, Kyiv: Instytut istorii Ukrainy, 516 p. [in Ukrainian].
 4. Kavunnyk O. (2014). Etnorehionalni vymiry suchasnoho ukrainskoho muzykoznavstva [Ethno-regional dimensions of modern Ukrainian musicology]. *Kultura i suchasnist* [Culture and modernity]. Kyiv: Milenium, 1, pp. 114–118. [in Ukrainian].
 5. Kyianovska L. (2019). Sotsiokulturna paradyhma lvivskoi kompozytorskoi shkoly [Sociocultural paradigm of the Lviv School of composers]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology]. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho, 45, pp. 31–48. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953> URL: <http://musicology.com.ua/article/view/189953> [in Ukrainian].
 6. Kyianovska L., Melnyk L. (2021). Natsionalni tradytsii muzychno-estetychnoho vykhovannia v hlobalizovanomu prostori suchasnosti [National traditions of musical and aesthetic education in the globalized space of modernity]. *Intehralna systema mystetskoï osvity: etnokulturnyi napriam rozvytku zdibnostei tvorchoi osobystosti. Kolektyvna monohrafiia* [Integral system of art education: ethno-cultural direction of development of abilities of a creative personality. Collective monograph]. Kyiv: Vyd-vo NPU imeni M.P. Drahomanova, pp. 172–204. [in Ukrainian].
 7. Lastovetska-Solanska Z. (2022). Infrastruktura suchasnoho muzychnoho zhyttia v rehionalnomu vymiri [The infrastructure of modern musical life in the regional dimension]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka* [Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko]. *Vydavnychiy dim «Helvetyka»*, 48, pp. 41–44. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.07> URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/232> [in Ukrainian].
 8. Lastovetska-Solanska Z. (2019). Formuvannia suchasnoi muzychnoi infrastruktury Ukrainy [Formation of modern musical infrastructure of Ukraine]. *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys* [Ukrainian music: scientific journal], 2 (32), Lviv, pp. 5–11. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-32-2 URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/11/2019-2-n32-03.pdf> [in Ukrainian].
 9. Romanyshyn M. (2023). Zvukovyi landshaft i ekosvidomist u suchasniï ukrainskii elektroakustychnii muzytsi [Sound landscape and eco-consciousness in modern Ukrainian electroacoustic music]. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka* [Scientific collections of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko]. *Vydavnychiy dim «Helvetyka»*, 49, pp. 41–44. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-06> URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/708> [in Ukrainian].
 10. Suhrobova Yu. (2012). Kulturotvorchist u dialozi tradytsii i novatsii suchasnoho polietnichnoho suspilstva Ukrainy (krymskyi dosvid): monohrafiia [Cultural creativity in the dialogue of traditions and innovations of modern multi-ethnic society of Ukraine (Crimean experience): monograph]. Simferopol: Vydavnychiy tsentr KDMU, 352 p. [in Ukrainian].
 11. Siuta B. (2019). Zhanry muzychnoho i verbalnoho movlennia v muzychnykh tvorakh (teoretychni aspekty, vzaiemodiia, metodyky doslidzhennia) [Genres of musical and verbal speech in musical works (theoretical aspects, interaction, research methods)]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo* [Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical art], 2 (1), pp. 22–34. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171784> URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/171784> [in Ukrainian].
 12. Chekan Yu. (2020). Muzychna sfera suchasnoi kultury: vymiry ta konfigurationsii [The musical sphere of modern culture: dimensions and configurations]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Kyiv, 129, pp. 81–91. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129.219681> URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/219681> [in Ukrainian].
 13. Iakovlev O. (2015). Synerhiia kulturnoho rehionalnoho rozvytku Ukrainy [Cultural synergy of regional development of Ukraine]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: mystetstvoznavstvo* [Bulletin of the Lviv University. Series Art Studies], 16 (1), pp. 12–26. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.16.2015.3219> URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/view/3219> [in Ukrainian].
 14. Berry J. (2011). Welcome to the Machine? Changing Music Industry Value Frameworks and the Key Characteristics of New Music Industry Business Models: PhD Thesis / University of Newcastle upon Tyne. Newcastle upon Tyne, 313 p. URL: <https://theses.ncl.ac.uk/jspui/bitstream/10443/1169/1/Berry%2011.pdf> [in English].
 15. Słodowa-Hełpa M. (2017). Między globalizacją a glocalizacją. *Studia Oeconomica Posnaniensia*, 5 (5), 7–22. DOI: 10.18559/SOEP.2017.5.1 URL: https://www.researchgate.net/publication/320448158_Miedzy_globalizacja_a_glocalizacja [in Polish].

Zoryana Lastovetska-Solanska – Candidate of Art History, Associate Professor, Professor at the Department of Music History, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Musical infrastructure as a reflection of the musical landscape of the country

The aim of the article is to analyze the concepts of musical landscape and musical infrastructure in aspect of their correlation and connection. It is emphasized that they can be considered at the macro- and micro-scale level, using the example of both the country as a whole, and its regions or individual cities. It was noted that in the analyzed problem, the musical needs and musical interests of society, in various layers of society, which reflect the general socio-cultural

trends and represent the level of spiritual and artistic requests of the recipients, become especially relevant. The concept of musical landscape, applied to the category of musical infrastructure, reflects both cultural and historical parameters, as well as the intensity of musical creativity, the level of musical education, the development trends of composer schools, the specifics of performing interpretation, the peculiarities of listening perception, etc. The musical infrastructure can be considered through the prism of the embodiment of cultural value orientations of society. It was noted that both centrifugal and centripetal trends in the musical life of the country are observed today, connected with the emigration of musicians or the change of their place of residence within the country; the growing role of the civil and professional position of artists, expressed in the appearance of a large number of works, often of patriotic or sacred content; an active concert and festival-competition movement, a significant number of charity events; growing interest in the national musical product both in the middle of the country and abroad; increased interest in the creative output of representatives of the Ukrainian composer school of the past and present, in the performing interpretation of national musical artifacts; placing various socio-cultural functions on musical creativity, among which priority was given to civic-patriotic, educational, representative and therapeutic; a sensitive listening perception of the surrounding musical reality, filled with a call to fight, prayer silence, mournful mourning of the newest Heroes and hope for victory. A combination of offline and online forms of learning in music education, with active digitization of educational processes and their approximation to world educational standards is noted.

Key words: *musical landscape, musical infrastructure, socio-cultural inquiries, cultural-historical parameters, musical being, musical interests, musical education, musical creativity, composer's school, performance interpretation, listening perception.*

УДК 78.27; 78.481

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-07>

«РОМАНС ДЛЯ ТЕБЕ» Я. ОЛЕКСІВА ЯК ВЗІРЕЦЬ МЕМОРІАЛЬНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ МУЗИЦІ СУЧАСНОСТІ

Надія Паращук – аспірантка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0004-0649-0685>

У даній статті коротко охарактеризовано меморіальний жанр та наведено приклади творів зарубіжних і українських композиторів. В Україні немає публікацій про дослідження та вивчення меморіальних творів у баянно-акордеонній культурі. З цього огляду як взірець меморіального жанру взято «Романс для тебе» для баяна (акордеона) Ярослава Олексіва, який вперше детально проаналізовано, визначено драматургію твору, його образно-емоційний зміст, музичну мову, структуру та, найголовніше, виявлено традиції in memoriam.

