

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 52



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 10 від 31 жовтня 2024 року)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.
Ідентифікатор медіа: R30-04309

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 52 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 782.1:001.8(072)

DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-01

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ПОСТМОДЕРНУ ЯК СИНТЕЗ ВЕРБАЛЬНИХ І НЕВЕРБАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ

Тетяна Булах – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музично-теоретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва

<https://orcid.org/0000-0002-0954-8422>

ResearcherID: AAF-8038-2019

Стаття присвячена висвітленню концептуалізації терміна «музичний театр» через акцент на інтеграцію вербальних та невербальних компонентів у постмодерністському контексті. Аналіз терміна підкреслює його комплексну природу як інтегративної художньої системи, що поєднує різні семіотичні елементи. Сучасний підхід до музичного театру демонструє його еволюцію як синтетичної семіотичної системи, де вербальні і невербальні компоненти функціонують у гармонійній взаємодії. Це розширює розуміння жанру і вимагає нового підходу до його дослідження, що відображає сучасні культурні і технологічні трансформації, визначаючи нові горизонти для музичного театру як динамічної і інтегративної форми мистецтва. В дослідженні акцентується увага на переході від строго вербальних форм до інтегрованих вербально-візуальних практик, що відзначаються злиттям музичних, театральних і художніх елементів у єдиному комунікативному процесі. Аналіз терміна «музичний театр» підкреслює його комплексну природу як інтегративної художньої системи, де вербальні та невербальні компоненти функціонують у гармонійній взаємодії. Постмодернізм розмиває кордони між словом і тілом, надаючи нову роль невербальним засобам комунікації, таким як сценічна пластика, міміка і візуальні ефекти. Ці елементи стають ключовими у передачі змісту та емоційного забарвлення сценічного дійства, розширюючи можливості інтерпретації і сприйняття музичних творів. Дослідження також висвітлює впровадження мультимедійних технологій і крос-жанрових інновацій, які відзначають еволюцію музичного театру, формуючи нові моделі комунікації між актором і глядачем. Таким чином, концептуалізація музичного театру як синтетичної семіотичної системи, де вербальні та невербальні компоненти інтегровані в єдину структуру, розширює наше розуміння жанру і вимагає нових підходів до дослідження та практичної реалізації.

Ключові слова: постмодерний музичний театр, вербальні компоненти, невербальні компоненти, семіотичний синтез.

Вступ. Сучасний музичний театр існує в унікальних умовах, зумовлених складною соціокультурною ситуацією. Сучасне суспільство, яке відчуває прискорення ритму життя та зростання технократичного розвитку, стикається зі значними змінами у своїй культурній структурі. У музично-театральному мистецтві простежується розвиток різноспрямованих тенденцій, що супроводжується модернізацією усталених естетичних цінностей, що формувалися протягом століть, і підвищенням соціальної напруги. Часто нові художні універсалії вступають у конфлікт із класичними формами, що можна спостерігати, наприклад, у феномені режисерської опери. Остання нерідко вносить інноваційні прийоми у класичні вистави, спричиняючи неминучу трансформацію жанру, руйнування історичних зв'язків і якісне оновлення смислового змісту творів. Це призводить до того, що і серед фахівців (як теоретиків, так і практиків), і серед слухачів відсутня єдність у сприйнятті таких змін.

Музичний театр, завдяки своїм широким можливостям виразних засобів музичного та театрального мистецтва, володіє потужним

потенціалом впливу на реципієнта. Він виступає транслятором духовних цінностей, що передаються та сприймаються через взаємодію учасників музично-театрального дійства. Це актуалізує питання ціннісної взаємодії людини зі світом за допомогою музично-театральної творчості, що інтегрує в собі як комунікативні, так і аксіологічні аспекти.

Мета дослідження полягає у визначенні концептуального наповнення терміна «музичний театр», зокрема через акцент на інтеграцію вербальних та невербальних компонентів у постмодерністському контексті.

Матеріали та методи. Методологія дослідження базується на поєднанні компаративного аналізу для порівняння класичних та інноваційних форм музично-театрального мистецтва, системного підходу для вивчення музичного театру як багатокомпонентної системи, соціокультурного аналізу для дослідження взаємодії музично-театрального мистецтва із соціальними змінами, а також аксіологічного підходу для аналізу ціннісних аспектів і їхнього впливу на духовні орієнтири сучасного суспільства.

Комунікативний потенціал творчого прояву людина почала усвідомлювати ще в протоантичний період, проте формування наукової теорії комунікації відбулося лише на початку ХХ століття.

Одним із найповніших оглядів сучасних теорій комунікації є праця Е. Гріффіна, в якій аналізуються класичні та неklasичні концепції, що відображають різні підходи до розуміння комунікації. Важливим аспектом є екзистенційний вимір комунікації, що полягає у виявленні «Я» через «Іншого», де відносини між суб'єктами набувають глибокого онтологічного сенсу. Окреме місце в сучасній теорії комунікації займає екоантропоцентрична модель соціального пізнання, що фокусується не лише на людині як біологічному виді, але й на людській суб'єктивності як «*Homo vivens*» (Т. М. Дрідзе). Ця модель інтегрує проблеми смислоутворення, що стає центральним у контексті життєвого світу і комунікативної системи (Г. Гадамер, А. Богачов). Комунікація в такому контексті постає як смислопороджуючий процес, де взаємодія з Іншим є необхідною для формування етичних і смислових універсалій. Теорія комунікації також знайшла своє відображення у спеціалізованих галузях, таких як музична та музично-театральна комунікативістика. Зокрема, роботи О. Самойленко, що досліджують комунікативні аспекти на соціально-історичному, естетичному та психологічному рівнях, а також праці Н. Косаняк, що аналізують музичні твори у контексті соціокультурної динаміки регіону. Таким чином, дослідження теорії комунікації дозволяє не лише переосмислити взаємодію між мистецтвом і суспільством, але й виявити нові можливості для розуміння глибинних процесів духовного та культурного обміну. Аксиологічний підхід, орієнтований на внутрішні трансформації особистості через комунікацію, дозволяє глибше осмислити роль мистецтва як засобу формування цінностей у сучасному суспільстві.

Результати. Основним змістовним компонентом, що визначає комунікативний акт, є ідеї, образи, оцінки та установки, які передаються. Важливо підкреслити, що ідеї й образи, а також естетичні засоби їх виразності, стають предметом мистецтвознавчого аналізу. Одночасно вони є елементами комунікації та можуть розглядатися як складові частини комунікативної системи. Іншою важливою складовою комунікації є оцінки та установки. Будучи частиною комунікативного процесу, вони входять у сферу аксіології, яка є вченням про природу цінностей [1, с. 56–57].

У музично-театральній практиці прояв «фізичних енергем» [2] є важливою складовою, яка реалізується через різні, водночас подібні та відмінні форми творчої діяльності людини. Цей процес відбувається на кількох рівнях буття та охоплює багатопарову взаємодію між фізичними й естетичними параметрами творів, що водночас підкреслює складність структури художньої комунікації. Специфічну роль у феноменологічному процесі займає участь комунікативних груп, які виступають не лише як творці мистецьких творів, але і як їхні інтерпретатори та ретранслятори, створюючи складні системи комунікативного обміну.

Феноменологічний аспект, який передбачає взаємодію між свідомістю творця та аудиторії, є тісно пов'язаним з фізичними параметрами. Ці параметри виявляються через форму, зміст, ритм та динаміку твору, які сприяють формуванню естетичної взаємодії та перетворення індивідуальних вражень у колективний досвід. Значущість комунікативного аспекту є центральною темою сучасного мистецтвознавчого аналізу, оскільки жанр виступає як соціально-комунікативна система, що функціонує у межах суспільства і відображає його культурні та соціальні трансформації. Тобто жанрова система не є статичною – вона підпорядковується законам соціального інституціоналізму і змінюється під впливом комунікативних функцій, які визначають її місце та значення у суспільстві. Жанр у такому випадку постає носієм комунікативної структури, що відображає його буття у соціумі, і тому комунікативний аналіз жанрових форм дозволяє виявити їхній суспільний статус та роль у культурному просторі [3, с. 34].

Такий підхід найкраще дозволяє виявити як еволюцію модифікацій специфічних музично-театральних елементів, так і особливості зміни соціального статусу конкретного жанру в певний історичний період. Соціальні події та процеси суспільної організації безпосередньо впливають на формування та подальше існування жанру. Розглядаючи проблему використання вербальної та візуальної комунікації в музичному театрі з історичної ретроспективи, важливо уточнити поняття «музичний театр».

Відомий театральний діяч Тейлор М. оцінював музичний театр як «більш високу форму розвитку драматичного театру». На його думку, музичний театр, як правило, підлягає всім театральним законам, але «збагачений ще одним виразним засобом порівняно з іншими видами театального мистецтва, і тому має досягати ще більшої ступені впливу на глядача» [4, с. 67]. За його визначенням, цей додатковий елемент – музика –

визначає поетику музичного театру більше, ніж будь-що інше. Також він стверджує, що «музичний театр – це той театр, в якому музичне діяння з співаючими людьми стає театральною реальністю». Аналізуючи музичний театр через призму комунікативних засобів – візуальних (сценографічне та світлове рішення, побудова мізансцен, пластика акторів) і вербальних (техніка вокалу, віртуозність, діапазон, словесні обороти) – слід зазначити, що у сучасному дискурсі постмодернізму візуальні образи часто домінують над вербальними. Дія та структура «звучного» і «процесуючого» на сцені музичного театру не завжди сприяють формуванню єдиної поліфонічної природи спектаклю [4, с. 671–673].

Отже, музична образність у таких постановках часто є не органічною частиною цілого – дії, а лише інструментом для створення більш-менш повноцінного образного ряду.

Рівень розвитку культурних запитів та сприйняття глядачів на початку ХХІ століття, що ознаменовано розквітом постмодерністської філософії та візуальної культури, позбавляє актора-співака можливості «нерухомого» вокалу, вимагаючи синхронізації всіх навичок, спрямованих на активне і максимально повне освоєння сценічного простору. Проте в сучасному музичному театрі особливу увагу варто приділити візуальній комунікації, яка часто виконує функцію контакт-регулюючого елемента. Дж. Бавелас також зазначає, що «усний дискурс можна вважати завершеним (real), тільки якщо він має невербальний аспект» [5].

Постмодерністська парадигма, в свою чергу, відкриває для акторів-музикантів широкий спектр музичних варіацій: від слідування за музикою до безпосереднього узгодження дій і жестів з музичним супроводом, або створення складних систем комунікативних взаємодій у процесі поєднання музичного ритму з сценічним темпом. Жести отримують свою конкретизацію та розвиток в контексті різних соціальних і міжособистісних відносин [6, с. 152–154].

Характерною рисою постмодернізму в мистецтві ХХІ століття є «розмивання меж між словом і екзистенцією, текстом і тілом» [3, с. 78]. Ця специфіка особливо яскраво проявляється в постмодерністському музичному театрі. У контексті спостереження за процесом розмиття кордонів між душею і тілом в театрі жорстокості Гадамер Г. [6] акцентує увагу на заміні вербальних засобів виразності невербальними, що відкриває нові горизонти для інтерпретації та взаємодії в музичному мистецтві.

Музичний театр, який часто намагається перевершити традиційні форми та вираження, використовує новаторські методи, де музика та сценічний рух стають взаємозалежними елементами. Це дозволяє створювати складні системи комунікативних взаємодій, де музичний ритм і сценічний темп взаємодіють і перекриваються, що веде до нових форм вираження і сприйняття. Постмодерністський підхід до музичного театру передбачає інтеграцію звукових та невербальних елементів, що надає театральним постановкам новий рівень естетичної і комунікативної глибини. У цьому контексті, музика не є лише фоном або супроводом до дій, а стає активним учасником комунікативного процесу, що розширює межі традиційного театрального мистецтва та відкриває нові можливості для вираження і сприйняття.

Таким чином, зміщення акценту з раціонального змісту слова на його ірраціональний аспект повертає музичний театр на довербальний рівень, сприяючи розвитку постмодерністського театрального письма, яке є візуально-пластичним за своєю суттю. В сучасному музичному театрі часто стираються межі між природним і культурним. Можна констатувати, що музичний театр представляє собою глобальний синтез, у якому беруть участь музика, образотворче мистецтво та література. Це визначає три основні форми його втілення: музичну, театральну та художню, кожна з яких має свої відмінні риси, але всі ці форми гармонійно функціонують у єдиному комунікативному процесі. Закони театрального мистецтва та численні музичні техніки значною мірою визначають особливості музичного театру. Однак останні роки відзначаються розширенням ресурсів музичного театру, що стало можливим завдяки креативному використанню вербальних і візуальних засобів комунікації, які трансформують жанрову специфіку мистецтва. Наприклад, останнім часом балет і мюзикл стали новими жанрами екранного музичного театру, які не лише збагачені традиціями музичного театру, але й наближаються до екранного мистецтва.

Водночас такі твори демонструють важливі закони музичної драматургії. Наприклад, поєднання яскравої анімації з класичними музичними мініатюрами стало основою нового жанру – анімаційного концерту. Логічним є те, що функціонування сучасного музичного театру як інтегративної системи та цілісного, семіотично складного мови художньої культури зумовлене діалогічним перетином понять «театр» і «музика». При цьому гнучкість і динамічність компонентів музичного театру, зберігаючи головні акценти (актор

і музика), кожного разу створюють принципово новий синтез вербальних і візуальних засобів комунікації, завдяки якому на наших очах народжується неповторне театральне видовище. Вся повнота сенсу музично-театральної дії акумулюється в комунікативному процесі «спектакль – глядач», формуючи тонко настроєну інтонаційну сферу, в якій кожен сенс інтонують, виникаючи з глибин музики, слова, жесту, образотворчої символіки та ін. Саме це в кінцевому рахунку визначає сучасну специфіку музичного театру.

Новизна дослідження полягає в тому, що воно аналізує вплив постмодерністського підходу на розмивання традиційних меж між словом і тілом у музичному театрі, що відзначається переходом від строго вербальних до більш інтегрованих вербально-візуальних форм. Також вивчаються нові експериментальні форми музичного театру, такі як мультимедійні постановки і крос-жанрові проекти, які відзначаються злиттям музичних, театральних і художніх компонентів у єдиному комунікативному процесі. Це дозволяє не лише переосмислити існуючі визначення музичного театру, а й висвітлити його динамічний розвиток в умовах сучасного культурного контексту.

Практичне значення дослідження полягає в розробці теоретичних основ для створення нових форм музичного театру, які відповідають актуальним вимогам сучасної аудиторії та культурного контексту. Результати можуть бути використані для вдосконалення постановок у театрах, впровадження інноваційних підходів у навчальні програми для театральних і музичних навчальних закладів, а також для розвитку нових напрямків у сфері музичного і сценічного мистецтва. Це дослідження сприяє глибшому розумінню взаємодії між музикою, театром і візуальними формами, що має важливе значення для творчих практик і культурного розвитку.

Висновки. Аналіз терміну «музичний театр» з точки зору вербальної та невербальної комунікації підкреслює його комплексну природу як інтегративної художньої системи, що поєднує різні семіотичні елементи. Сучасний підхід до музичного театру демонструє злиття музичних, театральних та візуальних компонентів у єдину цілісну структуру. Постмодерністська парадигма розмиває традиційні кордони між словом і тілом, що робить акцент на важливості невербальних засобів комунікації, таких як сценічна пластика, міміка і візуальні ефекти, нарівні з вербальними компонентами. Невербальні елементи стають ключовими в передачі змісту та емоційного забарвлення сценічного дійства, що значно розширює можливості для інтерпретації та сприйняття музичних творів. Впровадження мультимедійних технологій і крос-жанрових інновацій в музичний театр відзначає його еволюцію і перетворення, формуючи нові моделі комунікації між актором і глядачем.

Таким чином, концептуалізація музичного театру як синтетичної семіотичної системи, де вербальні та невербальні компоненти функціонують у гармонійній взаємодії, розширює наше розуміння жанру. Це вимагає нового підходу до дослідження та практичної реалізації, що відображає сучасні культурні та технологічні впливи, визначаючи нові горизонти для музичного театру як динамічної та інтегративної форми мистецтва.

Перспективи дослідження У галузі музичного театру ключовими напрямками є поглиблене вивчення інтеграції вербальних і невербальних компонентів, аналіз впливу мультимедійних і технологічних інновацій, а також дослідження переходу до нових жанрових форм, що сприяє глибшому розумінню змін у жанрі та його взаємодії з культурними і технологічними трендами.

Література

1. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики; [пер. з нім. О. Мокровольського]. Т. 1. Київ: Юніверс, 2000. 464 с.
2. Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: Про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура*, 2018. С. 157–168.
3. Богачов А. Досвід і сенс. Київ: Дух і Літера, 2011. 333 с.
4. Taylor M. *Musical Theatre, Realism and Entertainment*. Farnham (UK): Ashgate, 2012. 194 p.
5. Baverlas J. B. Nonverbal and social aspects of discourse in face-to-face interaction. Text. Berlin (West), vol. 10, no. 1–2, 144 p.
6. Gadamer H.-G. *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk und dessen Wirkungsgeschichte*. Gadamer Lesebuch; [Hrsg. von J. Grondin]. Tübingen, 1997.
7. Дридзе Т. М. Екоантропоцентрична модель соціального пізнання як шлях до подолання парадигмальної кризи в соціології. *Соціологічні дослідження*. Харків. 2000. № 2. С. 20–28.

8. Косаняк Н. Львівський музичний театр на сторінках міської німецькомовної преси першої половини XIX ст. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника: збірник наукових праць*. НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника; редкол.: М. М. Романюк (голов. ред.) та ін. Львів, 2014. Вип. 6 (22). С. 527–545.
9. Kenrick J. *Musical Theatre. A History*. N.Y.: Continuum, 2008. 425 p.
10. Griffin E., Ledbetter A., Sparks G. *A first look at communication theory*. New York: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 2014. 564 p.

References

1. Gadamer, G.-G. (2000). *Istyna i metod. Osnovy filozofskoyi hermenevtyky* [Truth and method. Basics of philosophical hermeneutics]; trans. with him O. Mokrovolskyi. T. 1. Kyiv: Univers. 464 p. [in Ukrainian].
2. Samoilenko, O. (2018). *Katehoriya muzychnoho myslennya u ponyatiynomu konteksti psykholohiyi mystetstva: Pro yednist' filozofskoyi-estetichnoho ta mystetstvoznavchoho metodiv piznannya*. [The category of musical thinking in the conceptual context of the psychology of art: About the unity of philosophical-aesthetic and art-historical methods of cognition]. *Musical art and culture*, P. 157–168 [in Ukrainian].
3. Bogachev, A. (2011). *Dosvid i sens [Experience and meaning]*. Kyiv: Spirit and Letter, 2011. 333 p. [in Ukrainian].
4. Taylor, M. (2012). *Musical Theatre, Realism and Entertainment*. Farnham (UK): Ashgate [in English].
5. Gadamer, H.-G. (1997). *Dialogischer Rückblick auf das Gesammelte Werk und dessen Wirkungsgeschichte. Gadamer Lesebuch* [Gadamer Reader]; Ed. by J. Grondin. Tübingen [in German].
6. Drydze, T.M. (2000). *Ekoantropotsentrychna model' sotsial'noho piznannya yak shlyakh do podolannya paradyhmal'noyi kryzy v sotsiolohiyi* [Ecoanthropocentric model of social cognition as a way to overcome the paradigmatic crisis in sociology]. *Sociological research*. Kharkiv. No. 2. P. 20–28. [in Ukrainian].
7. Kosanyak, N. (2014). *L'vivs'kyi muzychnyy teatr na storinkakh mis'koyi nimets'komovnoyi presy pershoyi polovyny XIX st.* [Lviv musical theater on the pages of the city's German-language press of the first half of the 19th century]. Notes of the Lviv National Scientific Library of Ukraine named after V. Stefanyk: a collection of scientific papers. National Academy of Sciences of Ukraine, LNNB of Ukraine named after V. Stefanyk; editor: M. M. Romanyuk (chief editor) and others. Lviv. Vol. 6 (22). P. 527–545 [in Ukrainian].
8. Bavelas, J. B. (1990). *Nonverbal and social aspects of discourse in face-to-face interaction*. *Text*, 10(1–2) [in English].
9. Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: A History*. New York: Continuum [in English].
10. Griffin, E., Ledbetter, A., & Sparks, G. (2014). *A First Look at Communication Theory*. New York: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages [in English].

Tetiana Bulakh – Candidate of Art Studies, Professor at the Department of Music Theory Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Postmodern musical theater as a synthesis of verbal and non-verbal components

The article is dedicated to exploring the conceptualization of the term “musical theater” with a focus on the integration of verbal and non-verbal components in the postmodern context. The analysis highlights the complex nature of musical theater as an integrative artistic system that combines various semiotic elements. The contemporary approach to musical theater demonstrates its evolution as a synthetic semiotic system, where verbal and non-verbal components function in harmonious interaction. This expansion of understanding requires a new approach to its study, reflecting contemporary cultural and technological transformations and defining new horizons for musical theater as a dynamic and integrative form of art. The study emphasizes the transition from strictly verbal forms to integrated verbal-visual practices, characterized by the merging of musical, theatrical, and artistic elements into a unified communicative process. The analysis of the term “musical theater” underscores its complex nature as an integrative artistic system, where verbal and non-verbal components operate in harmony. Postmodernism blurs the boundaries between word and body, giving new roles to non-verbal means of communication, such as stage movement, facial expressions, and visual effects. These elements become crucial in conveying the content and emotional tone of the performance, expanding the possibilities for interpreting and perceiving musical works. The research also highlights the incorporation of multimedia technologies and cross-genre innovations that mark the evolution of musical theater, shaping new models of communication between actors and audiences. Thus, the conceptualization of musical theater as a synthetic semiotic system, where verbal and non-verbal components are integrated into a unified structure, broadens our understanding of the genre and calls for new approaches to its study and practical implementation.

Key words: postmodern musical theater, verbal components, non-verbal components, semiotic synthesis.

УДК 78.27;78.441
DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-02

ОСТАННЯ КВІТКА «ПОЕТА СКРИПКИ»: ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ЛЕДІ ДІН ПОЛ ТА ЇЇ ПОГЛЯД НА СКРИПКОВУ МУЗИКУ

Дарина Довга – аспірантка творчої аспірантури кафедри скрипки, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0003-2349-8606>

Статтю присвячено впливу камерно-інструментальної творчості бельгійсько-британської піаністки та композиторки польського походження леді Дін Пол на розвиток виконавського мистецтва скрипалів.

Достатньо довгий час жінки не могли досягти успіху та визнання в професії композитора. Тож, їм доводилося вдаватися до різних хитрощів, для того, щоб ділитися своєю творчістю з шанувальниками. Найчастішим випадком було обрання мисткинями чоловічого псевдоніму. І таким прикладом є наймолодша дочка відомого «поета скрипки» і польського композитора Генрика Венявського Ірена Регіна (1879–1932), за чоловіком – леді Дін Пол, відома публіці як Полдовські або Пол Полдовські.

Спочатку вона публікувала свої музичні твори під ім'ям Ірена Венявська, а після одруження взяла псевдонім.

Її композиції в основному створювалися для невеликого складу і включають близько 30 пісень на тексти Вільяма Блейка, Жана Домініка, Жана Мореаса, Альбера Самана, Анатолія Ле Бра та Адольфа Ретте та ін. Найкращими і найцікавішими є 16 пісень на тексти Поля Верлена у стилі, близькому до сучасних французьких композиторів.

У творчому доробку мисткині також були оперетта «Сміх», симфонічна драма «Мовчання», твори для оркестру, сюїта для духових інструментів, 11 п'єс для фортепіано, п'єси для скрипки та фортепіано, а також соната для скрипки і фортепіано ре мінор.

Дана стаття розглядає п'єсу для скрипки та фортепіано Пола Полдовські «Танго» та сонату для скрипки і фортепіано ре мінор.

Метою статті є здійснення історико-методологічного аналізу спадщини Пола Полдовські та популяризація її скрипкових творів на теренах України.

Через війну росії проти України наша музична спільнота вдається до спроб розширити свій концертний та навчальний репертуар. У зв'язку з цим актуальним є звернення до творів для скрипки жінок-композиторок кінця XIX – початку XX століття, серед яких і творчість Пола Полдовські.

Одним з головних завдань, які поставлені у даній статті, є пізнання стилістичних параметрів у камерно-інструментальній творчості жінок-композиторок кінця XIX – початку XX століття на прикладі вивчення жанру скрипкової сонати та п'єси для скрипки і фортепіано «Танго» бельгійсько-англійської композиторки Пола Полдовські. Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування матеріалів у педагогічній та виконавській практиці скрипалів.

Ключові слова: жінки-композиторки, скрипкова творчість, камерно-інструментальна творчість, виконавське мистецтво, пізній романтизм.

Вступ. У минулому музикознавці мало приділяли увагу соціології музики. Це стосувалося соціального класу, економічного статусу музикантів, стратифікації в професії та доступу до освітніх можливостей.

Жінки пізно прийшли до нових форм і жанрів, їх здатність творити оркестрову музику та оперу ставилася під сумнів протягом XIX – поч. XX століть.

У XXI столітті європейські музикознавці виявляють глибокий інтерес до проблематики дослідження творчості жінок-композиторок. Консеквентно з цим дана галузь потребує ширшого виконавського дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. Ключові етапи концертної діяльності Пола Полдовські висвітлені у двох статтях газетної збірки редак-

тора Філіпа Хейла. Вони описують речиталь Полдовські та концерт з її вокальних творів на вірші Поля Верлена і говорять про те, що вона самостійно виконувала свої фортепіанні п'єси з дивовижною чарівністю та майстерністю і акомпонувала виконавцям власних пісень: грала як досконалий артист, технічно добре оснащений. У некролозі «Таймс» було вказано, що інструментальні твори Пола Полдовські демонструють високу якість і тонке відчуття стилю, але ці якості знайшли своє найприродніше середовище саме в пісні [5].

Збереглися листи польського композитора та піаніста Кароля Шимановського, де він згадує довгі, щирі та емоційні розмови з Полом Полдовські. У 1921–1922 роках Кароль Шимановський з Полдовські проводили разом час у Нью-Йорку,

даючи авторські концерти, спілкуючись і намагаючись професійно утвердитися в Новому Світі. Коли Шимановський вперше зустрівся з Полдовські 29 січня 1921 року, він зазначив у своєму щоденнику: «дуже мила пані!»¹.

Кароль Шимановський покладався на Пола Полдовські також як і на популяризаторку своєї музики: вона організовувала його концерти в Нью-Йорку, а згодом і в Лондоні. На знак подяки за допомогу Шимановський планував присвятити їй «Дріади» з «Міфів» для скрипки та фортепіано; натомість він вирішив запропонувати цей твір її натхненнику, скрипалеві Павлу Коханському [7, с. 32].

Як свідчать знайдені статті, у 1909 році на вокальному концерті Пол Полдовські співала та грала ще під своїм дівочим прізвищем Венявська. Серед пісень, які вона виконувала, були дві пісні її двоюрідного брата Адама Венявського – «Дош» і «Заклинач змій». Адам Венявський, композитор, який творив у жанрах опер, балетів, симфонічних творів і фортепіанних п'єс, ініціював у 1935 році Міжнародний конкурс скрипалів імені свого дядька, Генрика Венявського [6]. Наступного року Пол Полдовські дала ще один сольний концерт із власних творів у Лондоні.

Метою статті є аналіз камерно-інструментальної творчості бельгійсько-британської піаністки та композиторки Ірени Регіни Венявської, яка мала псевдонім Полдовські або Пол Полдовські на прикладі скрипкової сонати ре мінор та п'єси для скрипки і фортепіано «Танго», визначення впливу даної творчості на скрипкове виконавство та окреслення проблеми гендерної політики доби пізнього Романтизму.

Виклад основного матеріалу. Пол Полдовські народилася у Брюсселі, була єдиною з чотирьох нащадків Генрика Венявського та Ізабелли Гемптон, племінниці піаніста та композитора Джорджа А. Осборна, яка продовжила музичну кар'єру. Батько Пола Полдовські помер, коли дівчинці не виповнилося й року.

Вона почала виконувати власні композиції у віці 14-ти років, вивчала фортепіано в музичних академіях Брюсселя, Лондона та Парижу.

У 17 дівчина переїхала до Лондона, де продовжила навчання у композитора та диригента Персі Пітта і піаніста Майкла Гамбурга.

Пол Полдовські була однією з надзвичайних мисткинь, чия естетична еволюція йшла за природними тенденціями її статі, а не за бажанням

наслідувати чоловіче начало, що так часто робить жіноче мистецтво невдалим. Оригінальність концепції та вираження, природний смак до форми, тематичного матеріалу та особливо гармонічної субстанції виявляють вроджену схильність композиторки до свободи.

У творчості Пола Полдовські відчутний вплив французької школи, а точніше Сезара Франка та Клода Дебюссі.

Твори композиторки просякнуті індивідуальністю та незвичайною силою вираження. У музичному сенсі, Пола Полдовські можна вважати дочкою Дебюссі, вона поділяє вибагливий смак цього композитора.

Ключем до музики Полдовські є її інтенсивна людяність, тим не менш глибока, оскільки вона не вважає за потрібне виражатися у важкій претензійності. Її людяність несе її як до вершин, так і до глибин осягаючого вираження.

З 1915 по 1935 роки британський видавець J. W. Chester LTD (тепер Chester Music) випустив декілька пісень Полдовські, які збереглися до нашого часу. Однак значна кількість її композицій залишилася в рукописах, а більшість її великих творів, особливо симфонічна музика, була знищена під час Другої світової війни. До цієї трагічної події музика Венявської була добре відома європейському слухачу. Видатний диригент сер Генрі Вуд презентував її оркестрову музику та часто замовляв їй нові твори. Слід, однак, зауважити, що імені Венявської немає ні на обкладинках її опублікованих пісень, ні на концертних програмках "Proms": натомість там фігурує ім'я пана Полдовські [7, с. 32].

Соната для скрипки ре мінор Полдовські присвячена Октаву Маусу, бельгійському мистецтвознавцю, письменнику та юристу, яку виконав угорський скрипаль Тівадар Начез під фортепіанний супровід авторки.

Газета "The Times" хвалила гру Пола Полдовські як «надзвичайно влучну та делікатну», проте її скрипкова соната була сприйнята менш захоплено.

Прем'єра сонати для скрипки і фортепіано Полдовські відбулась в Парижі та Брюсселі, де вона акомпонувала скрипалю Емілю Шомону [6].

Соната містить глибокий за змістом та різноманітний тематичний матеріал. Зміна відтінків, різнобарвність динамічних контрастів, цінність кожної ноти в партії скрипки і фортепіано надають особливої витонченості звучання в першій частині сонати (Andante Languido) паралельно з різноманітними темповими градаціями в скерцозній другій частині (Vivace – Andante semplice).