Стаття містить аналіз історії створення композиції, проведена паралель між Концертом c-moll та «Романсом для тебе» Я. Олексіва, за допомогою якої виявлено спільні і відмінні риси двох композицій. Завдяки детальному аналізу твору розкрито тематичну єдність музичного матеріалу романсу між його структурними частинами і підкреслено домінування в ньому розповідного типу висловлювання. Домінантою у драматургії «Романсу для тебе» Я. Олексіва виступає лірика. Лірична тема, яка з'являється у першій частині романсу, виступає так званим лейтмотивом усього твору.

Вступ (Moderato) декламаційного настрою і одразу вводить нас в емоційний характер твору. Перша частина – це перший виклад ліричної теми твору, у якому передано образ ніжності, любові і доброти. Друга частина (Molto cantabile) нагадує монолог з атмосферою блаженства і спокою. Тут також панує лірико-розповідний характер. Обидві частини мають хвилеподібну драматургію, де, набравши сили в кульмінації, повертається все в стан спокою. Своєрідною ознакою романсу є наявність епілогу, написаного у формі фуги. Завершальна частина твору підкреслює ліричний характер романсу, знову ж таки, поєднуючи в собі ніжність, делікатність і елегантність. Своєрідною ознакою епілогу є його виклад музичного матеріалу у вигляді діалогу.

«Романс для тебе» Я. Олексіва є яскравим прикладом меморіального жанру у баянно-акордеонній творчості. Традиції in memoriam тут виявились у переважанні розповідного типу висловлювання, ліричному образу, який при будь-якому кульмінаційному моменті буде повертатися до свого начала, у зверненні до форми фуги, а також у значній ролі елегантних, наспівних і ностальгічних настроїв.

Ключові слова: меморіальний жанр, in memoriam, пам'ять, баянне мистецтво, романс.

Актуальність теми дослідження. Значну частину виконавського і концертного репертуару баяністів та акордеоністів складають кантиленні твори, створені сучасними композиторами. Вагомий шар таких творів, в художньому плані, насичений символічністю та філософсько-психологічним значенням, що веде за собою історію пережитого, емоційний стан або реакцію автора на події, пам'ять про загиблого. Такі підтекстові ознаки творів свідчать про риси меморіального жанру. Однак, попри наявність такого характеру композицій в баянно-акордеонному мистецтві і затребуваності їх у виконавській практиці, питання про історію розвитку та їх аналізу досі не піднімалось в музикознавчих працях. Отож актуальність цієї теми зумовлена необхідністю її різностороннього дослідження та наукового осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. Розвиток жанру музики in memoriam, її стильова динаміка, художня цілісність в творчості українських композиторів ХХ століття досліджувалася в моно-

графіях та статтях І. Мринської, також відомі праці, в яких розкривається прагматика і феномен присвят – В. Бодіної-Дячок, І. Зіпи, Л. Кияновської, А. Кравченка, Н. Фоміної, К. Фізер. Проте, питання вивчення меморіального жанру серед сучасних баянних творів до сьогодні фактично не ставилося, як предмет спеціального музикознавчого дослідження. Щодо дослідницької діяльності баянно-акордеонної культури, то окремі музикознавці (А. Душний, Д. Кужелев, В. Кучерук, Я. Олексів, А. Сташевський, П. Шиманський та ін.) у своїх розробках лише згадують про тематику присвяти аналізуючи окремі опуси чи творчі доробки композиторів.

Наукова новизна. Твори меморіального жанру баянно-акордеонної музики не досліджувалися в українському музикознавстві, а також з певним наміром не вивчалися сучасні композиторські інтерпретації даного жанру. З огляду на це дослідницький інтерес звернений на детальне дослідження «Романсу для тебе» Я. Олексіва як приклад меморіального жанру.

Мета статті – здійснити детальний теоретико-виконавський аналіз «Романсу для тебе» Я. Олексіва, а також охарактеризувати драматургію, музичну мову та виявити ознаки меморіального жанру у творі.

Виклад основного матеріалу. Меморіальність, як у музичних творах, так і в поезії, архітектурі пронизана одним і тим самим філософським настроєм та емоційно-психологічним підтекстом: оплакування, пам'ять про загиблого, про минуле, філософські роздуми про життя-смерть та втрату. Саме сукупність таких тематичних ознак є домінантною ідейно-образною структурою, що об'єднує найрізноманітніші по композиції, стилю, жанру, формі меморіальні твори. На думку дослідників, «жанр меморіалу характеризується особливим типом образності – філософською основою з опорою на декламаційність та мовленнєву інтонацію, поглибленим психологізмом і наявністю ліричного початку» [1].

Твори *in memoriam* становлять особливий жанровий клас у музиці ХХІ століття, хоча коріння цієї традиції сягає попередніх епох. Тут можна згадати, наприклад, Скрипичний концерт «Пам'яті ангела» Альбана Берга, мотет «Плач пам'яті Окегема» Жоскена Дебре, «Траурну музику» Вітольда Лютославського, «Траурну музику для королеви Марії» Генрі Перселла, «Менуєт на ім'я НАУДН»/«Menuet sur le nom d'Haydn» Моріса Равеля, Реквіємі Ллойда Уеббера, «Tombeau на смерть імператора Фердинанда III» та «Lamento на смерть Фердинанда IV» Йогана Якоба Фрогербера; чи твори українських композиторів, як «Епітафія: 29 вересня 1941 рік» Олександра Канерштейна, «Вічна пам'ять» Івана Лаврівського, «Елегія до дня роковин смерті Т. Шевченка» для скрипки і фортепіано Миколи Лисенка, Соната (пам'яті жертв чорнобильської катастрофи та інших геноцидів українського народу) Дениса Литвиненка, «Реквієм для Воїна» Богдани Фроляк та інших.

Значення «пам'яті» щоразу зростає у сучасній творчості. Так, в музичному мистецтві з ХХ століття, зокрема баянному, спостерігається тяжіння до морально-етичного ідеалу, що, звичайно, проявляється у написанні композиторами меморіальних творів. Визначальним у зв'язку з меморіальним жанром постає відображення у творі особистості та творчості.

Історія Романсу є особливою, сповненою усвідомлення паралелі життя-доля. Даний твір був написаний в січні 2022 року, ще за життя Галини Олексів, і мав асоціюватися виключно з ніжними, безкордонними почуттями кохання.

Однак через події в Україні, пов'язані з війною, сім'ю автора спіткала трагічна доля: Галина загинула внаслідок влучання російської ракети у медичний центр у Вінниці 14 липня 2022 року. Тож значення романсу різко змінює свій ракурс, набуваючи сумної барви – стає символом вічного кохання та у світ музики входить як *in memoriam* Галині Олексів.