¹ Trochimczyk Maja A Romantic Century in Polish Music – Los Angeles, 2009. 264 p.

На фоні звучання фортепіано, «зітхання скрипки» напружує атмосферу у третій частини сонати (Finale: Presto con fuoco / molto agitato – Andante).

Кожний інструмент виходить на перший план, звучить жвавий діалог між виконавцями. Для драматичного розвитку всіх частин сонати, композиторка використовує музичні мотиви, що передають слухачам особливу експресію і пафос. Твір набуває таких ефектів завдяки звучанню тріолей, подвійних нот, акордів і різноманітної скрипкової штрихової техніки на фоні арпеджованих пасажів у фортепіано. Багатофактурне викладення акомпонуючої партії розкриває досконале володіння композиторкою інструментальними можливостями фортепіано. Для відтворення душевних переживань, хвилювань і тривоги у скрипковій партії Полдовскі використовує штрих *spiccato*, пунктирний ритм, безліч акцентів, італійські позначення та різнобарвну різку зміну динаміки від *pp* до *fff*. Партії скрипки та фортепіано взаємодіють на рівних, втілюючи задуми геніальної авторки.

Танго Полдовскі – твір для скрипки та фортепіано в стилі танцю. Він був створений для польського скрипаля-віртуоза Павла Коханського.

Цей твір – визначне явище світової скрипкової музичної культури поч. ХХ століття. Унікальність і новаторство стилю Пола Полдовскі, її композиторський талант яскраво проявився у віртуозній скрипковій п'єсі.

У танго переважає лірична стихія, хоча у ньому простежується крім пісенності також епічна лінія. Композиторка у цьому творі тяжіла до ритмічної пружності. Використовуючи нові можливості гармонії, прийоми гри скрипкового *glissando*, віртуозного чергування *pizzicato* та *arco*, акордів та

подвійних нот, композиторка синтезує різні танцювально-інтонаційні стилі, танговий надрив, мелодійно-ритмічні малюнки, в яких неповторні скрипкові прийоми надають танго особливого характерного звучання.

Висновки. Дана стаття аналізує творчий шлях піаністки та композиторки Пола Полдовскі (Ірени Регіни Венявської), дочки видатного польського композитора Генрика Венявського, окреслює проблему гендерної політики доби пізнього Романтизму та її віддзеркалення у музичному мистецтві.

Скрипкові твори Пола Полдовскі – продукт надзвичайного таланту, не позбавлений безпомилкових слідів різноманітних впливів, які загалом походять із Франції; але її особисте вираження делікатне та індивідуальне, сповнене багатством кольорів та неперевершеної атмосфери. Творчість Полдовскі відрізняється різноманітністю виразів, музичною неперевершеною та ліричною красою. Також у її камерно-інструментальній творчості зустрічаються образи бурхливої романтики.

«Дбайте про мою музику!». Ці слова були сказані Полдовскі незадовго до її смерті у 1932 році.

Найбільше у музиці Пола Полдовскі приваблює мелодійне багатство та зручність виконання скрипкової партії, адже вона була дочкою професійного скрипаля та інтуїтивно відчувала тонкощі специфіки не тільки фортепіано, а й скрипки.

Ховаючись за чоловічим псевдонімом і знищуючи як свою жіночу ідентичність, так і факт приналежності до відомої музичної родини, Ірена Регіна Венявська прагнула, щоб її оцінювали виключно за якість власної музики. Парадоксально, але тим самим вона створювала перешкоди для повного визнання свого місця в історії польської музики.

Література

1. Gdal Saleski. Famous musicians of a wandering race : biographical sketches of outstanding figures of Jewish origin in the musical world New York, New York : Bloch Publishing Company, 1927. 468 p.
2. Jane M. Bowers, Judith Tick. Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950 – University of Illinois Press; Reprint edition, 1987. 409 p.
3. Julie Anne Sadie, Rhian Samuel. The Norton / Grove Dictionary of Women Composers. New York: W.W. Norton & Co., 1994. 548 p.
4. Nicolas Slonimsky. Baker's Biographical Dictionary of Musicians. New York: Schirmer Books, 1991, 2115 p.
5. Philip Hale. Dramatic and musical criticisms, 1928–1930, 1889. v. 45.
6. Poldowski in concert. URL: https://www.wieniawski.com/poldowski_in_concert.html
7. Trochimczyk Maja. A Romantic Century in Polish Music. Los Angeles, 2009. 264 p.
8. McVicker, Mary Frech. Women composers of classical music : 369 biographies from 1550 into the 20th century. Mary F. McVicker. 2011. 253 p.

References

1. Gdal Saleski (1927). Famous musicians of a wandering race : biographical sketches of outstanding figures of Jewish origin in the musical world New York, New York : Bloch Publishing Company. 468 p. [in English].
2. Jane, M. Bowers, & Judith Tick (1987). Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150–1950 – University of Illinois Press; Reprint edition. 409 p. [in English].
3. Julie Anne Sadie, & Rhian Samuel (1994). The Norton / Grove Dictionary of Women Composers. New York: W.W. Norton & Co. 548 p. [in English].
4. Nicolas Slonimsky (1991). Baker's Biographical Dictionary of Musicians. New York: Schirmer Books. 2115 p. [in English].
5. Philip Hale. Dramatic and musical criticisms, 1928–1930, 1889. v. 45. [in English].
6. Poldowski in concert. Retrieved from: https://www.wieniawski.com/poldowski_in_concert.html
7. Trochimczyk Maja. (2009). A Romantic Century in Polish Music. Los Angeles. 264 p. [in English].
8. McVicker, & Mary Frech. (2011). Women composers of classical music : 369 biographies from 1550 into the 20th century. Mary F. McVicker. 253 p. [in English].

Daryna Dovha – Postgraduate Student at the Creative Postgraduate Course of the Violin Department, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The last flower «of the violin poet» the creative personality of Lady Dean Paule and her view of violin music

The article is devoted to the influence of chamber – instrumental creativity works of the Belgian-British pianist and composer of Polish origin Lady Dean Paule on the development of the violinist's performance. For quite a long time, women could not achieve success and recognition in the profession of a composer. So they had to resort to various tricks to share their creativity with their fans. A more frequent case was the choice of a male pseudonym by female artists.

And such an example is the youngest daughter of a famous Polish composer Henryk Wieniawski – Irena Regina (1879–1932) by her husband Lady Dean Paule, who was known to the public as Poldowski or Paul Poldowski.

At first she published her musical works under the name of Irena Wieniawska, but after her marriage she took a pseudonym.

Her compositions were mainly created for a small ensemble and they included about 30 songs to lyrics by William Blake, Jeanne Dominique, Jeanne Marias, Albert Saman, Anatol Le Bra, Adolf Rette and others. The best and the most interesting are 16 songs based on texts by Paule Verlaine in a style close to contemporary French composers.

The artist's creative output also included operetta "Laughter", symphonic drama "Silence", works for orchestra, suite for wind instruments, 11 pieces for piano, pieces for violin and piano and sonata for violin and piano in d minor.

This article examines Paul Poldowski's "Tango" for violin and piano and sonata for violin and piano in d minor.

The purpose of the article is to carry out a historical and methodological analysis of Paul Poldowski's heritage and popularize her violin works on the territory of Ukraine. Due to the war between Russia and Ukraine, our musical community is trying to expand its concert and educational repertoire. In this connection, it is relevant to refer to works for the violin by female composers of the late 19-th and the early 20-th centuries, among which is the works of Paul Poldowski.

One of the main tasks of this article is to learn stylistic parameters in the chamber- instrumental works of the female composers of the late 19-th and the early 20-th centuries, on the example of studying the genre of the violin sonata and the piece for the violin and piano "Tango" by Belgian – English female composer Paul Poldowski. The practical significance of the research lies in the possibility of using the materials in the pedagogical and performing practice of violinists.

Key words: *female composers, violin creativity, chamber-instrumental creativity, performing arts, late romanticism.*

УДК [782.7:091](477)“1786”:003.072-047.37
DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-03

ПАЛЕОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРТИТУРИ ОПЕРИ «СОКІЛ» Д. БОРТНЯНСЬКОГО (1786 Р.) З АРХІВУ БІБЛІОТЕКИ БРИТАНСЬКОГО МУЗЕЮ

Наталія Ключинська – доктор філософії, асистент кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет імені Івана Франка
<http://orcid.org/0000-0002-4789-8263>

Особливістю сучасної виконавської практики є прагнення побудови якомога ґрунтовнішої інтерпретації твору на основі дослідження музичного й культурологічного його контексту. Відповідно до ідеології історично інформованого виконавства, одним із найважливіших джерел мистецької інтерпретації є оригінальна партитура музичної композиції у рукописному чи друкованому вигляді, в залежності від способу фіксації того часу. Тому палеографічні музичні дослідження на сьогодні відіграють не лише важливе значення у датуванні музичних композицій чи атрибуції авторського стилю, а й відображають зміну способу позначення музично-виразових і, навіть, виконавських практик. Рукопис опери Дмитра Бортнянського із збірні Британського музею репрезентує зміну нотного письма, фіксацію динамічних та темпових вказівок у середині та другій половині XVIII століття. Запис партій духових інструментів відображає зміну системи сольмізації від релятивної до точної. Групування інструментів та їх взаємне дублювання співвідносне із тогочасною практикою виконавського прочитання композиторських партитур наявними в капелі інструментами, з їх додаванням, заміною чи поєднанням в унісон. Відслідковуємо також чітке розмежування функцій інструментів у оркестрі, що є надзвичайно важливим у вибудовуванні загального ансамблю звучання оркестрових, хорових та сольних голосів при виконанні. Важливим для точного розшифрування авторських артефактів та відповідної транскрипції у сучасну систему укладання партитур є знання способів спрощеного нотного запису репетицій, повторюваних груп нот та дублювань між різними партіями. Пропонуємо у цій публікації познайомитися із зразком музичної нотації доби Бортнянського на прикладі рукописної копії опери «Сокіл», переписаної придворним музикантом Петербурзького двору – Луї Цаніні (Louis Zanini).

Ключові слова: опери Дмитра Бортнянського, партитура, рукопис, музична нотація, музична палеографія.

Вступ. В Лабораторії музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка серед архівних матеріалів Мирослава Антоновича¹ зберігається копія рукопису опери «Сокіл» Дмитра Бортнянського. Оригінал цього рукопису знаходиться в бібліотеці Британського музею у Лондоні (*British Museum Library, London*; рис. 1). Опера Д. Бортнянського поповнила колекцію рукописів Егертона (*Egerton manuscripts*) у 1878 році й зберігається там досі

під шифром 2506². Рукопис складається з 241 сторінки у форматі прямокутних аркушів (*obl. folio*), де на одному листі виписано по дві сторінки партитури. Рукопис не є авторським оригіналом, він переписаний італійським придворним музикантом, скрипалем і копіювальником нот – Луїджі Цаніні (*Luigi Zanini*), або, як він себе підписував французькою – Луї Цаніні (*Louis Zanini*).

Д. Бортнянський написав оперу «Сокіл» на лібрето Франца Германа Лаферм'єра (*François-Germain La Ferrière*) – придворного бібліотекаря палацу в Павловську. Прем'єрна постановка відбулася у Гатчинському палаці в 1786 році. Вперше в Україні опера була виконана Товариством камерної опери під керівництвом Наталі Свириденко у 1995 році [3]. У такому ж концертному виконанні Н. Свириденко представила «Сокола» Д. Бортнянського на фестивалях «Музика в старому Львові» (2014) і «Музика в старому Кра-

¹ Мирослав Антонович (1917–2006) – український диригент, музикознавець і оперний співак. Доробок М. Антоновича як музикознавця і його диригентська діяльність надзвичайно багаті. Та в рамках теми статті окреслимо коротко його шлях як оперного співака. Навчався у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка у класі вокалу Одарки Бандрівської. Отримав другу премію на конкурсі молодих співаків у 1938 році. Згодом продовжив навчання у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка, а в часі Другої світової війни виїхав до Відня. Там продовжив навчання вокалу у професора Г. Граруда, згодом співав в оперних театрах Лінца, Лінцманштадта (сучасний Лодзь, Польща). Після війни у таборі для переміщених осіб керував музичним театром «Розвага», для якого й писав музику до театральних вистав [1].

² У списку рукописів Британського музею оперу зазначено: “Eg. 2,506. «Le Faucon»: a comic opera, in three acts, in score, by D. Bortniansky. This and the following opera were performed before the Grand Duke and Duchess of Russia, in 1786 and 1787 respectively; and are transcripts made by Louis Zanini, «copiste de la cour à St. Petersburg»” [6, с. 302].



Рис. 1. Титульні аркуші опери Д. Бортнянського «Сокіл» з бібліотеки Британського музею¹

¹ Всі зображення зроблені автором із копії рукописів замовлених М. Антоновичем із Британської бібліотеки [4, 5].

кові» (2015). Усі згадані постановки виконувалися українською мовою у перекладі Максима Стріхи. Надалі виконання «Сокола» Д. Бортнянського водночас із ще одною оперою композитора – «Алкідом» відбулося у Львівському національному театрі опери та балету в 2021 році під батудою Оксани Линів [2]. Так, поступово оперна спадщина Д. Бортнянського зайняла достойне місце на українській оперній сцені.

Відтак важливо ознайомитися з особливостями оригінальної партитури «Сокола» як доступного артефакту музичної спадщини класичної доби. Партитура опери «Сокіл» є цікавим зразком музичної палеографії XVIII століття, що вирізняється записом розміщення музичних інструментів, позначенням ключів, пауз та динамічних відтінків. Окрім того, це яскравий приклад скороченого музичного нотопису, деталі якого розглянемо надалі у представленій публікації.

Матеріали та методи. В процесі дослідження було проаналізовано рукописи двох опер Д. Бортнянського: «Алкід» та «Сокіл», а також друковану партитуру опери «Сокіл» з фонду Національної філармонії України. Основною метою було оприлюднити відображення тогочасної музичної практики у нотації цього ж періоду, відповідно, методами застосованими в роботі були аналіз та порівняння обох рукописів між собою, а також моделювання практики досліджень виконавських конвенцій у західноєвропейській музиці XVIII століття та відповідних норм музичної нотації на обрані зразки оперної творчості Д. Бортнянського.

Результати. Традиційно, у партитурах XVIII століття зверху виписували партії скрипок та альт, під ними дерев'яних духових, труб, тоді вокальні голоси і в самому низу сторінки – *basso continuo* (рис. 2). Цю партію зазвичай виконували



Рис. 2. Розміщення інструментів та голосів у партитурі опери «Сокіл»

віолончелі та контрабаси, і на неї орієнтувався клавесиніст. В партитурі опери «Сокіл» інструментів *continuo* не зазначено, проте в іншій опері Д. Бортнянського «Алкід», позначено окремі фрагменти, які грає лише віолончель, тож при відсутності додаткових вказівок обидва інструменти грали разом (рис. 3). Партія *basso continuo* позначена лише басовим ключем (фа), проте у дзеркальному відображенні до звиклого нам сьогодні запису, лише в деяких номерах опери використана позначка *basso*.

Впродовж всього тексту зустрічаємо фіксацію використання труби у різних ладах: *in C*, *in B*, *in G* і т. д. Незвичним є запис ладу Мі бемоль мажор не як *Es*, а в його енгармонічному варіанті – *Dis*, або ж складами *Ex Dis* (рис. 4). У попередній опері Д. Бортнянського «Алкід» ще присутній запис релятивної сольмізації через окреслення тональностей труб як *Corni in Befa* (тобто сі бемоль мажор), та *Corni in elafa* (мі бемоль мажор) (рис. 5).

Варто зазначити, що впродовж XVIII століття поширеними були не партитури, а поголосники оркестрових партій. З метою економії не всі інструменти виписувалися окремо, тож часто передба-

чалось дублювання одних інструментів іншими. Так, якщо в оркестрі використовувався гобой, то зазвичай у складі був присутній і фагот. Фаготист виконував партію баса в унісон з контрабасами і *continuo*. Проте, якщо гобої або флейти мали в певний момент сольне проведення, то в цей час басову лінію виконував лише фагот разом з інструментом *continuo* [7, с. 68]. Підтвердження такої виконавської практики знаходимо у партитурі Д. Бортнянського: у багатьох номерах опери немає окремої лінійки для фагота, натомість біля басової партії зазначено *fagotto col basso*. В номерах, де партія фагота виписана окремо, більша частина музичного матеріалу все ж дублює басову партію. Для спрощення запису таке дублювання позначалося в басовому ключі з двома скісними рисками в усіх тактах допоки триває унісон (рис. 6, 7).

У наведеному раніше рисунку 2 бачимо окрему сольну партію фагота, що супроводжує флейтове соло. В партитурі «Сокола» немає моментів, де б не грали скрипки, навіть якщо основний мелодичний матеріал проходить в партії духових, партії струнних інструментів виконують функцію ритмічно-гармонічного заповнення фактури. Тож імовірно контрабаси й віолончелі мали грати

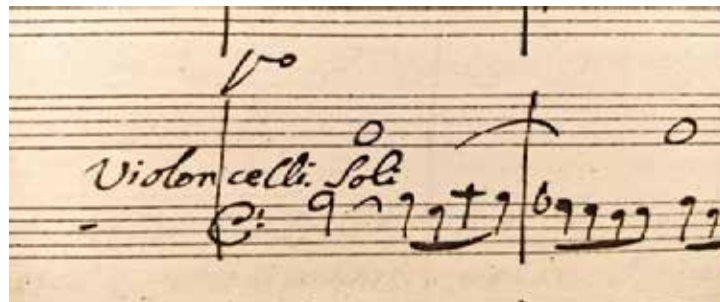


Рис. 3. Фрагмент партитури опери «Алкід», де партія віолончелі відокремлена від баса

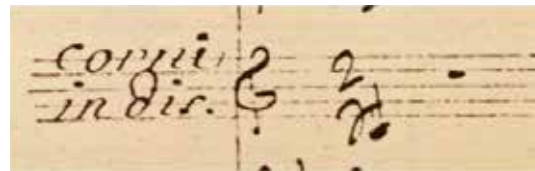
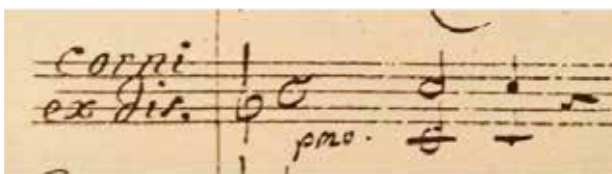


Рис. 4. *Corni in Es* опера «Сокіл»

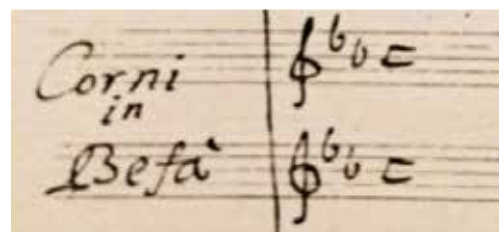
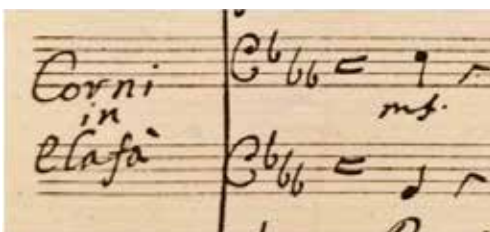


Рис. 5. *Corni in Es* та *in B* в опері «Алкід»

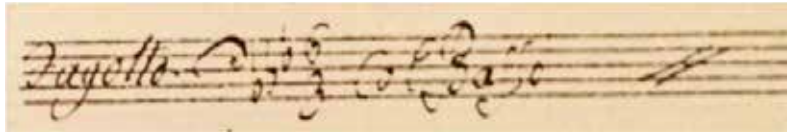


Рис. 6. Запис партії фагота

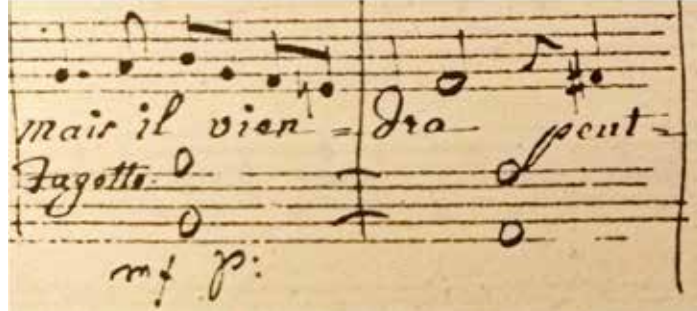


Рис. 7. Тимчасовий октавний унісон між партіями фаготу та баса

разом з *continuo* також і впродовж сольних фрагментів духових інструментів оркестру.

Подібно й альтова партія зазвичай дублювала басову лінію, проте октавою вище. В партитурі лінійка альту використовує альтовий ключ До, проте у моментах відсутності окремої партії виписано басовий ключ і дві скісні риски, або ж басовий ключ, вказівку *col basso* й риски (рис. 8).

Унісон поміж партіями перших та других скрипок позначено словами *col primo* або *col secondo*, *unison*, *con 2do violini* (рис. 9). Дерев'яні духові могли дублювати мелодію скрипок в унісон або на октаву вище. Часто партія гобоя відтворювала мелодичний матеріал партії флейт. В партитурі таке дублювання відображено термінами *con flauti* та *all'ottava con violini* (рис. 10).

Репетиції одного звука записували у вигляді ноти зі штилем, перекресленим одною рискою, якщо передбачалося звучання восьмими, і двома – якщо шістнадцятими. Коли при такому скороченому записі потребували позначення штрихового звучання фрагменту, то використовували додаткову позначку. Наприклад, *staccato* в

такому випадку зображали хвилястою лінією під або над звуками (рис. 11).

Зустрічаємо в партитурі зразки спрощення нотного запису тривалостей. Так, якщо група восьми або шістнадцятих нот мала повторюватись впродовж одного чи кількох тактів, то в партитурі це позначали двома чи однією косою лінією, залежно від тривалостей нот у групі (рис. 12).

Для позначення повторення певного нотного фрагменту у всіх голосах використовували своєрідний знак репризи. Такти, що мали повторюватись були виділені крапками між усіма лініями нотного стану, об'єднані лігою над і під системою, та суфіксом *bis*, що означає «двічі» (рис. 13).

Візуальне зображення мелодичних прикрас (форшлаг та трель), фермат подібно до сучасного, проте відрізняється запис четвертної, восьмої та шістнадцятої пауз (рис. 14 а, б, в). Для конкретизації штрихів та характеру звуку чи цілого епізоду зазвичай використані італійські терміни: *col sordini*, *dolce*, *sotto voce* та ін.

Усі динамічні нюанси позначено скороченими італійськими термінами, проте скоро-

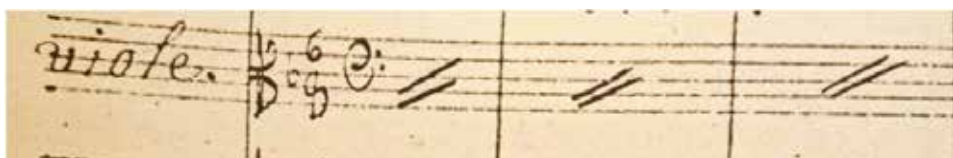
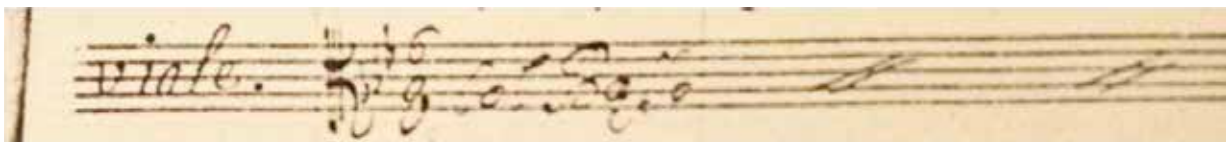


Рис. 8. Два способи позначення октавного дублювання басової лінії альтом



Рис. 9. Вказівки гри в унісон в партіях перших та других скрипок



Рис. 10. Позначення дублювань та октавних унісонів у партіях флейт та гобоїв



Рис. 11. Скорочений запис репетицій та позначення staccato



Рис. 12. Запис повторення однакових звуковисотно ритмічних груп

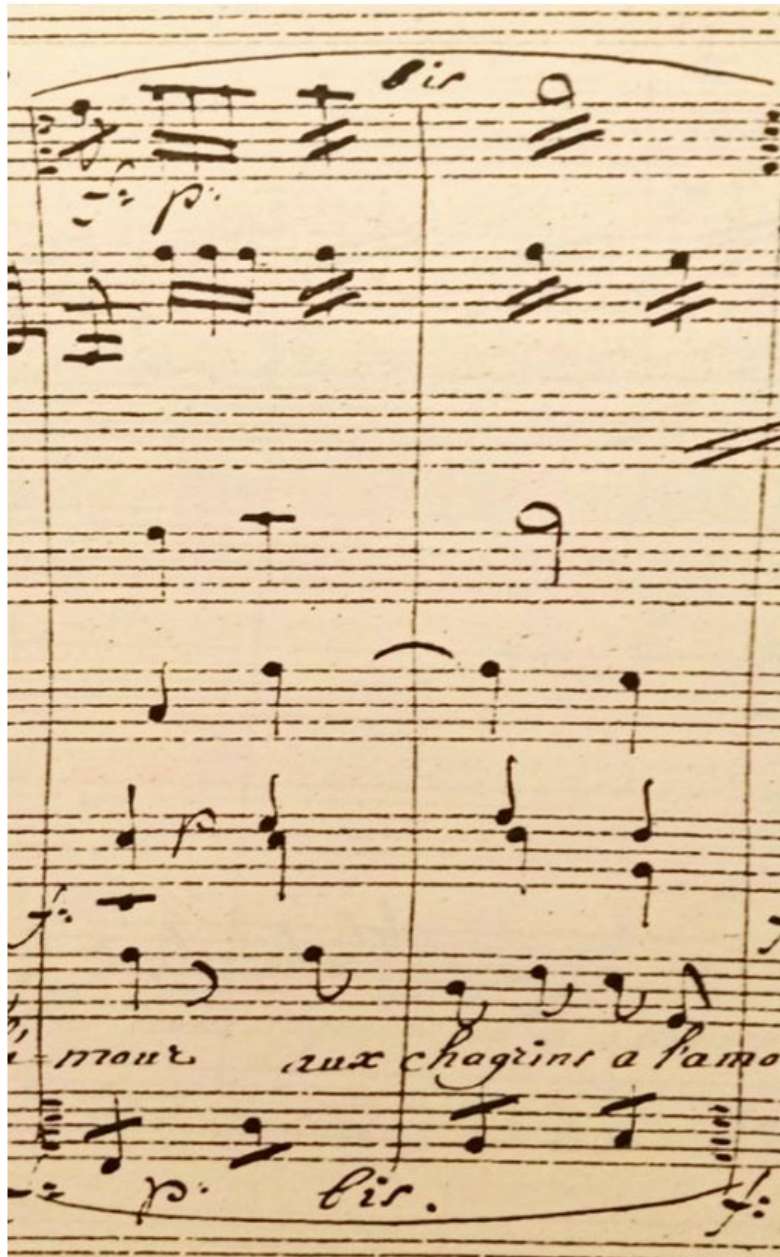


Рис. 13. Знак репризи

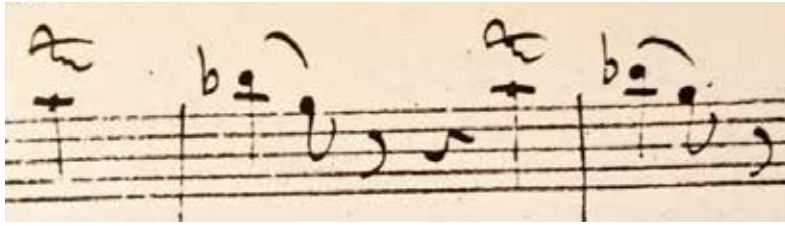


Рис. 14а. Зображення трелі, восьмої та четвертної паузи

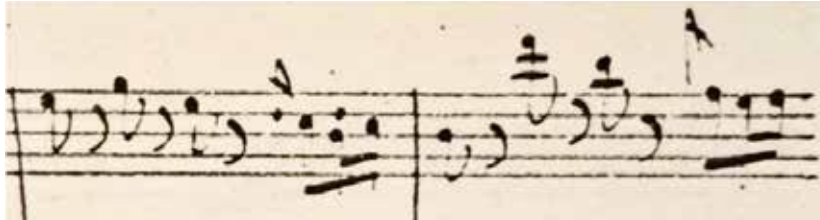


Рис. 14б. Запис форшлагу та восьмої паузи



Рис. 14в. Шістнадцята пауза

чення могло бути двох видів: лише до однієї літери, або початкової літери й останнього складу терміну (*Pno* – *piano*, *Pmo* – *pianissimo*). Темпи теж часто виписували скорочено внизу партитури біля лінійки *basso continuo*. Зміна темпу впродовж частини зазначалася і над

верхнім голосом партитури і під партією *basso continuo* (рис. 15).

Структурні частини опери позначалися над партитурою, якщо це був початок дії чи назва номеру, наприклад, романс чи дует, а також знизу під системою наприкінці дії (рис. 16).

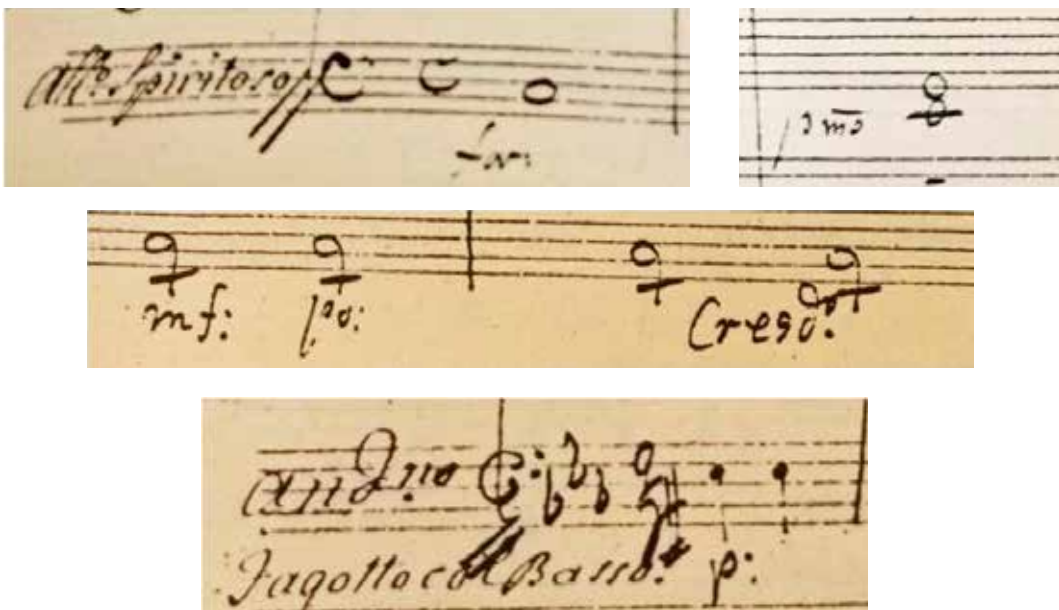


Рис. 15. Динамічні позначення та темпові вказівки



Рис. 16. Структурні позначення дій та номерів опери

Висновки. Вивчення особливостей музичної палеографії на прикладі партитури опери «Сокіл» Д. Бортнянського демонструє еволюцію нотного запису. Спостерігаємо різницю в записі нотних тривалостей і пауз (цілих, половинних та четвертих) відносно партесної нотації першої половини XVIII століття. Навіть порівняння нотації двох опер Д. Бортнянського, написаних з різницею в часі у 10 років, виявляємо практичні зміни у нотному записі, зокрема, щодо позначення транспонуючих інструментів та партії *continuo*, яка в ранній опері «Алкід» ще виписана з цифрами для вільної інтерпретації клавесиністом. Музична палеографія опери відображає також виконав-

ську практику того часу, зокрема, використання інструментального складу, способи групування інструментів в ансамблі і практику дублювання окремих оркестрових партій.