Поява «Романсу для тебе», в першу чергу, була зумовлена бажанням композитора наблизити цей твір до виконавців баянно-акордеонного кола. «Романс для тебе» є фактично стислим викладом «Концерту» *c-moll* для баяна з оркестром Ярослава Олексіва, який також був присвячений Г. Олексів. У зв'язку з тим, що концерти для баяна з оркестром відбуваються вкрай рідко, а виконання такого жанру з фортепіано несе за собою низку нюансів, головним з яких, є те, що частота настроювання кожного баяна чи акордеона різна і, в основному, не співпадає з фортепіано – конкурсним цей твір не може виступати. Виходячи з цього, «Концерт» написаний ще в 2016 році до сьогодні був майже не виконуваним. Проте через особливу любов композитора до даної мелодики та характеру музики він вирішує створити романс для сольного інструменту (баяну), зібравши всі основні теми концерту і, тим самим, робить його доступним.

Сам автор зазначає, що «співставляючи світові програмні вимоги найпрестижніших конкурсів баяністів/акордеоністів та реальну можливість їх втілення, вбачається потреба у розширенні одного з оригінальних репертуарних ракурсів – кантиленних творів. Ще одним фактором створення цієї композиції є продовження застосування прийому авторського методу, який полягає у написанні оригінальних творів, актуальних та затребуваних сьогоденням» [5].

Перше виконання «Романсу для тебе» Я. Олексіва було здійснене як інтернаціональний триб'ют для Галини Олексів, в якому взяли участь 31 талановитих артистів з України, Франції, Італії, Литви, Норвегії, Фінляндії, Іспанії, Боснії та Словаччини.

За характером романс зберігає лірико-патетичну поемність концерту. Панує те ж тяжіння «до єдності циклу та безперервності розвитку, що досягаються за допомогою системи інтонаційно-тематичних зв'язків та модуляційних переходів між окремими розділами» [4].

Романс – це жанр камерно-інструментальної музики, як правило, ліричного змісту. Саме ця знакова своєрідність жанру змінює кут характеру музики взятої з концерту. Порівнюючи визна-

чальні риси концерту (змагання соліста з оркестром) і романсу (мелодійність, лірика, глибина змісту), чітко простежуємо переорієнтація контрастних образів і тем та утвердження ліричної складової музичного полотна. Зникає піднесена епічність, відчайдушний протест, величава самостверженість – з'являється драматизм наповнений болем, вразливою покірністю і тремтливим спогадом щастя. Романс набуває інтимності, душевності, філософії життя-кохання. Він стає зразком оспівування ідеї краси, ніжності, любові, болі і втрати одночасно.

Будова твору являє собою двочастинну форму з вступом і епілогом з наскрізним розвитком. Епілог побудований на іншому тематичному підґрунті, підводить «підсумки» емоційних коливань та остаточно завершує композиторський задум. Своєрідною ознакою даного романсу є наявність фуґи в заключній частині твору, яка є збережена з концерту автора. Драматургія твору є хвилеподібною: розвиток цілого поступово набирає сили до кульмінації і згодом повертається у висхідний стан спокою. Виклад музичного матеріалу характеризується вільними, імпровізаційними мелодичними лініями, які надають легкості і світла, емоційною виразністю, щирим ліризмом та красою мелосу, яка не зникає навіть у мелодичних елементах протесту. Композиція насичена багатством емоційних станів, які чітко простежуються вказівками автора щодо темпів і характерів, що, відповідно, ділить твір на умовні частини. Домінуючим у «Романсі для тебе» є романтично-схвильований настрій, який спостерігається в музичній вертикалі композиції. Насичена і розмаїта фактура (акорди, інтервальні і гамоподібні пасажи), багата гармонія, виразні підголоски, мелодичні фігурації, ритм, поліфонічний виклад, поєднання в лівій клавіатурі інструменту на готовій та виборній системах гри не лише гармонічної функції, а й мелодичні лінії створює неперевершене музичне полотно з вокально-кантиленним мелодизмом.

Відкривається композиція вступом представленим декламаційним настроєм, акордовою фактурою, однаковим ритмічним малюнком в основній тональності твору (*c-moll*), в розмірі $\frac{3}{4}$ на готовій системі лівої клавіатури інструменту. Хоча початок романсу написаний у формі періоду (1-8 т.) – він повноцінно передає зміст цілого твору і одразу вводить у його емоційне насичення. Період побудований так: перша його половина – це драматичне, нонлегатне, акордове проведення скутої, низхідної мелодії в правій руці на рівному тоні *C* в лівій руці; а друга половина – це розви-

нуте повторення тієї ж мелодії в правій за допомогою додаванням підголосків і мелодичного руху в лівому мануалі, але зупинка на неповному *D7* в останньому такті періоду передає характер відчаю й болю.

Початковий темп твору – *Moderato*. Рух повинен бути стриманим, але не повільним. Виконавець має вибрати для себе такий темп, щоб цілий період можна було «проспівати на одному диханні». Також необхідно чітко і зібрано відтворити акорди в партії правої руки та звернути увагу на міховедення, щоб уникнути обривів мелодичної лінії. Аби підсилити характер, тут використовується один з відносно дзвінких регістрів правої клавіатури баяну (баян).

Далі розпочинається I частина, яка являє собою ознайомлення з образом ніжності, любові, тендітності й, зокрема, з образом Галини. Змінивши розмір (*C*) і перейшовши в лівому мануалі на виборну систему на *tr* в «теплому» регістрі людського голосу, звучить тема головної партії концерту. Наспівна мелодія насичена ненав'язливими підголосками і ліричними мелізмами, що робить тему близькою до народно-пісенної мелодики та надає їй рис елегійності. Завданням виконавця є максимально зосередитися на відтворенні цієї складової твору, адже вона є першою і головною презентацією ліричної частини і змісту композиції. Тема сповнена доброти, любові й має розповідний характер як про щось світле і чисте, тому виконавець має з великою обережністю відтворити її ніби співаючи. Звідси, кожне агогічне відхилення підголоска чи в темі протягом 9-16 тактів має бути узгоджене з міховеденням.

Наступна мелодична лінія романсу (т. 17-24) взята з інтродукційної партії оркестру в концерті. Збагачена акордовою фактурою, пунктирною ритмічною складовою, формою періоду і розміром $\frac{3}{4}$, вона перегукується з вступом, проте за характером продовжує наспівну і вишукану мелодію головної партії. Розвиток думки, емоційна стрімкість досягається тут за допомогою польотних фігурацій у лівій руці на виборній системі баяна в малій октаві. Композитор використовує дуольні та тріольні угруповання, які в тридольному розмірі набувають ефекту безперервного руху. В даному випадку виконавець не лише повинен зосередитися на зв'язності виконання чотиризвукових акордів, а й на їх ліричному проведенні. Окрім того, партія лівої руки має не менш важливу функцію, і музикант змушений приділити їй окрему увагу для того, щоб відтворити стрибки та арпеджовані ходи на *legato*. В кінці цієї частинки (т. 23-24) ми зустрічаємося з зміною розміру, перенесенням

деяких звуків з лівого мануалу інструменту в правий і витриманими підголосками.

Паралельно з наскрізним розвитком продовжує розвиватися лірична сторона твору. Фактура надалі (25-32 т.) має вигляд розкладених акордів. Зберігається рух тріольними групуваннями, які перетікають з одного голосу в інший, але, на відміну від попереднього уривку, переносяться виключно в праву клавіатуру інструменту. Ліва ж клавіатура наповнена низхідними ходами та витриманими голосами в малій і великій октаві. Завершується показ ліричного образу хвилиною тріольних акордів в середині витриманої м³ між А і с²(31-32т.). Для баяніста важливо досягти безперервного виконання широкої фрази зі всіма агігнічними відхиленнями та акуратно висказаними підголосками, звичайно, особлива увага приділяється знову ж міховеденню. Від початку проведення головної партії необхідно до кінця зберегти цей ненав'язливий, ліричний, розповідний характер, адже на останній хвилі акордових ходів проникає драматизм, який вже буде домінувати до кінця цієї частини.

Починаючи з 33 такту в мелодичній лінії відбуваються емоційні зміни: елегійно-розповідний характер змінюється на лірико-збуджений настрій. Мелодика набуває широти, безперервності руху і стрімкості думки (33-50 т.). Все побудовано у вигляді невинних висхідних і низхідних гамоподібних ходів на тріольній ритміці в правій руці та стриманих остинатних четвертних інтервалів (акордів), які змінюються за гармонічними функціями, в лівій руці. Музикант, під час розбору і вивчення твору, повинен уважно підійти до підбору аплікатури в цьому фрагменті, опираючись на свої фізичні можливості та можливості інструменту (якщо акордеон, то необхідним буде коригувати нотний текст), аби якісно виконати всі наявні витримані звуки.

Заключним в першій частині є прихід до пристрасної теми із контекстом протесту (51-59 т.). Мелодичне полотно наповнене низхідними ходами, витриманими звуками, рівними восьмими тривалостями в регістрі малої октави, дзвінким регістром правої клавіатури інструменту (баян з піколо), переходом на головну систему в лівій клавіатурі, динамікою *f* та рухливим темпом. Ці всі елементи сприяють появі ефекту болючого крику, який нарешті вирвався з підтексту попередньо завуальованого змісту лірикою. Від початку і до кінцевого звуку даної частини виконавцю необхідно чітко розуміти і усвідомлювати настрій змісту для того, щоб доцільно розставити емоційні акценти, що вплинуть на розвиток думки і передачу змісту.

Перехід до другої частини відбувається в кінці першої завдяки поступовому сповільненню темпу *ritenuto*, зміненню дзвінкого регістру правої руки на відносно приглушений (баян) та арпеджованого *D7*, з якого залишається лише терцевий звук витриманий на ферматі. Він і є тим мостом зміни настрою між частинами (60-61 т.).

Другу частину романсу представляє сольний епізод з експозиції концерту, так званий монолог. Він повертає нас до ліричності, але вже без ознак схвильованості чи напруження. *Molto cantabile, p, rubato*, перемінний розмір, фермата, арпеджіо, витримані звуки, ніжні секстові і терцеві інтервали, багатоголосся – все це характерні ознаки даного епізоду (62-68 т.). Музика різко переходить в стан душевного спокою, блаженства, створюється атмосфера спогадів, які розповідаються з легкою посмішкою на обличчі. Як вже зазначено, мелодична лінія має розповідний характер. Чітко простежується значення кожного голосу і звуку, як складу чи слову. Виконуючи даний фрагмент на баяні нотний текст адаптується так, що створюється відчуття діалогу між правою і лівою рукою. Разом з тим невід'ємним елементом є правильно розставлена зміна міху та вдосконалення навичок майже непомітної його зміни. Цей монолог має бути «проговорений» виконавцем і, завдяки вказівці автором «*rubato*», виступає індивідуальним моментом для кожного інструменталіста, адже буде залежати від його темпераменту.

Підхоплює такий миротворчий настрій наступний фрагмент, взятий з «акордової послідовності з гармонічними відхиленнями в оркестровій партії» концерту. Висхідний рух, витримані акорди, поступове *accelerando, crescendo* передають стан душевного піднесення та віри в майбутнє (69-76 т.). Проте дійшовши до найвищої точки (77 т.) різким спадом вниз модуляційно, ми переходимо до *Andante, molto tranquillo*, де на *pp* у лівій руці в великій октаві звучить тема оркестрового монологу з експозиції (80 т.). Ця мелодія побудована на мелодиці головної партії, але вже з рисами тривожності. Насичена безперервними секундовими низхідними ходами у регістрі великої октави на фоні приглушених статично-спадаючих акордів (регістр гобой), вона змушує поринути в стан, де все завмерло і звучить лише голос жорстокої реальності. Весь уривок виконується штрихом *legato*. Це несе за собою певні труднощі для виконавця, адже він має зручно підібрати аплікатуру як для правої, так і для лівої руки, щоб виконати максимально зв'язно всі ходи в лівому мануалі та акорди в правому. В деяких випадках (залежно від інструменту) можуть виникати труднощі з прове-

денням теми в лівій руці так, щоб її не перекривали акорди в правій. З цим пов'язано декілька фактів: ліва клавіатура менш гучніша, ніж права; чотиризвучні акорди у першій октаві сприймаються людським вухом краще, аніж низьке звучання великої октави. Рекомендується під час виконання цього епізоду повернути лівий корпус інструменту до глядача.

89 такт відкриває короткий фрагмент, який у вигляді грізної і стрімкої хвилі, сформованої на *accelerando* хроматичних акордових послідовностей вгору, а потім вниз, повертає нас до основного темпу композиції і приводить до кульмінації другої частини (89-92 т.). Така ланка напружених акордів підсилює тривожний характер попередньої мелодії в низькому регістрі, надаючи їй трагічного забарвлення, яке утвердиться в кульмінації. Перед виконавцем стоїть завдання чіткого виконання три- та чотиризвучних акордів у швидкому темпі.

Кульмінаційний момент другої частини є більш насичений і потужніший, ніж в першій частині. Чотиризвучні акорди в правій руці на *f* та мелодизований бас (головна система) лівої руки несуть драматичний характер і змальовують картину душевного болю і життєвої трагедії. В першому такті звучить мелодія головної партії в акордовому викладі, а далі все побудовано на ритмічному полотні цієї теми. Інструменталіст, як і попередньо, повинен бути зосереджений на якісному виконанні акордів зі збереженням мелодичної лінії у верхньому голосі (93-100 т.). Закінчується друга частина секундовим рухом болісних октав і зупинкою на тяжкому *D7* (101-102 т.).