Вищенаведені особливості музичної нотації XVIII століття є переконливим свідченням також і стилістичних змін музичної творчості зазначеного періоду. Відтак, вивчення рукописів є важливим джерелом для музикознавчих та інтерпретаційних досліджень, зміст яких полягає, з одного боку, у досягненні автентичного виконавського ракурсу, а з другого – засвідчує важливий етап розбудови української музики в контексті західноєвропейського простору.

Література

1. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів: Видавництво УКУ, 2019. 456 с.
2. Кияновська Л. Сучасні алегорії вічної класики. Опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької. *Українська музика*, Вип. 3 (41), Львів, 2021. С. 98–102.
3. Свириденко Н. Повернення на Батьківщину (до 270-річчя від дня народження Дмитра Степановича Бортнянського). *Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів*. Суми, 2022. С. 125–131.
4. Bortniansky D. *Le Faucon*. 1786. Архів Мирослава Антоновича / Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка.
5. Bortniansky D. *Alcide*. 1778. Архів Мирослава Антоновича / Лабораторія музично-медієвістичних досліджень Львівського національного університету імені Івана Франка.
6. *Catalog of additions to the manuscripts in The British Museum in the years 1876-1881*. London: The Trustees, 1882. 616 p.
7. Dart Th. *The Interpretation of Music*. New York: Harper & Row, 1963. 196 p.

References

1. Hrab, U. (2019). *Myroslav Antonovych: intelektualna biohrafia. Emihratsijne muzykoznavstvo v ukraïnskomy kulturotvorenni povoiennykh desiatylyt*. [Myroslav Antonovych: Intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades]. Lviv: UCU Publishing [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L. (2021). Suchasni alehorii vichnoi klasyky. Opery «Sokil» i «Alkid» D. Bortnianskoho u Lvivskomu natsionalnomu teatri opery i baletu im. S. Krushelnytskoi [Modern allegories of eternal classics. The opera «Falcon» and «Alcid» by D. Bortnianskyi at the S. Krushelnytska Lviv National Opera and Ballet Theater]. *Ukrainian Music*, 3(41), 98–102 [in Ukrainian].
3. Svyrydenko, N. (2022). Povernennia na Batkivschynu (do 270-richchia vid dnia narodzhennia Dmytra Stepanovycha Bortnianskoho). [Returning to the Fatherland (To the 270th anniversary of D. Bortniansky's birthday)]. Stahevych, O. (Ed.) *Yuvilejna palitra 2021: do pamiatnykh dat vydatnykh ukraïnskykh muzychnykh diiachiv i kompozytoriv* [Anniversary palette 2021: to the memorable dates of outstanding Ukrainian musical activists and composers]. (pp. 125–131). Sumy [in Ukrainian].
4. Bortniansky, D. (1786) *Le Faucon*. [Falcon]. Myroslav Antonovych Archive / Laboratory of Music-Medieval Studies, Ivan Franko National University of Lviv.
5. Bortniansky, D. (1778). *Alcide*. Myroslav Antonovych Archive / Laboratory of Music-Medieval Studies, Ivan Franko National University of Lviv.

6. Thompson, E. M. (Ed.). (1882). *Catalog of additions to the manuscripts in The British Museum in the years 1876–1881*. London: The Trustees [in English].
7. Dart, Th. (1963). *The Interpretation of Music*. New York: Harper & Row [in English].

Nataliia Kliuchynska – Doctor of Philosophy, Assistant Professor at the Department of Musicology and Choral Art, Ivan Franko National University of Lviv

The aspects of music palaeography in the manuscript of Dmytro Bortniansky opera «Falcon» (1786) from the British Museum Library

An important feature of the modern performance practice is the desire to build the most comprehensive interpretation of a work based on the study of its musical and cultural context. According to the ideology of historically informed performance, the basic source of artistic interpretation is the original score of a musical composition in its handwritten or printed form, depending on the current practice. Therefore, nowadays palaeographic music studies are not only help to determine the date of musical composition or to attribute it to its author, but also reflect the changes in the musical notation of expressive means, and even performing practices. The manuscript of Dmytro Bortnyansky's opera from the collection of the British Museum showcases the change in musical notation, the ascription of dynamic and tempo indications in the middle and the second half of the 18th century. The recording of parts of brass instruments shows a change in the system of solmization from relative to exact. The grouping of instruments and their mutual duplication is related to the contemporary practice of performing the composer's scores with the instruments available in the chapel, adding, replacing or combining them. Here we can also see the clear demarcation of the functions of the orchestra instruments that has an impact on the general blending of the sound among instrumental, choral and solo voices during performance. Knowledge of the methods of simplified notation of repetitions, repeated groups of notes, and duplicating different parts is important for the accurate deciphering of author's originals and the consequent their transcription into the modern notation. The publication demonstrates the samples of musical notation in the classic era using the example of a handwritten copy of the Bortnianskyj's opera «Falcon», transcribed by the court musician of the St. Petersburg – Louis Zanini.

Key words: *Dmytro Bortniansky's operas, score, manuscript, musical notation, music palaeography.*

УДК 781.2

DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-04

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ФЕНОМЕН ЖИТТЄТВОРЕННЯ

Юрій Курач – аспірант кафедри історії музики, старший викладач кафедри народних інструментів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0000-3570-3046>

У статті досліджуються головні засади індивідуального стилю музичної творчості на основі філософсько-го та музикознавчого обґрунтування. Шлях до усвідомлення унікальності вказаного явища, на думку автора, відкривається крізь призму екзистенціального підходу. У результаті, поняття «індивідуальний стиль музичної творчості» протрактовано значно ширше, ніж зосереджене на музично-мовному рівні, оскільки воно передбачає поєднання характерних рис у різних сферах музичної діяльності особистості та виходить на рівень життєтворчості (Н. Савицька), що перегукується з визначенням рецептивної свідомості homo cognitio, зверненої на саму себе, як основи нової парадигми музичної творчості ХХ століття (Л. Шаповалова).

Проведене дослідження показало, що основні засади індивідуального стилю музичної творчості, який протрактовано як музичну діяльність у різних її видах, передусім, композиторському і виконавському, полягають у наступному. Доводиться, що головною умовою творчості є свобода у визначенні власного життя, у розумінні сутності мистецтва тощо. Відтак, саме свобода – явище діалогічної природи, що віддзеркалює «пам'ять культури» – дає можливість особистості вийти на рівень розвинутої індивідуальності, шляхом самопізнання стаття persona, яка здатна творити. У результаті констатується, що persona є не тільки психологічним, а й культурологічним феноменом, і стиль її творчості визначається поєднанням множинних чинників – від світоглядних і ціннісних до особливостей темпераменту.

Стверджується, що задекларована проблематика потребувала залучення герменевтичного підходу до аналізу предмета дослідження, за допомогою якого розкривається сенс мистецьких творів як багатозначних текстів. Такий підхід представлено в українському музикознавстві у концепціях Л. Кияновської, О. Маркової та інших вчених, у чому вбачаються перспективи подальшого вивчення природи і специфіки індивідуального стилю музичної творчості як життєтворчого феномену.

Ключові слова: індивідуальний стиль музичної творчості, музична творчість, феноменологія творчості, композиторська творчість, виконавська творчість, стиль, музична діяльність, життєтворчість.

Вступ. Сучасне глобалізоване суспільство пропонує множинні продукти музичної творчості, які завдяки інформаційним засобам активно поширюються серед реципієнтів цього мистецтва. Сьогоднішній слухач має можливість сприймати твори композиторів різних епох і національних шкіл, представлених виконавцями «Заходу» і «Сходу». У такій ситуації важливою проблемою є оригінальність мистецької творчості, серед головних вимірів якої бачимо індивідуальний стиль.

Погляд на вказаний феномен традиційно формувався у музикознавстві, насамперед, як констатація та диференціація розмаїтих композиторсько- та виконавсько-стильових варіантів. Разом із тим, *індивідуальний стиль музичної творчості* – поняття, яке трактуємо значно ширше, ніж зосереджене на музично-мовному рівні, а як таке, що передбачає поєднання характерних рис у різних сферах музичної діяльності особистості. Його розуміння, на думку автора статті, варто розглядати у контексті поняття життєтворчості, яке Н. Савицька трактує як «об'єднання спільним концептуальним простором особистісно-біографічних, психовікових та жанрово-стильових

проекцій» [1, с. 2], розглянутого крізь призму цілісного філософсько-, психологічно-, культурологічного погляду і сучасного бачення особистості мистця у соціумі.

Іншою ідеєю, формуючою для концепції представленої статті, є трактування поняття «стилю музичної творчості» як *діяльності*, яке здійснене В. Москаленком з огляду на бюффонівський вислів «стиль – це людина» та у контексті теорії інтерпретації [2], що перегукується з визначенням Л. Шаповаловою рецептивної свідомості homo cognitio, зверненої на саму себе, як основи нової парадигми музичної творчості ХХ століття. Відтак, окреслене розуміння феномену індивідуального стилю музичної творчості вимагає наукового обґрунтування, що визначає дану як актуальну.

Аналіз досліджень. Проблема індивідуального стилю музичної творчості є предметом зацікавлення у низці сучасних наукових джерел. Цікаві підходи до її опрацювання застосовані у працях М. Борисенко [3], І. Коновалової [4], І. Сухленко [5], В. Ткаченко [6], Че Чао [7] та ін. Наприклад, у праці китайського дослідника, що спирається на обґрунтоване В. Москаленком поняття «стиль

музичної творчості» [2], до якого апелюємо і у даній статті, подається аналіз феномену музично-виконавського стилю. Виходячи з розуміння вказаного феномену як такого, що ґрунтується на характерних рисах музичного мислення, Че Чао трактує його як комплексне явище, ґрунтоване на синтезі особливостей його становлення, усього музичного доробку мистця та широкого спектру суспільної діяльності особистості [7].

Вагомий внесок в опрацювання вказаної проблематики здійснив Т. Іванніков у праці «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» [8]. Як зазначає музикознавиця І. Зінків у рецензії на вказану монографію, автор здійснює аналіз явищ сучасного гітарного репертуару крізь призму *феноменології творчості*, у результаті чого відома тріада *композитор – виконавець – слухач* трансформується на таку: *творча особистість – творчий процес – творчий результат* (курс. – І. З.) [9].

Музична творчість крізь призму уваги до особистості творця, у контексті теорії персоналізму, проаналізована у праці М. Бурої «Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століть)» [10]. Авторка, аналізуючи діяльність та саму особистість керівника колективу, приходять до висновку про її природу «креативної свідомості», яка є самоактуалізованою та пасіонарною. На цій основі дослідниця виводить дефініцію поняття музично-виконавських персоналістичних інтенцій, які бачить як «цілеспрямовані творчі акти, крізь призму яких особистісні ідеальні художні моделі проєктуються на музично-виконавську реальність, формуючи її неповторні явища» [10, с. 157–158].

Проблематика представленого дослідження вимагала звернення до ґрунтовної бази філософської і музикознавчої джерельної бази – від трактатів Г. Сковороди [11], С. К'єркегора [12], Ф. Ніцше [13] та інших філософів до сучасних праць у царині музикознавства В. Москаленка [2], Н. Савицької [1], О. Самойленко [14], Л. Шаповалової [15], основні ідеї яких склали підґрунтя авторського розуміння індивідуального стилю музичної творчості як феномену життєтворення.

Мета статті – маркувати головні засади індивідуального стилю музичної творчості на основі філософського та музикознавчого обґрунтування. Одним із завдань на шляху до цієї мети є експлікація філософських ідей життєтворення та дотичних у музикознавчій царині.

Виклад основного матеріалу. Шлях до розуміння феномену музичної життєтворчості, що, у

свою чергу, розкриває перспективи усвідомлення унікальності явища індивідуального стилю творчості, на думку автора, відкривається крізь призму екзистенціального підходу. Для контексту представленого дослідження надзвичайно важливим є те, що екзистенціальний підхід маркує, власне, *творчість* як одну із головних форм свободи індивідуальної особистості, яка трактується як «екзистенція», тобто, має процесуальну сутність, що постійно перебуває у розвитку, а відтак – і певний стиль цього розвитку, який трактуємо як *індивідуальний стиль [музичної] творчості*.

Сучасні дослідження ретроспективи екзистенціальних уявлень в історії світової спільноти дозволяють виділити основні гілки їх еволюції, кожна з яких сформувала свої філософські уявлення, має свої витoki і множинні варіанти подальшого творення.

У західноєвропейській світоглядній думці екзистенціалізм виник, як реакція індивідуального на тиск суспільного, здійснюючи опозицію ідеалізові Просвітництва, а відтак – поставив у центр уваги людину, причому не колективну одиницю, а індивідуальну особистість з її переживаннями, особливостями, тонкими відчуттями тощо. Намагаючись чинити духовний спротив різноманітним, на думку представників цього напрямку, обмежуючим свободу інституціям, таким як держава, суспільство з оточуючими людьми, екзистенціалісти в основу своїх переконань поклали свободу індивідуальної особистості. Як відомо, одним із перших про це заявив С. К'єркегор, здійснивши екзистенціальний бунт проти «розуму». Аналізуючи життєвий шлях данського філософа, широко описаний у його власних трактатах, і його творчі ідеї, – а нагадаємо, одна із ключових є про те, що «я» – це рефлексія, рефлексія від самого початку до кінця [12], – приходимо до висновку, що життя і творчість уявляються *єдиним цілим*, – і саме це у контексті нашого дослідження називаємо «життєтворчість».

З наведеними ідеями С. К'єркегора перегукуються основні позиції «філософії життя» Ф. Ніцше. Німецький філософ у поетичному епосі «Так казав Заратустра» та його філософському продовженні, фінальній праці свого життя «Жадання влади» обґрунтував ідею «творення-усобі-самому», що є рівнозначним до «творення-самого-себе». У цьому контексті показав, як єдину справжню цінність, свободу власного *життєтворення*, яка передбачає свободу від будь-якого духовного рабства, що дає можливість досягнути *владу над самим собою*, коли «жадання» і «поступ» пориваються далі від самого себе, а

«...честь полягає не в тому, звідки ви прийшли, а куди простуєте» [13, с. 201].