Мовчазна пауза приводить до завершальної частини романсу – епілогу. Тут композитор використовує заключну партію концерту написану у формі фуги. Подібно до монологу, епілог несе розповідний характер, де кожен звук рівний словесному складу. Елегійна мелодична лінія побудована в неширокому діапазоні на теплому регістрі людського голосу і перетікає з голосу в голос перебуваючи в стані смутку й усвідомлення історії гіркого примирення з долею. Вона несе образ останнього, кінцевого діалогу. Для втілення такого емоційного настрою автор використовує м'який тембр регістру правої руки (фагот), динаміку *p*, необ'ємну мелодію, спокій-

ний темп, підголоскову поліфонію, перемінний розмір (103-116 т.).

Цікавим є заключний елемент картини діалогу в 117-118 тактах, де голоси, написані у вигляді ехо, зупиняються на широкій терції *VI ступеню*, після чого один з голосів завмирає, а інший промовляє заключне «слово». Останні два такти слугують кінцевим «словом» історії завершеної відчуттям світла і спокою. Побудований на витриманому звуці *c²*, низхідний рух широкою терцією між великою та першою октавою на *ritenuto*, ніби промінь, завершує своє звучання на тихому, чистому октавному звуці *C*. Виконуючи фугу, як і в будь-якій поліфонічній композиції, основна увага музиканта звертається на проведення мелодичної лінії кожного голосу. Виконавець мусить інтонаційно розуміти кожний голос, щоб влучно підібрати місця агогічних відхилень. Звідси, детальний підхід до підбору аплікатури, зміни міху та штрихів, щоб підсилити інтонаційний характер. Динамічна градація коди має бути в межах *pp-mp*, а це також несе за собою зосередженість під час виконання.

Отже, «Романс для тебе» Ярослава Олексіва є унікальною композицією в репертуарі баяністів/акордеоністів XXI століття. Виконання даного твору зобов'язує інструменталіста відпрацьовувати низку елементів: вчасне і непомітне переключання регістрів, підбір зручної аплікатури, опрацювання зміни міху без переривання мелодичної лінії, виконання акордової техніки у швидкому темпі, удосконалення навиків виконання музики, притаманної кантиленним творам, доцільне розставлення динамічного співвідношення у творі та вивчення і розуміння змісту твору. Хоча цей твір не вимагає віртуозної технічності – він демонструє надважливі професійні якості виконавської майстерності музиканта виражені в деталізації, музикальності, відчутті й розумінні задуму композитора та вмінні передати його слухачеві. Це яскравий приклад меморіального жанру в сучасному баянно-акордеонному репертуарі, «який не лише уособлює феномен пам'яті в культурі про події, традиції музичної творчості, певні історико-стильові періоди, окремі особистості, але і має високу духовно-етичну спрямованість (музичне звернення до близької людини, вчителя, духовного наставника)» [2].

Література

1. Мельник А.О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини XX – початку XXI століть. Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського, Харків, 2016.
2. Мринська І.О. Стильова динаміка жанру музики in memoriam у творчості українських композиторів першої половини XX століття. URL: <http://intkonf.org/mrinska-io-stilova-dinamika-zhanru-muziki-inmemoriam-u-tvorchosti-ukrayinskih-kompozitoriv-pershoyi-polovini-hhstolitlya/>.

3. Кучурівський Ю.С. Національні аспекти розвитку жанру реквієму в англійській музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. С. 395–400.
4. Олексів Г.В. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти. Львівська національна музична академія імені М. Лисенка. Львів, 2021
5. Олексів Я.В. Романс для тебе : для баяна (акордеона). Львів : Т. Тетюк, 2022.

References

1. Melnyk, A.O. (2016). Tendentsii zhanrovo-stylovoi dynamiky ukrainskoi skrypkovoi miniaturi druzhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit [Trends of genre and style dynamics of Ukrainian violin miniatures of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries]. *Candidate's thesis*. Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv im. I. Kotliarevskoho, Kharkiv [in Ukrainian].
2. Mrynska, I.O. *Stylova dynamika zhanru muzyky in memoriam u tvorchoosti ukrainskykh kompozytoriv pershoi polovyny XX stolittia [Stylistic dynamics of the genre of music in memoriam in the work of Ukrainian composers of the first half of the 20th century.]* Retrieved from: <http://intkonf.org/mrinska-io-stilova-dinamika-zhanru-muziki-inmemoriam-u-tvorchoosti-ukrayinskih-kompozitoriv-pershoyi-polovini-hhstolittya/> [in Ukrainian].
3. Kuchurivskiy, Yu.S. (2018). Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts]. *Natsionalni aspekty rozvytku zhanru rekviemu v anhliiskii muzytsi*, (3), 395-400 [in Ukrainian].
4. Oleksiv, H.V. (2021). Zhanr perekladennia v suchasnomu baiannomu mystetstvi: istorychnyi ta analitychnyi aspekty [Genre of translation in modern accordion art: historical and analytical aspects]. *Doctor's thesis*. Lvivska natsionalna muzychna akademiia imeni M. Lysenka. Lviv [in Ukrainian].
5. Oleksiv, Ya.V. (2022). *Romans dlia tebe : dlia baiana (akordeona) [Romance for you: for accordion.]*. (Oleksiv, Ya.V., & Oleksiv, H.V. Eds.). Lviv : T. Tetiuk. [in Ukrainian].

Nadiia Parashchuk – Postgraduate Student at the Department of Music History, Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

‘Romance for You’ of Y. Oleksiv as an example of the memorial genre in modern Ukrainian accordion music

This article describes briefly the memorial genre and gives examples of works by foreign and Ukrainian composers. In Ukraine, there are no publications on the research and study of memorial works in the accordion culture. Therefore, ‘Romance for You’ by Ya. Oleksiv was taken as a sample of the memorial genre, which was analyzed in detail for the first time, the dramaturgy of the work, its figurative and emotional content, musical language, structure, and, most importantly, the traditions of in memoriam were identified.

This article contains a description of the history of the creation of the composition and its appearance in the world of art, as in memoriam. At the same time, a parallel was drawn between the Concerto in c-moll and ‘Romance for You’ by Ya. Oleksiv, with the help of which common and distinctive features were revealed. Thanks to a detailed analysis of the work, the thematic unity of the musical material of the romance between its structural parts was revealed and the dominance of the narrative type of expression in it was emphasized. Lyrical character is central in the play ‘Romance for You’ by Ya. Oleksiv. The lyrical theme that appears in the first part of the romance acts as the so-called leitmotif of the entire work.

The introduction (Moderato) has a declamatory mood and immediately introduces us to the emotional character of the work. The first part is the first presentation of the lyrical theme of the work, which conveys the image of tenderness, love and kindness. The second part (Molto cantabile) resembles a monologue with an atmosphere of bliss and peace. There is also a lyrical narrative character. Both parts have a wave-like drama, where, gaining strength in the climax, everything returns to a state of calm. A peculiar feature of a romance is the presence of an epilogue written in the form of a fugue. The final part of the work emphasizes the lyrical nature of the romance, again combining tenderness, delicacy and elegiac. A distinctive feature of the epilogue is its presentation of musical material in the form of a dialogue.

‘Romance for you’ by Ya. Oleksiv is a vivid example of the memorial genre in accordion-accordion works. The traditions of in memoriam are manifested here in the predominance of the narrative type of expression, the lyrical image that will return to its beginning at any culminating moment, in the appeal to the fugue form, as well as in the significant role of elegiac, chant and nostalgic moods.

Key words: memorial genre, in memoriam, memory, accordion art, romance.

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-08>

ДОСЛІДЖЕННЯ ЗВУКОВОГО ЛАНДШАФТУ НОВОВІДНАЙДЕНОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО ПРОСТОРУ «ДОМУ 42»

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

У статті досліджується проблематика взаємодії із звуковим оточенням у композиторській творчості на прикладі акустичного дослідження будинку у Львові на площі Ринок, 42. Це до певної міри нововіднайдений простір, що дає змогу дослідити невивчені раніше аспекти звукового ландшафту міста і його впливу на творчий процес композитора.

16 вересня 2023 року групою студентів та викладачів кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка проведено звукове дослідження згаданого простору, а 30 вересня 2023 в рамках серії подій «Школи слухання» відбувся концерт із творів молодих композиторів, що документують процес творчої взаємодії із звуковим оточенням. Презентовані композиції створені із використанням попередньо записаних звуків випадкових предметів та елементів інтер'єру, що на момент дослідження наповнювали Простір.

Метою дослідження є переосмислення взаємодії композитора зі звуковим оточенням та звуковим ландшафтом у творчому процесі. Важливою є рефлексія студентів кафедри композиції ЛНМА ім. М. В. Лисенка та переосмислення Простору ними як індивідуальними творчими одиницями. Студентами-композиторами, твори яких проаналізовано у даному дослідженні, є Мар'ян Філь, Анна Гуріна, Андрій Костів, Аліса Формазюк та Захар Озерський.

Ключові слова: акустичне дослідження, електроакустична музика, звуковий ландшафт.

Паскаль Гілен у своїй праці «Перформування спільного міста» вказує на протиставлення статичного місця і рухливого змінного простору [1]. У цьому контексті локація на пл. Ринок 42 у Львові є унікальним поєднанням цієї дихотомії. Статичний об'єкт, законсервований від зовнішнього світу, що містить численні часові нашарування від готичних підвалів та ренесансних фресок до євроремонтів 2000-х. Після створення тут нової комунальної інтердисциплінарної інституції розпочались дослідження цього об'єкта, що дозволило віднайти готичні, ренесансні та барокові пласти в будівлі, а разом із тим, активізувати взаємодію із простором, порівнюючи цю особливу дихотомію стійкого і змінного. Реставраційні, історичні та культурологічні дослідження по-новому вписують цей, непримітний на перший погляд, об'єкт в культурну мапу Львова. Проте донині нікому на думку не спало провести саме звукове дослідження Дому 42 (так називають тепер цей новий міждисциплінарний культурний простір) [2].

Тож як звучить Дім 42? Саме таким питанням задався Остап Мануляк, композитор, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка [3], організовуючи «Школу слухання», в рамках якої 30 вересня 2023 року відбувся концерт із творів львівських композиторів

студентів та викладачів академії. Створенню цих електроакустичних творів передувало звукове дослідження Простору, яке полягало у попередньому записі звуків, пов'язаних з інтер'єром. В результаті, за допомогою рекордерів типу Zoom H1, HR1 та H6, було створено базу семплів, яка містить звуки практично усіх звучних елементів Простору, а також начитування старих листів, методичних вказівок та інших знайдених у законсервованих приміщеннях Дому 42 текстів.

Окрім звукових об'єктів, групою композиторів також було проведення дослідження реверберації Дому 42 методом RT60 [4; 5]. Цей метод полягає у вимірюванні часу, необхідного для повного згасання звуку, з моменту вимкнення його джерела, у певному закритому просторі. Він характеризується проміжком часу (у секундах), протягом якого сила звуку зменшується на 60 дБ [6]. Для визначення цих параметрів традиційно було записано звук тріскання повітряної кульки, оскільки за його допомогою легко можна визначити момент вимкнення джерела звуку і початку так званого хвоста реверберації. Він має точковий характер і найкраще підходить для цього методу досліджень [7]. Наприклад, якщо записаний семпл має початковий рівень сигналу 20 дБ, тоді слід виміряти час, коли рівень зменшиться до -40 дБ. Отримане значення часу у секундах і буде часом реверберації.

Дослідивши реверберацію холу та кімнати на другому поверсі Дому 42 методом RT60, отримали такі результати (див. рисунок 1): час реверберації кімнати та холу становлять приблизно 0,1 та 0,3 секунди відповідно.

Таким чином, програмно, за допомогою convolution reverb, вдалося створити акустичну модель приміщення, а саме його відлуння [8]. У майбутньому, при створенні композицій, використання цього ефекту дало змогу імітувати акус-

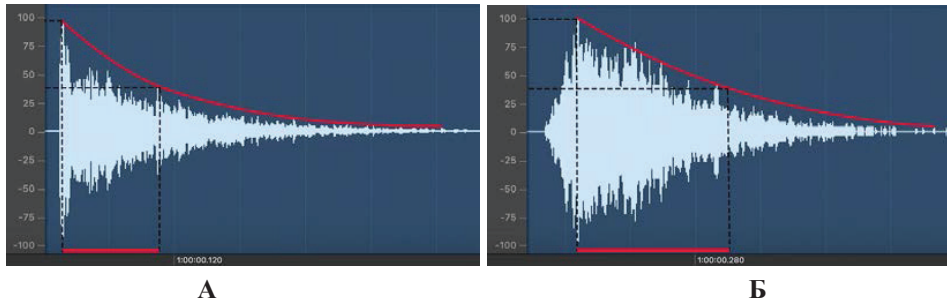


Рисунок 1. Графік із результатами вимірювання часу реверберації кімнати (А) та холу (Б) за методом RT60

тику відповідного середовища, дозволивши зберегти автентичність його звучання.

Про звуки вулиці і звуки міста писав Раймонд Мюррей Шафер у своїй книзі “The Soundscapes” [9]. Варто замислитися над їхнім звуко-терапевтичним ефектом та наскільки характерним може бути звучання певного міста чи місця. Чи зможемо ми впізнати котресь із знайомих нам місць, почувши лише його звуки? Чи це звучання відновить наші спогади і чи відчуємо ми атмосферу цього місця, неначе знову опинившись у ньому? Звук нерозривно існує із певним візуальним та асоціативним рядом, емоціями, які ми колись пережили, а отже, містить певне психологічне навантаження.

Унікальності та різноманіття акустичного ландшафту Дому 42 додає його географічне розташування у центрі Львова. Площа Ринок завжди заповнена туристами та місцевими мешканцями, які захоплюються архітектурою; хаотично розташованими музикантами по всіх закутках площі та випадковими перехожими; подекуди звуками трамваїв та дзвонами із вежі Ратуші. Все це характерне аудіальне розмаїття чутно із фасадних вікон Дому 42, проте справжня загадка захована всередині будівлі.