У наведених вище елементах концепції Ф. Ніцше варто маркувати важливу для даного дослідження ідею *про специфіку життєтворення як творчого процесу*, автором якого є сама «особистість-що-твориться»: «...ви маєте стати творцями й опікунами, сівачами майбутнього» [13, с. 201]. Це твердження відкриває шлях до низки персоналістичних концепцій послідовників філософа, що розвинулися у XIX–XX століттях. Найбільш важливим, що вважаємо заакцентувати у контексті даної статті, є трактування особистості-persona одночасно процесом і результатом діяння, феноменом, який «творить-сам-себе», формуючи при цьому свій власний, індивідуальний стиль самотворчості.

Вказана ідея, зокрема, широко розвинулася у засновника американської течії персоналізму Б. П. Боуна [16], котрий вважав обов'язком кожної особи бути головним джерелом самотворення і постійно здійснювати процес творення самої себе, тобто, формувати persona. На думку мислителя, це можливо здійснити, орієнтуючись, як приклад, на персональну концепцію Бога, і використовуючи основні риси природи буття – вільного, морального, колективного, вічного та ідеального [16]. Продовження вказаної вище ідеї «творення-самого-себе» зустрічаємо у філософських поглядах М. Гайдеггера, який вбачав сутність мистецтва як сутність процесуальну, що полягає у становленні й звершенні істини [17; 18]. У цілому, ключові ідеї для концепції індивідуального стилю музичної творчості бачимо також у філософських поглядах представників екзистенціального підходу – послідовників мислителя.

Інша гілка екзистенціального підходу є відлунням неоплатонічних орієнтацій візантійського християнства, що визначаються спрямуванням на «внутрішню людину», на «неповторність людського індивіда» [19, с. 14–15], яка особливо яскраво проявилася в українській філософії, і змістовий центр якої знаходиться у поглядах Г. Сковороди. Приміром, у постійному виборі свободи як права визначати розвиток свого життя, – цінність свободи (у даному випадку на прикладі трагічної помилки Б. Хмельницького) описана у поезії «De Libertate»: «Що є свобода? Добро в ній якеє? / Кажуть, неначе воно золотее? / Ні ж бо, не злотне: зрівнявши все злото, / Проти свободи воно лиш болото» [20]. А також, безумовно, в ідеях самопізнання та «сродної праці». Перша із них, виражена у відомому вислові «пізнай себе», ілюструє бачення внутрішнього світу індивідуальної осо-

бистості як головної мети життя. Людина, пізнаючи свій мікрокосмос, є, водночас, його творцем у глобальному континуумі світу зовнішнього – макрокосмосі, при цьому головним чинником її успіху є заняття «сродною працею», тією, до якої отримала вроджений талант [11]. А чи не це і є основою для формування стилю власної життєтворчості, у тому числі творчості музичної?

Відповідаючи це питання, прямуватимемо до результату, яким у даній статті має стати маркування головних засад індивідуального стилю музичної творчості. Розглянемо ті музикознавчі праці, в яких були розвинуті дотичні ідеї.

Нагадаємо бюффонівський вислів «стиль – це людина», задекларований на початку даного дослідження у контексті згадки про теорію інтерпретації В. Москаленка [2]. Саме від сутності людини, від «індивідуальної особистості-що-творить», залежить і стиль діяння – індивідуальний стиль музичної творчості. Учений приходить до висновку, що стиль музичної творчості – це «специфіка світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [2, с. 232]. При цьому механізмами творчої дії, які затребуються при її виконанні, «сходять до природи музичної творчості і, за глибинною структурою, є спільними і для композитора, і для виконавця його музичної програми» [2, с. 232].

У продовження піднятих питань звернемо увагу на окремі ідеї музично-культурологічної концепції діалогу О. Самойленко, яка стверджує про взаємоперехідну сутність смислу та особистісних ціннісних життєвих орієнтацій. Розмірковуючи про смисл, авторка приходить до висновку, що «він стає ноетичним шляхом духовного самопізнання, для якого важливі соціально-моральні вказівки» [14, с. 13]. Таким чином, ціннісні та естетичні установки особистості творця, його бачення моралі і відчуття власної совісті формують виражені ним смисли [14, с. 13], що трактуємо як індивідуальний стиль музичної творчості.

З інших ідей О. Самойленко вирізнимо її обґрунтування «фамільярно»-особистісного виміру музики. Мається на увазі не лише індивідуальний чинник у виборі та формуванні композиційних прийомів та їхньому смислому наповненні, але й «“життя” в музиці за своїми, а не чужими правилами» [14, с. 14], що, в результаті, приводить до вищого рівня, на якому естетичні ідеї, втілені у творчості, та відповідні образні рішення звучать як авторизовані, що свідчить про їхнє індивідуальне осмислення. І наре-

шті, в основі всієї діалогічної концепції музикознавиці лежить ноетичний діалог Пам'яті – Любові – Гри, в якому втілено «фундаментальну залежність особистісної свідомості від «пам'яті культури» і водночас її свободу – саме як діалогічну і тільки в діалозі здобуту» [14, с. 14]. Це твердження повертає нас до висвітленого вище (на прикладі філософських поглядів Г. Сквороди, С. К'єркегора, Ф. Ніцше, М. Гайдегера та послідовників) розуміння свободи як вираження одвічної сутності індивідуальної особистості та головної умови її еволюційного розвитку у процесі життєтворення.

Серед інших досліджень, основні результати яких склали основи концепції індивідуального стилю творчості, – теорія рефлексії в музичній творчості Л. Шаповалової [15]. У цьому контексті на прикладі композиторської практики ХХ століття обґрунтовується структурно-семантичний інваріант рефлексивного образу homo cognitio – свідомості митця цього часу, творця нової музично-мистецької парадигми, що досягається у колі смислів філософсько-аналітичної герменевтики та формує нову, онтологічну якість антропології музики. У цьому колі ідей вирізняємо ще одну, важливу для нашого дослідження. Авторка доводить, що цілісний герменевтичний аналіз твору крізь призму концепції рефлексивної свідомості виявляється таким, що відображає саму сутність людини – він підіймається

до рівня людини рефлексуючої та показує «цінність музики як аналога людини» (курс. – Л.Ш.) [15, с. 2].

Висновки. Проведене дослідження показало, що головні засади індивідуального стилю музичної творчості, який трактуємо як життєтворчість, як музичну діяльність у різних її видах, передусім, композиторському і виконавському, полягають у наступному. Найважливішою умовою творчості є свобода у визначенні власного життя, у розумінні сутності мистецтва тощо. Саме свобода – явище діалогічної природи, що віддзеркалює «пам'ять культури» – дає можливість особистості вийти на рівень розвиненої індивідуальності, шляхом самопізнання стати *persona*, яка здатна творити. Відтак, *persona* є не тільки психологічним, а й культурологічним феноменом, і стиль її творчості визначається поєднанням множинних чинників – від світоглядних і ціннісних до особливостей темпераменту.

На думку автора статті, задекларована проблематика також потребує залучення герменевтичного підходу до аналізу предмета дослідження, адже, на думку М. Гайдегера, сенс мистецьких творів, як багатозначних текстів, розкривається за допомогою герменевтичного підходу [17], представленого в українському музикознавстві у концепціях Л. Кияновської [21], О. Маркової [22] та інших вчених, у чому бачимо перспективи подальшого вивчення природи і специфіки індивідуального стилю музичної творчості як життєтворчого феномену.

Література

1. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с. URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3427?show=full> (дата звернення 26.09.2024).
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення 25.09.2024).
3. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2005. 17 с.
4. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти : дис. ... докт. мистецтвознав. : 26.00.01. Харків, 2019. 630 с. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/spegrada/spegrada/old_2019/Konovalova/disKonovalova.pdf (дата звернення 18.10.2024).
5. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2011. 16 с.
6. Ткаченко В. Універсалізм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880-1990 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2013. 16 с.
7. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи, формування : дис. ... докт. філос. : 025. Київ, 2021. 178 с.
8. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавць ПП Зволейко Д. Г., 2018. 392 с.
9. Зінків І. Феноменологія гітарної творчості. Рецензія на монографію «Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості» Тимура Іваннікова. *Українська музика*. 2018. Вип. 2. С. 179–181.
10. Буря М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 206 с.
11. Скворода Г. Буквар миру / Укл. Л. Ушкалов. Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. 320 с.
12. The Essential Kierkegaard. Princeton : Princeton University Press, 2020. 544 p.
13. Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади / Пер. з нім. А. Онишка, П. Тарашука. Київ : Основи, Дніпро, 1993. 415 с.

14. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2003. 34 с.
15. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексійної свідомості : автореф. дис... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2008. 38 с.
16. Bowne B. P. *Personalism*. Boston : Houghton Mifflin Company, 1908. 354 p.
17. Heidegger M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Ditzingen : Reclam Universal-Bibliothek, 1986. 115 s.
18. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine art and culture studies*. Луцьк, 2022. № 4. С. 12–20. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>.
19. Лисокolenko Т., Карпань І., Рогова О. Український екзистенціалізм: поміж філософією та літературою. *Науково-теоретичний альманах «Грані»*. Том 24 : Філософія. 2021. № 7–8. С. 13–20.
20. Скворода Г. De Libertate. *Укрліб : бібліотека української літератури*. 2000–2024. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=269> (дата звернення 15.10.2024).
21. Кияновська Л. Психосоціальні характеристики музикознавчого тексту. *Київське музикознавство*. Київ, 2007. Вип. 21. С. 8–10.
22. Маркова О. Герменевтичний зріз музичної культурної соціології. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 235–241.

References

1. Savytska, N. (2010). *Vikovi aspekty kompozytorskoi zhyttietvorchosti* [Age-related aspects of the composer's life work]. *Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on music interpretation]. Kyiv [in Ukrainian].
3. Borysenko, M. (2005). Zhanr transkryptsii v systemi individualnoho kompozytorskoho stylu [Transcription genre in the system of individual composer's style]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
4. Konovalova, I. (2019). Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi KhKh stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty [The Phenomenon of the Composer in the European Musical Culture of the Twentieth Century: Personal and Activity Aspects]. *Doctor's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Sukhlenko, I. (2011). *Vykonavskiy styl Volodymyra Horovytsia u rusli rozvytku romantychnoi tradytsii* [Volodymyr Horovytsia's performing style in the development of the romantic tradition]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Tkachenko, V. (2013). Universalizm i spetsyfika muzychnoho myslennia u styliakh hitarnoi tvorchoosti 1880–1990 rokiv [Universalism and Specificity of Musical Thinking in the Styles of Guitar Creativity of 1880–1990]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Che, Chao. (2021). Muzychno-vykonavskiy styl Lan Lana: spetsyfika, etapy, formuvannia [Lan Lan's musical and performing style: specificity, stages, formation]. *Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Ivannikov, T. (2018). *Hitarne mystetstvo 20 stolittia yak fenomen tvorchoosti* [Guitar Art of the Twentieth Century as a Phenomenon of Creativity : a monograph]. Kamianets-Podilskyi [in Ukrainian].
9. Zinkiv, I. (2018). Fenomenolohiia hitarnoi tvorchoosti. Retenziia na monohrafiu «Hitarne mystetstvo 20 stolittia yak fenomen tvorchoosti» Tymura Ivannikova [The Phenomenology of Guitar Art. A review of the monograph «Guitar Art of the Twentieth Century as a Phenomenon of Creativity» by Timur Ivankov]. *Ukrainska muzyka*. 2, 179–181 [in Ukrainian].
10. Bura, M. (2018). Lvivske kamerno-orkestrove vykonavstvo kriz pryzmu idei personalizmu (druha polovyna 20 – pochatok 21 stolit) [Lviv Chamber Orchestra Performance through the Prism of the Idea of Personalism (the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Centuries)]. *Candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
11. Skovoroda, H. (2015). *Bukvar myru* [The ABCs of peace] / Ukl. L. Ushkalov. Kharkiv [in Ukrainian].
12. The Essential Kierkegaard (2020). Princeton [in English].
13. Nitshe, F. (1993). *Tak kazav Zarathustra ; Zhadannia vldy* [So said Zarathustra; The lust for power] / Per. z nim. A. Onyshka, P. Tarashchuka. Kyiv [in Ukrainian].
14. Samoilenko, O. (2003). Dialoh yak muzychno-kulturolohichni fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a Musical and Cultural Phenomenon: Methodological Aspects of Contemporary Musicology]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
15. Shapovalova, L. (2008). Muzyka yak analog osobystosti: do problemy refleksiinoi svidomosti [Music as an Analogue of Personality: Towards the Problem of Reflective Consciousness]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
16. Bowne, B. P. (1908). *Personalism*. Boston [in English].
17. Heidegger, M. (1986). *Der Ursprung des Kunstwerkes* [The origin of the artwork]. Ditzingen [in German].
18. Holovei, V., & Kashaiuk, V. (2022). Teoretyko-metodolohichne pidgruntia interpretatsii muzyky: doslidzhennia, analiz, perspektyvy [Theoretical and Methodological Background of the Music Interpretation: Researches, Analysis, Perspectives]. *Fine art and culture studies*. 4, 12–20. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2> [in Ukrainian].
19. Lysokolenko, T., Karpan, I., & Rohova, O. (2021). Ukrainskiy ekzystentsializm: pomizh filosofiieiu ta literaturoiu [Ukrainian existentialism: between philosophy and literature]. *Naukovo-teoretychnyi almanakh «Hrani»*. Vol. 24 : *Filosofia*. 7–8, 13–20 [in Ukrainian].
20. Skovoroda, H. (2000–2024). De Libertate. *Ukrlib : biblioteka ukrainskoi literatury*. Retrieved from: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=269> [in Ukrainian].

21. Kyianovska, L. (2007). Psykho-sotsialni kharakterystyky muzykoznavchoho tekstu [Psycho-social characteristics of a musicological text]. *Kyivske muzykoznavstvo*. 21, 8–10 [in Ukrainian].
22. Markova, O. (2019). Hermenevtychnyi zriz muzychnoi kulturnoi sotsiolohii [A hermeneutical cross-section of musical cultural sociology]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*. 1, 235–241 [in Ukrainian].

Yurii Kurach – Postgraduate Student at the Department of Music History, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

Individual style of musical creativity as a phenomenon of life creation

The article investigates the main principles of the individual style of musical creativity on the basis of philosophical and musicological substantiation. The way to understanding the uniqueness of this phenomenon, in the author's opinion, is opened through the prism of the existential approach. As a result, the concept of «individual style of musical creativity» is interpreted much wider than the one focused on the musical and linguistic level, since it involves a combination of characteristic features in various spheres of musical activity of an individual and reaches the level of life-creation (N. Savytska), which echoes the definition of receptive consciousness of homo cognitio, directed at itself, as the basis of a new paradigm of musical creativity of the twentieth century (L. Shapovalova).

The study has shown that the basic principles of the individual style of musical creativity, interpreted as musical activity in its various forms, primarily composing and performing, are as follows. It is proved that the main condition for creativity is freedom in determining one's own life, in understanding the essence of art, etc. Thus, it is freedom, a phenomenon of a dialogical nature that reflects the «memory of culture», that enables a person to reach a developed individuality level, to become a person capable of creating through self-knowledge. As a result, it is stated that a person is not only a psychological but also a cultural phenomenon, and the style of his or her creativity is determined by a combination of multiple factors – from worldview and value to temperament.

It is argued that the declared problematics required the use of a hermeneutical approach to the analysis of the subject of research, which reveals the meaning of artistic works as multivalent texts. Such an approach is represented in Ukrainian musicology in the concepts of L. Kyianovska, O. Markova and other scholars, which offers prospects for further study of the nature and specifics of the individual style in musical creativity as a life-creating phenomenon.