Саме із такого порівняння звукового ландшафту площі Ринок і будівлі під номером 42 починається аудіо-мандрівка “Route 42” [10]. Запис, на якому ґрунтується композиція, здійснено безперервно. Основна ідея такого задуму полягає у максимально автентичному датуванні і майбутньому відтворенні подій, пов’язаних зі звуковим дослідженням Простору. Звуки кроків та хрускіт

облупленої штукатурки, плавна зміна акустики кімнат, скрип старих дерев’яних сходів, начитування віднайдених листів невідомому адресату, голоси і спів інших учасників дослідження – все це у поєднанні із накладанням різноманітних ефектів, зокрема, зміною звуковисотності, сповільненням (Paul Stretch) тощо, стало основою для створення електроакустичної композиції.

До звукового дослідження Дому 42 долучилися студенти кафедри композиції ЛНМА ім. М. В. Лисенка Мар’ян Філь, Анна Гуріна, Андрій Костів, Аліса Формазюк та Захар Озерський. Що є спільним, а що – відмінним у рефлексіях композиторів, і чи змінилося сприйняття ними досліджуваного Простору?

“Wa wiri qastoj – І він бачить вашу історію. Що це , і чому, і хто він? Думаю немає сенсу пояснювати. Кожен шукає свої сенси. Тому не люблю розказувати значення чогось...» Саме так описує власний твір “Wa wiri qastoj” Мар’ян Філь, апелюючи до свідомого аналізу та досвіду слухача, активізуючи його асоціативний ряд. Це робота покликана відгукуватися на рівні підсвідомого – спогадів та асоціацій.

У творі задіяно багато шумових ефектів. Як зазначає автор: «Звуки накладалися як листи пергаменту один на одного. Плюс голоси, які були оброблені так, що українська звучить зовсім не як мова».

Твір Анни Гуріної під назвою «Лист» про діалог і про зв’язок між цивільним і військовим життям. «Ідея полягає у тому, що жінка знайшла лист, який її чоловік написав, коли був у лікарні у Вінниці. Наразі він захищає Україну на пере-

довій і, читаючи цього листа, від хвилювання у її голові відбувається хаос, адже перемішалися всі спогади, страхи, переживання. Вона згадує різні моменти життя, але кожного разу голоси у її голові породжують нові забуті спогади. І тут, раптово, вона чує постріл. Я вважаю, що ці постріли символізують пробудження і повернення у реальність. Але у творі відкритий фінал, тому все залежить від сприйняття та уяви слухачів. Опісля, є епілог про зелене місто. Для мене він символізує надію, віру та сподівання про світле майбутнє».

Анна ділиться досвідом звукового дослідження, власними рефлексіями та звертає увагу на таке: «Цікавим фактом є знахідка того самого листа. Весь текст, який слухачі можуть почути у творі не вигадка, це реальний лист, який я знайшла у Домі 42. Чесно кажучи, розібрати оригінальний почерк того чоловіка було непросто, але я це зробила, зачитала та записала на аудіорекодер. Згодом я застосувала ефект зсувного розтягнення, надзвичайне уповільнення та відлуння, що додало голосу цікавішого забарвлення. Також зі своїми колегами композиторами у процесі запису ми створили хорову імпровізацію голосом, яку я обробила за допомогою ефекту розтягування та зміни темпу, що дало відчуття глибинного фону. У темі повернення до реальності я використала звук, який ми записали за допомогою проколу кульки, що у процесі зміни висоти тону, додавання відлуння та інших ефектів став схожим на вибух».

Композитор Андрій Костів підійшов до написання власного твору «Ринок» із дещо з іншої перспективи, аніж його колеги: «Мені було цікаво поспробувати для себе щось нове. Я ще не писав повноцінні електроакустичні твори, тому мені було цікаво працювати зі звуками, записаними у приміщенні Ринку 42. Після цього ідея прийшла сама по собі: якщо це звуки з Ринку 42, значить твір буде про це приміщення, виключно про його звуки, записані мною. Знаю, що багато хто використовував голос у своїх творах, тому я хотів обійтись без нього, оскільки, на мою думку він був сторонній, його туди занесли (штучно). Мета твору – донести звуки Ринку 42, саме цього приміщення, (передати) його атмосферу».

Твір «До світла» Аліси Формазюк: «Відображає шлях добра крізь темряву і навколишнє зло. Зерно добра втілене у мотиві Ave Maria, що звучить на фоні моторошних звуків». На відміну від Андрія Костіва, для втілення свого задуму, композиторка мала на меті працювати більше із голосом: «Його тембром, звучанням, тривалістю».

Також Аліса поділилася враженнями від самого концерту, під час якого краще зрозуміла

власну композицію: «Власним відкриттям було, мабуть, те, коли саме я усвідомила найвагомішу суть свого твору – власне (тоді), коли треба було сказати декілька слів про свою композицію. При написанні твору був приблизний філософський задум, домінувало бажання працювати саме із релігійним мотивом. Але в результаті сам твір і став для мене відкриттям уже під час прем'єри, бо саме перед нею я усвідомила глибину композиції. Часом корисно робити щось чи міркувати спонтанно».

Сконцентруватися більше на звуко-дослідницькій складовій вирішив також і Захар Озерський у своїй композиції під назвою «Кава». За словами автора: «Це музична інтерпретація нашого процесу запису на Ринку 42. Коли ви заходите у ці старовинні приміщення і відчуваєте, що епоха змінилася, але ми знову тут, через безліч років. Були використані (у творі) звуки записані виключно у цій будівлі. Як різні ударні та шумові звуки, так і наш спів. Ці приміщення тепер мають (для мене) певне особисте значення, за рахунок здійсненої там роботи».

Як наслідок, студенти кафедри композиції, незважаючи на свій абсолютно різноманітний музичний досвід, вважають цей проєкт вдалим і дуже корисним для себе. Також усі одногосно виявили бажання і надалі у своїй творчості застосовувати техніки, здобуті у процесі звукового дослідження Дому 42. А деякі зі студентів поділилися своїми планами та ідеями щодо наступних проєктів у цьому Просторі.

Мар'ян Філь зауважив: «Це зовсім інший досвід в композиції, який ми (молоді композитори) отримуємо. Тут форма, звук, все змінює звичні правила гри та написання. Це дійсно сучасні композиторські техніки, які можна цікаво поєднувати в різний спосіб». А вже після завершення концерту 30 вересня 2023 року, Анна Гуріна була вражена зацікавленістю глядачів: «Мені було приємно, що вже після прослуховування творів композиторів, слухачі підходили, запитували та ділилися своїми спостереженнями. Це означає, що їм подобається такий формат концертів і я вважаю, що треба робити більше подібних експериментальних проєктів, бо вони розвивають сприйняття не тільки композиторів, а й глядачів. Під час запису відчувалася згуртованість моїх колег композиторів однією ідеєю і це відчуття дуже надихало».