Key words: *individual style of musical creativity, musical creativity, phenomenology of creativity, composer's creativity, performing creativity, style, musical activity, life creativity.*

УДК 78.481;78.27
DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-05

МЕМОРІАЛЬНИЙ ЖАНР У ХОРВАТСЬКОМУ БАЯННО-АКОРДЕОННОМУ МИСТЕЦТВІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДАВОРА БОБІЧА)

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

Баянно-акордеонне мистецтво протягом минулого століття зазнало стрімкого розвитку і сьогодні посідає вагоме місце у культурі й викликає інтерес до себе у багатьох композиторів, виконавців та науковців. Універсальність даних інструментів підкреслюється також широким обсягом можливостей виконання різностильової музики (від народної до академічної) та вдалим поєднанням з будь-якими інструментами. На зламі століть, у світовій культурі відбуваються зміни у вигляді експериментів і пошуків серед жанрових та стильових масок, що також торкнулися і баянно-акордеонного мистецтва, в якому особливе місце перейняли твори in memoriam.

Досліджуючи світові грані баянно-акордеонного мистецтва виняткову увагу привертає хорватська баянно-акордеонна культура, в традиціях якої акордеон виступає як символ музикування і має тривалу історію зародження на теренах Хорватії. Разом з насиченою історією хорватська культура багата на митців з національним стержнем, які обають про розвиток творчого життя своєї країни і збереження її історії та визначних імен у мистецькій скрині пам'яті (меморіальних творах).

Значущий внесок у сучасну хорватську культуру, зокрема музичну, привніс хорватський композитор і акордеоніст – Давор Бобіч. Його творчість є потужним шаром прояву національного характеру в музичному мистецтві ХХІ століття.

Ключові слова: меморіальний жанр, in memoriam, пам'ять, баянно-акордеонне мистецтво, хорватська акордеонна культура, хорватська музична культура, композитор, творчість, біографія, Д. Бобіч.

Вступ. Завдяки конструкційним можливостям (багатотембровість, готово-виборна система лівого мануалу, широкий діапазон), баян і акордеон виступають професійними академічними камерними інструментами. З огляду на це, світова нотна література для даних інструментів значно розширюється і поповнюється, в першу чергу, шляхом жанрово-стильових пошуків сучасних композиторів, серед яких особливе місце займають меморіальні жанри в хорватській баянно-акордеонній культурі. Однак, попри національне ядро композиторської творчості і багату акордеонну історію в Хорватії, творча діяльність хорватських митців для акордеона є мало відомою і недостатньо дослідженою на сьогодні. Також, виступаючи одним з провідних композиторів, організаторів, діячів і педагогів хорватської культури постать Давора Бобіча лише узагальнено описана в публікаціях і статтях, а тому варто більш детально висвітлити його творче життя і роль меморіального жанру у ньому.

Аналіз досліджень і публікацій. Деякі аспекти дослідження на тему, згадану в статті, нарізно простежуються в окремих працях. Наприклад, вагомий внесок у вивчення і поширення фактів про музичну культуру в Хорватії здійснили такі відомі музикознавці, як Й. Андріясевиц, Н. Бадовинац, В. Девід, Д. Жупанчич, Л. Жупанчич, К. Томичич, С. Хорват. Також, узагальнено біографічні дані і

опис творчого письма Давора Бобіча подано у статті П. Шиманського і науковій роботі М. Грозданич, ще коротка згадка є в праці М. Ємбришак і на офіційній вебсторінці Д. Бобіча. Але спадщина меморіального жанру в баянно-акордеонному мистецтві на сьогодні є не дослідженою і не вивченою. В окремих працях А. Душного, Д. Кужелева, В. Кучерука, Я. Олексіва, Г. Олексів, А. Сташевського, П. Шиманського серед характеристики творчого шляху композиторів чи аналізу їх творів зустрічаються згадки про тематику присвят в баянно-акордеонних опусах, але, як спеціальне музикознавче дослідження, меморіальні твори у баянно-акордеонному мистецтві до сьогодні ще не вивчалися.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вивчення меморіальних жанрів у баянно-акордеонному мистецтві хорватської культури в музикознавчих працях Хорватії дуже обмежені і, зазвичай, такі теми є частиною ширших тем, а в українському музикознавстві ще зовсім не досліджувалися. Блискучим прикладом композиторської творчості в меморіальному жанрі даного виду мистецтва є постать Давора Бобіча, яка попри активну творчу і організаційну діяльність, також ще не підлягала детальному дослідженню і опрацюванню у наукових працях.

Мета статті – розглянути меморіальний жанр у баянно-акордеонному мистецтві Хорватії та оха-

рактизувати творчий шлях хорватського композитора Давора Бобіча (нар. 1968 р), як яскравого представника сучасної хорватської і світової, зокрема баянно-акордеонної, музики.

Виклад основного матеріалу. Баянне мистецтво останньої третини ХХ – початку ХХІ століть відзначене особливим поривом композиторської творчості, зокрема, в окремих жанрах. Репертуарна спадщина цього періоду не лише зазначає належність даних інструментів до світової композиторської творчості, а й розширює сучасні засоби художньої виражальності, жанрові модифікації та образні картини у творах.

Баянно-акордеонній музиці притаманна широка панорама жанрово-стильових трансформацій. Одним з особливих жанрів відзначається *in memoriam*, яким притаманна виняткова емоційна та образно-змістовна спрямованість. Поява протягом другої половини ХХ – початку ХХІ століть епітафіальних творів для баяна та акордеона тісно пов'язана з тенденціями світової академічної музичної культури, яка розвивалася у непростих соціально-історичних умовах. Окрім того, ще на початковому етапі формування баянно-акордеонні *in memoriam* найчастіше виникали у зв'язку з трагічною життєвою ситуацією – смертю рідних чи друзів, споріднених духом наставників і створювалися невдовзі від сумної події, переосмислення всіх історичних складних періодів залишають свій слід у творчості митців і сприяють написанню музичних відкриток пам'яті тих, кого немає вже з нами.

Власне, дані інструменти доречні в застосуванні для реалізації творчого задуму меморіального характеру, оскільки, об'ємний регістровий діапазон, різноманіття тембрових особливостей, великий технічно-виконавський арсенал, широка амплітуда звучання, так чи інакше, є запорукою втілення будь-якої драматургії, задуманої автором.

З розвитком баянно-акордеонного мистецтва і його затвердженням на світовій авансцені функції меморіальних творів розширювалися, сам жанр перевтілювався і синтезувався з іншими, зберігаючи авторську ремарку («пам'яті», або символічні назви), яка несла в собі особливий духовний зміст: Ф. Анжеліс “Beijing 2011” (a la memoire de Frank Marocco) pour Tian Jianan, «Impasse» (A la memoire de mon neveu Romanin) pour Aude Giuliano, «Думка» з думкою про українських друзів (2022), А. Батршин «Вібрація почуттів» пам'яті М. Оберюхтіна, Ц. К'як'яретта “Oria 1944”, “Anni do Anna” (a mia nonna, in memoria), «Мігрант» (мігрантам

будь-якої національності та віросповідання), “AsSolo” пам'яті І. Золотарьова, «Данина», «Насіння соняшника» (пам'яті війни в Україні), Я. Олексів. «Романс для тебе», В. Підгорний Прелюдія «Пам'яті померлих», Є. Подгайц «Фантазії пам'яті А. Шнітке», А. Посадас “Versa est in luctum” пам'яті жертв теракту в Аточа, П. Роффі «Елегія» пам'яті Массімо Галлі, В. Рунчак «Осанна музикантам, яких немає з нами... вже і ще», І. Саєнко «Серенада для Галини» пам'яті Г. Олексів, Р. Стахнів «Я хочу жити» пам'яті жертв голодомору 1932–1933, А. Сташевський Симфонічна сюїта «Давньокиївські фрески», «Монолог-хода» для баяна пам'яті Т. Г. Шевченка, Г. Хермоса Gernika «26/4/1937», К. Цепколенко «Знесиллям зламани народи...» для баяна, ударних та відеоряду, А. Чарльз “Requiem de l’Oubli”, М. Шалигін “S.O.S.”, “Angel” пам'яті Гію Канчелі, Є. Юцевич «Ода митцеві» присвячується народній художниці К. Білокур та інші.

Безперечно, музика є надзвичайно важлива в культурі і традиціях кожного народу, бо слугує дзеркалом того чи іншого періоду його існування. Сьогодні всю інформацію про минуле ми отримуємо з матеріалів, які були зафіксовані ще декілька століть тому. Так, велику цікавість в мене викликала *хорватська* культура, адже в її традиціях акордеон виступає як символ музичування. Окрім того, в архівах родини Прандау-Нормани хорватська музикологиня Лерка Перчі дослідила документ Карла Прандау-Норманна, в якому зазначається замовлення на виготовлення інструменту під назвою «акордеон», що прибув з Братислави, але на основі його власної конструкції. Цей лист датується 1816-м роком і має значний вплив на історію акордеона в Європі, оскільки, раніше відомі факти припадають на кінець 1820-х років. Тобто, згідно цього факту існує вірогідність, що перший акордеон був сконструйований Генріхом Кляйном за схемою Карла Прандау в Братиславі [1, с. 128]. За зазначеннями М. Ємбрішак у її науковій праці «що, перший акордеон міг бути виготовлений до патенту Крістіана Фрідріха Людвіга Бушмана від 1822–1829 років та Кирила Деміана від 1829 року... Зрештою споруда стала приватною власністю винахідника, тому світ не міг дізнатися про її існування» [2, с. 11].

Як і в інших країнах, в Хорватії акордеон побутував спочатку як інструмент фольклорних ансамблів, де виконував функцію акомпанементу. А вже у 1934 році був створений *Simfonijski orkestar harmonika “Akordeon”*, головним завданням якого було ознайомлення людей з

технічними і звуковими можливостями акордеону. Акордеоністи робили транскрипції класичних творів, переклади для оркестрів акордеоністів, обробки популярної та танцювальної музики. Однак, музика Західної Європи не подобалася політикам НДХ, бо нібито мала негативний вплив на молодь і представлення хорватської культури. Тому, перші оригінальні твори для акордеонних оркестрів Хорватії є присвячені партизанській тематиці: Міслав Бркіч «Партизанська рапсодія» і Йосип Врховські «Сплетіння партизанських пісень».

1964 р. є новою ланкою історії розвитку акордеонного мистецтва Хорватії. Саме в цей рік започатковується *Miedzynarodowe Spotkania Akordeonowe* в Пулі, яке сприяло відходу виконавської культури акордеонної музики від фольклорних і розважальних мотивів до створення власних оригінальних творів. Оскільки, в Хорватії були найбільш популярними акордеонні оркестри, тому переважна частина оригінальних творів відомих композиторів була написана саме для них, присвячених диригентам цих оркестрів чи окремим музикантам. Так, поступово класична акордеонна література розвивалася, змінювала свій стиль, тяжіла до віртуозності і надала акордеону статус сольного інструменту.

Діяльність спілки акордеоністів в Пулі мала свої плоди, адже, до 1990-х років було написано 71 композицію. Однак, більша частина з них належить до репертуару акордеонних оркестрів і лише 4 були створені для акордеону-соло: Мирослав Мілетич – «Пасакалія» (1953), і «Мініатюра для акордеону соло» (1981), Давор Бобіч – «Поєма» (1987), Іво Йосипович – «ARAMBesqua» присвята міс Некане Ітурріоз (1988). Також до списку перших і важливих творів належать: Петар Креля – «Від попелу до перемоги» для акордеонного оркестру (1957), Йосип Врховські – “Rondo ya dva elektronijuma i harmonikaski orkestar” для акордеонного оркестру і солістів (1973), Дубравко Детоні – ZOO для оркестру акордеонів (1977), Дамір Бужлета – “Allegro” для квартету акордеоністів (1979), Массімо Брайкович – «Montraubog» для акордеону і електроніки (1980), Башким Шеху – “Aproksimato № 2” для акордеону і симфонічного оркестру (1980) і «Пісня спогадів» за віршами Е. Гергеку для сопрано та баяна (1987).

Поповненню хорватської акордеонної бібліотеки неабияк сприяв конкурс композиторів в рамках *Miedzynarodowe Spotkania Akordeonowe* в Пулі, адже ця подія ставала все більше популярною. До списку композиторів (учасників кон-

курсу) належали відомі зарубіжні композитори та композитори Хорватії. Щодо самих композицій, то тут переважають циклічні форми, поліфонічні твори, прелюдії, токати тощо.

Всі опуси, створені в цей період, були пов’язані з тісною співпрацею композиторів, музикантів-виконавців і диригентів, тому частина з них присвячена окремим виконавцям чи диригентам.

Варто зазначити, що творчість М. Мілетича є дуже вагомим у розвитку акордеонного мистецтва хорватської культури, адже він є одним з найвидаваніших і виконуваних композиторів хорватської сцени. Окрім того, він створив струнний квартет “Pro arte Zagreb”, який під його керівництвом «здійснив понад дві тисячі концертів у Хорватії, у республіках колишньої Югославії та по всьому світу, від Москви до Токіо, і отримав найбільше визнання як постійний і наполегливий пропагандист сучасної музики, особливо хорватських композиторів» [3, с. 10]. Хоча більшість партитур Мілетича було втрачено, його твори для акордеону є цінним поповненням акордеонної бібліотеки. Наприклад, для оркестру акордеонів композитор написав: «Серенада» (1970), «Каприс» (1975), “Mobile” (1976), “Kajkavijana” (1977), «На тему Паганіні» (1985), «Сісацька сюїта (Туропольська)» (1989). До списку творів для акордеону соло належать: «Пасакалія» (1953), «Мініатюра» (1981), «Концертна сюїта» (1991), «Істарська секвенція» (1993), «Токата» (1995) та “In memoriam”. Разом з тим, сучасний підхід композитора до творчості проявляється у написанні «Пасакалії і фуги» для органу, акордеону і клавесину ще на початку розвитку хорватської акордеонної творчості – 1953 рік.

Серед творів хорватських композиторів відомі також: “Il gabbiano del faro” для акордеону (2015), «Контрасти» (1996) – Массімо Брайковича; “Harmonz in exist» (1997), “Antepedij” (1989), «Диптих» (2006) – Желько Бркановича; «Мала югославська сюїта» (1961), “Imaginacije – II”, “Preludium”, «Арія і фінал», «Симфонієтта» (1969), «Корал», “Parada male balerine” (1969) – Рудольфа Бруцція; «Фестивальна симфонієтта» для акордеонного оркестру, контрабаса, литавр і військових барабанів (1980), «Гаудеамус» для оркестру акордеоністів, електроніки, баса, військових барабанів і литавр (1987) і «Гра на золотих скелях» для оркестру акордеоністів (1987) – Бруно Б’елінські; «Варіації II» для акордеону і віолончелі (2010), “Fuga triplex” для 2 акордеонів (2015), “Musica espressiva” (2016), “Fantasia lidiana” (2019) Володимир Горуп; “Odsjaji” для

акордеону та струнного квартету, «As-D-Es-As» (2000), «Memoria», «Terra “M”» (2001) – Джені Деклева-Радакович; «Павана» (2009), «Bridges. Kammerinfonie na 9 instrumentow» (2011) – Міро Добровольний; «Південнослов'янський танець» (1981), «Старий запис» (1981) – Йосипа Каплана; «Три ставка» (1967), «Прелюдії» (1993) – Анджелко Клобучара; «Момент концерту» (1997), «Golden Rocks on the Moonlight» (1996) – Адальберта Марковича; «Пастораль» (1989) – Франо Парача; «Весела гра» (1975) «Hommage a Sorkočević» (1985) – Бориса Попандопуло; «Centone» (1989) – Марко Руждяка; «Хорватська сюїта» (1993), «Tango de habanera» (1995), «4 Estancias» для акордеону, флейти і струнного квінтету (2012) – Младена Тарбука; «Сараєвська рапсодія» для оркестру акордеоністів і перкусії (1991–1992), «Апроксимато №5» для оркестру акордеоністів, фортепіано і перкусії, «Рефлексії №3», «Велика перемога №2» (1995), «In omaggio ad Andrea Antico da Montona», «Lode a Dallapiccola», «Конвульсії» для акордеону соло – Башкіма Шеху та інші [2].