Важливо зауважити, що практика такого роду звукових досліджень є дуже корисною і важливою для молодих композиторів. Вона дає змогу вільно втілювати власні задуми і рефлексувати на певні події, місця та середовища. Це дуже цінно, адже

таким чином збагачується унікальними записами звуковий ландшафт, даючи початок майбутнім проектам на межі звуків міста та просторів у цьому місті. Ця локалізація масштабу звукових досліджень дає змогу «подивитись» і повернути увагу до унікальних просторів та наповнити їх сенсами.

В результаті дослідження групою композиторів акустики Дому 42 можна зробити висновок, що історична цінність та унікальність акустики є безперервно пов'язаними та існують нероздільно із музичними композиціями, створеними у цьому Просторі. Обізнаність у історичному контексті та

мистецькому наповненні Дому 42 мала безпосередній вплив на формування філософії творів, а проведене звукове дослідження стало основою для впровадження ідей та вибору композиторських технік для їхньої реалізації.

Тому із впевненістю можна зробити висновок, що акустичні дослідження міських просторів забезпечують цілий ряд переваг у їх майбутньому розвитку як мистецьких осередків. Такі дослідження підвищують культурну цінність, розширюють аудиторію та додатково насичують новими сенсами це статичне місце, яке існує в межах рухливого змінного простору міста.

Література

1. Гілен Паскаль. Перформування спільного міста. Київ : іст паблішинг, 2019. 120 с.
2. Дім 42. URL: <https://www.facebook.com/dim42lviv>.
3. Остап Мануляк. Сайт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kompozytsiji/ostap-manuliak/>.
4. What is RT60 Reverberation Time? Site of Svantek Academy. URL: <https://svantek.com/academy/rt60-reverberation-time/>.
5. What is RT60. Site PSI Audio. URL: <https://www.psiaudio.swiss/what-is-rt60/>.
6. Реверберація. Сайт української вікіпедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Реверберація>.
7. Convolution Reverb: An Essential Guide. URL: <https://lunacy.audio/convolution-reverb/>.
8. What is Convolution Reverb? URL: <https://ask.audio/articles/what-is-convolution-reverb>.
9. Schafer Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. New York : Simon and Schuster, 1993. pp. 320.
10. Mike Romanyshyn – Маршрут 42. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jEOq8SXBrzY&t=48s&ab_channel=MikeRomanyshyn-CinematicMusicComposer.

References

1. Gielen Pascal. (2019). *Performuvannia spilnoho mista [Performing the common city]*. Kyiv: IST Publishing [in Ukrainian].
2. Dim 42. Retrieved from <https://www.facebook.com/dim42lviv> [in Ukrainian].
3. Ostap Manulyak. Sait Lvivskoji natsionalnoji muzychnoji akademiji imeni M. V. Lysenka [Ostap Manulyak. Site of Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko]. *lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kompozytsiji/ostap-manuliak*. Retrieved from <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kompozytsiji/ostap-manuliak/> [in Ukrainian].
4. What is RT60 Reverberation Time? Site of Svantek Academy. Retrieved from <https://svantek.com/academy/rt60-reverberation-time/> [in English].
5. What is RT60. Site PSI Audio. Retrieved from <https://www.psiaudio.swiss/what-is-rt60/> [in English].
6. Reverberatsia. Sait Ukrajinckoji Vikipediji [Reverberation. Ukrainian Wikipedia Site]. *uk.wikipedia.org/wiki/Реверберація*. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/Реверберація> [in Ukrainian].
7. Convolution Reverb: An Essential Guide. Retrieved from <https://lunacy.audio/convolution-reverb/> [in English].
8. What is Convolution Reverb? Retrieved from <https://ask.audio/articles/what-is-convolution-reverb> [in English].
9. Gielen Pascal. (2019). *Performuvannia spilnoho mista [Performing the common city]*. Kyiv: IST Publishing [in Ukrainian].
10. Schafer Murray. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Simon and Schuster [in English].
11. Mike Romanyshyn – Route 42. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=jEOq8SXBrzY&t=48s&ab_channel=MikeRomanyshyn-CinematicMusicComposer [in Ukrainian].

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

Research of the soundscape of the newly discovered municipal space “Dim 42”

The topic of the interaction with the sound environment in the composer's work at the example of an acoustic research of a building in Lviv at Rynek Square, 42. To some extent, this is a newly discovered space that makes it possible to explore previously unexplored aspects of the city's soundscape and its influence on the composer's creative process.

On September 16, 2023, a group of students and teachers of the Department of Composition of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko conducted a sound study of the mentioned space, and on September 30, 2023, a concert of works by young composers was held as a part of the "School of listening" series of events, documenting the

process of creative interaction with sound environment. The presented compositions were created using pre-recorded sounds of random objects and interior elements that filled the space at the time of the study.

The purpose of the study is to rethink the composer's interaction with the sound environment and soundscape in the creative process. Important is the reflection of the students of the Department of Composition of the Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko and their reinterpretation of the space as individual creative units. Student composers whose works were analyzed in this study are Maryan Fil, Anna Gurina, Andriy Kostiv, Alisa Formaziuk, and Zakhar Ozerskyi.

Key words: *acoustic research, electroacoustic music, soundscape.*

ЗМІСТ

Ань Лу	
Дуетна поліфонія у творчості Ф. Шопена.....	3
Віктор Білобловський	
Музичний ґрув: до визначення поняття.....	10
Лілія Качуринець	
До питання історії розвитку диригентського мистецтва.....	16
Борис Коблик	
Комунікативний компонент камерно-інструментального музичного виконавства в психологічному аспекті.....	22
Єва-Евеліна Куліковська	
Символіка фортепіанного циклу «Відображення» Б. Лятошинського як дзеркало історії України 20-х років ХХ століття.....	28
Зоряна Ластовецька-Соланська	
Музична інфраструктура як відображення музичного ландшафту країни.....	34
Надія Парашук	
«Романс для тебе» Я. Олексіва як взірць меморіального жанру в українській баянній музиці сучасності.....	41
Михайло Романишин	
Дослідження звукового ландшафту нововіднайденого муніципального простору «Дому 42».....	47

CONTENTS

An Lu	
Duet polyphony in the work of F. Chopin.....	3
Viktor Biloblovskiy	
Musical groove: to the definition of the concept.....	10
Liliia Kachurynets	
To the question of the history of development of conducting art.....	16
Borys Koblyk	
The communicative component of chamber-instrumental musical performance from the psychological aspect.....	22
Yeva-Evelina Kulikovska	
The symbolism of the piano cycle “Reflections” by B. Lyatoshynskiy as a mirror of the history of Ukraine in the 20s of the XX century.....	28
Zoryana Lastovetska-Solanska	
Musical infrastructure as a reflection of the musical landscape of the country.....	34
Nadiia Parashchuk	
‘Romance for You’ of Y. Oleksiv as an example of the memorial genre in modern Ukrainian accordion music.....	41
Mykhailo Romanyshyn	
Research of the soundscape of the newly discovered municipal space “Dim 42”.....	47

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 50 / Issue 50

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова
Макетування Юрій Ковальчук

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум.-друк. арк. 6,28. Замов. № 0124/022. 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.