Для хорватської культури ХХ–ХХІ ст. зародження меморіального жанру є властивим у зв'язку з пережитими історичними подіями такими, як світові війни ХХ століття, національні трагедії та особисті втрати композиторів. Ми не можемо стверджувати, що меморіальна тематика була активно присутня у творах перерахованих композиторів, але поодинокі програмні назви, пов'язані з конкретними історичними подіями, чи монограми, чи власні назви, свідчать про зародження ідеї присвят у акордеонній творчості хорватських композиторів. Зокрема, відображення особливого типу музичних творів (in memoria) і вираження вшанування пам'яті про загиблих чи визначні події через акордеон належать С. Башталецу «Елегія» (2012) і «Ave Maria» (2020), Д. Бобічу соната «Posthumena» пам'яті Франьо і Регіни Дундуш (1993), Дж. Деклева-Радакович «Memoria», І. Йосиповичу «Epitaffio» в знак пошани жертвам війни (1985) та М. Мілетичу «In memoria».

Серед композиторів, які розвинули і продовжують розвивати баянно-акордеонну музику та для яких меморіальний жанр є відображенням глибоких почуттів і духовної тематики, чільне місце належить хорватському композиторові *Давору Бобічу*. Даний композитор знаний у всій Хорватії та Східній Європі, адже його композиції з'являються як універсальні явища музичного життя країни. Як митець, він сформувався у 80–90-х роках ХХ століття і з того часу будучи

членом Хорватської спілки композиторів (1994 р.) виступає як один з активних організаторів культурного життя батьківщини.

Народився Давор Бобіч у 1968 році у місті Вараждин. Тут закінчив початкову та середню школу, отримав базову музичну освіту в Вараждинському спеціалізованому коледжі. Свою музичну освіту він продовжив здобувати у місті Києві у Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського по класу акордеона (клас викладача І. Д. Яшкевича), композиції (клас викладача Г. І. Ляшенка) та теорії музики. Успішність композитора вже проявлялась у студентські роки, адже в 1993 році його нагороджено відзнакою Міністерства культури України, як кращого іноземного студента 1992–1993 років. По закінченню консерваторії в Києві Д. Бобіч повертається на батьківщину і розпочинає активну педагогічну і мистецьку діяльність. Зрештою, як педагог він почав працювати ще одразу після навчання у Вараждинській музичній школі.

Безсумнівно, Д. Бобіч на сьогодні є одним з найвпливовіших сучасних композиторів і діячів музичного життя Хорватії. Зокрема, його ім'я в історії країни, а саме міста Вараждин, запам'яталося як першозасновника класу композиції в початковій та середній школі. Ця подія відбулася в середині 1990-х років і до сьогодні він залишається поки єдиним хто це зробив. Окрім того, досягнення та відкриття у педагогічній сфері продовжуються в Академії культури і мистецтв, де завдяки його керуванню розширюється кількість навчальних програм – фортепіано, композиція, теорія музики, гітара, музична терапія, а також, вперше у світі, він запроваджує опанування абсолютно нового інструменту – тамбури. Також Д. Бобіч сприяв тому, аби ці навчальні програми були введені і в Університеті Йосипа Юрая Штроссмайера у Осієку. Звичайно, відкриття нових дисциплін заклало ядро майбутніх відкриттів, зокрема згодом була відкрита скрипкова студія. Організаційна діяльність композитора щоразу мала успіх і, тим самим, сприяла його руху до вищих посад. Наприклад, у 2003 році він був старшим викладачем Академії мистецтва і культури в Осієку, з 2005–2009 рр. – завідувач кафедри музичного мистецтва, з 2008 р. стає доцентом, у 2009 р. Бобіча призначають заступником декана з науково-мистецької роботи академії, 2014 р. – штатним професором академії, а з 2018 по 2022 рік обіймав посаду радника декана. Сьогодні, як педагог, він є постійний професором та завідувачем кафедри музичного мистецтва і

кафедри музичної педагогіки Академії мистецтв у Осієку.

Варто відзначити громадську діяльність композитора, завдяки якій «Барокові вечори» у Вараждині сьогодні є одним з найвідоміших фестивалів у Європі. Ще у 1999 р. композитор стає директором публічного інституту культури Концертного бюро і, після смерті академіка Ю. Мурная, входить до складу членів комітету видатного національного фестивалю. За цей час вперше у своїй історії Вараждин організував безперервний музичний сезон, який проводився Хорватським міністерством культури і виступає надважливим форумом мистецьких акцій міста. У 2006 році керування «Барокових вечорів» переходить Д. Бобічу. Власне, тут креативність митця теж дуже яскраво проявилася, адже, «він змінив концепцію фестивалю, проектуючи його відповідно до сучасної старовинної музики» [4].

Давор Бобіч – митець, який активно підтримує музичні ініціативи міста Осієк. І тут неможливо не відзначити його вкладену працю, періодом понад десять років тому, у заснування і розвиток концертного циклу «Осієцька музична середа» («Osječka glazbena srijeda»). Разом із засновником Младеном Турковичем вони створили потужний і важливий культурний проєкт міста, зосереджений на популяризації класичної та сучасної музики на горизонтах регіону, розкритті молодих талантів та залученні міжнародних виконавців, що в результаті висунуло цей захід на значиме місце у подіях міста Осієк. Саме Д. Бобічу належить збагачення цього проєкту репертуаром та залучення нових артистів до концертів, він допоміг підняти престиж концертного циклу на міжнародний рівень.

Як композитор Давор Бобіч був нагороджений низкою відзнак: «1996 р. – став володарем нагороди «Ivo Vuljević» як найуспішніший молодий хорватський музикант (він став першим композитором, що отримав цю престижну національну нагороду)» [5, с. 151]; 1997 р. – премія фонду Степана Шулека за кращий оркестровий твір молодого композитора, а також медаль Ордена хорватського плетера; 1998 р. – нагорода від Вараждинського округу за виняткові досягнення в галузі культури; 1999 р. – орден хорватської Даниці з зображенням Марко Марулича; 2008 р. – нагорода Бориса Попандопуло; 2010 р. – премія «Marul» за кращу сценічну музику; 2014 р. – печатка міста Осієк за особливі здобутки в галузі музичної культури; 2015 р. – премія SLUK за кращу сценічну музику в лялькових виставах; 2016 р. – плакета Емілія Коссетто та нагорода

міста Вараждин; 2017 р. – премія Королівства Іспанії; 2018 р. – плакета Хорватського товариства композиторів; 2019 р. – щорічна нагорода декана Академії мистецтв і культури в Осієку; 2020 р. – нагорода «Pogin» за кращу композицію класичної музики; 2021 р. – премія імені Бранко Ловреца за сприяння релігійній свободі в Хорватії за загальний внесок у збагачення єврейської культурної спадщини; 2023 р. – нагорода Вараждинського округу за виняткові досягнення за останній рік [6].

Наразі Д. Бобіч і сам є членом журі різних мистецьких премій і нагород, зокрема «Lukačić» і «Murai» [5, с. 151].

У 2022 р. він був композитором-резидентом Дубровницького симфонічного оркестру, а згодом його призначають на цю ж посаду і в 2025 році. На період з 2023–2027 роки він стає композитором-резидентом для написання балетів у Хорватському національному театрі в місті Осієк. Окрім цього, як перший іноземний композитор, автор доєднується до надзвичайно видатного вишу міжнародного значення у статусі постійного композитора – University Wisconsin – River Falls/UWRF. «2023 рік запам'ятається як перший, коли рада факультету одногосно обрала композитора з-за меж Сполучених Штатів Америки, і це приємне звання дісталось Бобічу з Вараждина» [7].

Композиторський доробок Д. Бобіча складають понад 200 творів. Його праця є безперечно одним із найбільш масштабних, різноманітних і видатних явищ у модерній хорватській музичній культурі. Це інструментальні, вокальні, вокально-інструментальні, музично-сценічні твори та музика до фільмів. Майже всі композиторські напрацювання автора входять до переліку педагогічного репертуару відомих мистецьких закладів Загреба, Осієка, Хельсінкі, Києва, Лондона та інших.

Особливого значення для мистецької публіки набули такі твори композитора: ораторія «Король Томіслав» (1992–1993), «Вуковарський реквієм» (2004), балет з вокалом «Вероніка Десеницька» (2007) у виконанні ансамблю «Ладо» і хореографа Дінко Богданіча. Ці три композиції мали неабиякий успіх і створили триптих видатних подій хорватських музичних сезонів. Також, шалений вибух мала ораторія «Isaac» у 2009 році. Вона була представлена головним проєктом згаданого року у відзначенні міста Пеш.

Композитору властиві звернення до барокових жанрів, таких як сюїта (Сюїта для симфонічно-духового оркестру «Загорські картини» (1997),

«Автентична сюїта» для фаготу і струнного квартету (2014)), концерт (Концерт для клавесина і струнних (2010), концерт «Esseker» для фортепіано і симфонічного оркестру (2017–2019)), соната (Соната для скрипки і фортепіано (1993)), кантати («Єрихон» кантата для оповідача, соло, дівочого і змішаного хорів та симфонічно-духового оркестру (2011), «Аміда» кантата для оповідача, соло, хору, струнних і ударних (2018)), ораторія (ораторія «Король Томіслав» (1992–1993), «Ісая» (2007–2008)), зустрічаються твори в романтичному жанрі, як поема («Вараждин 1776» поема для симфонічного оркестру (1998), «Концертна поема» для скрипки і фортепіано (1996)), елегії («Народна елегія» для дівочого хору (1995), «Концертна елегія» для арфи (1998)), увертюри («Дубровницька увертюра» для симфонічного оркестру (2022)), вальси (Вальс «Garestiensis» для струнних (1998), «Quassi Valse» для фаготу і фортепіано (2011)), симфонії (Камерна симфонія «Gideon» (2013), «Вуковарський реквієм» (2001)). Очевидно, розвиваючи свою творчість у період кінця ХХ – початку ХХІ століть він не міг оминати характерні для цього періоду експериментальні риси музичного мистецтва, а саме: жанровий синтез та незвичні темброві поєднання («Concertinato» для контрабаса і оркестру тамбурашів (2009), «Intrada і carpiccio» для флейти і арфи (2006), «Libera me» для скрипки та органу (2014), «Американсько-хорватський триптих» для дикторів, сопрано, тенора, хору, фортепіано та перкусії (2023)).

Надзвичайно обширною є праця митця над театральною музикою. Він є автором великої кількості музики до вистав – «Хорватський бог Марс» (2000), «Романс про три кохання» (2002), «Король Едіп» (2004), «Геракл» (2004), «Ромео і Джульєтта» (2014), «Філоктет» (2018) та інші. Однак, визначними його роботами в цьому жанрі є два балети: балет з вокалом «Вероніка Десеницька» у співпраці з ансамблем «Ладо» і хореографом Дінко Богданіча (2007) та балет «Снігова королева» у співпраці з Хорватським національним театром в Осієку і Хорватського національного театру у Спліті, хореограф і режисер – Свебор Сечак (2023). Ці твори стали видо-вищними прем'єрами у Осієку і, звичайно, цінним поповненням хорватської національної культури.

Балетна творчість Д. Бобіча пов'язана з періодом навчання у Києві. Про це він дуже часто згадує у своїх інтерв'ю. Зокрема, останній балет пов'язаний із згадками про відвідування балетних і оперних постановок у Театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка. Звичайно, це впли-

нуло і на стилістику твору, бо він зберіг мелодику, ритміку і традиції симфонічного письма, властиві радянській композиторській школі.

Не злічити широту палітри камерно-інструментальних та камерно-вокальних композицій у найрізноманітніших і незвичних їх проявах. Композитор вражає своєю експериментальністю щодо розробки репертуару для фагота, тромбона, труби, туби, баяна, акордеона, контрабаса, органу, арфи та інших.

Вокальні твори митця підкреслюють новаторство і багатогранність його творчості. Від сарелла до поєднання з різними експериментальними хоровими та інструментальними складами, з голосом-соло, дикторами чи оповідачами, він максимально втілює і передає ідею того чи іншого твору, демонструючи новизну і свіжість погляду на даний різновид музики. Вагоме місце у його хоровому доробку належить творам, написаним для дитячого хору («Svečari» для дитячого триголосного хору і фортепіано (1997), «Казковий сон» для гобоя, фортепіано, інструментів Орфа і дитячого хору (1999), «Зірки» для хору хлопчиків, духового квінтету і ударних (2007) та інші).

Програмність є невід'ємним елементом творчості Давора Бобіча. Це простежується від великих форм до мініатюр. Тематика його програмності характеризується різноманітністю. Він звертається до народних легенд (балет «Вероніка Десеницька» (2007), «Меджимурські легенди» для сопрано і оркестру (2000)), історичних подій (поема «Вараждин 1776» (1998), сюїта для симфонічного оркестру «Загорські картини» (1997), казок («Попелюшка» цикл для скрипки і фортепіано (1999), балет «Снігова королева» (2023)), біблійних історій (ораторія «Ісая» (2007–2008), кантата «Єрихон» (2011), «Голос Єремії» для фортепіанного тріо (2009)), авторські вірші («Dedi, Dedi, Dedi...» для дитячого хору та фортепіано, сл. Людевіта Краячича (2002), «Ізраїльський триптих» для хору та ударних на вірші сучасних ізраїльських поетів (2004)) тощо.

З огляду на вищеперераховані факти, чітко окреслена національна складова постаті Д. Бобіча. В одному з інтерв'ю митець сказав: «Осієк, як і Вараждин, є «місто мого життя» [8]. Виходячи зі сказаного, мушу підкреслити, що своєю творчістю і наполегливістю він збагатив не лише ці два міста, а й всю хорватську сучасну музичну культуру. Саме йому належить вперше у світі і в історії Осієка відкриття класу тамбури, збільшення навчальних програм у навчальних закладах, його діяльність сприяла висуненню «Барокових вечорів» у Вараждині та «Осієцьких

музичних серед» до заходів національного і міжнародного рівня, і саме він вперше написав балет для Хорватського національного театру. У композиторській творчості Бобіча майже вся програмність його творів пов'язана з хорватською культурою (легенди, історичні події, народні пісні, народні вірші, образи народних героїв, картини природи рідної землі). Тобто, композитор свідомо спрямовує свою роботу на розвиток культури і мистецтва своєї батьківщини.

Особливу нішу творчого надбання композитора займають твори для баяна та акордеона. Особливу, бо у свої студентські часи він навчався гри на акордеоні (викл. І. Д. Яшкевич). Емоційність, театральність, виразність – все це властиво для його акордеонної музики. Також, дотичність до театру принесла його акордеонним творам широку панораму образів – «від апокаліптичних картин, психологічно-заглиблених, драматичних образів до найвно-дитячих картинок з дитячих сюїт для баяна, образів природи» [5, с. 154].

Безперечно, опуси Бобіча є важливим внеском у хорватській та світовій оригінальній акордеонній літературі. Він не лише поповнює баянно-акордеонну нотну бібліотеку, а й сприяє утвердженню баяна та акордеона як класичного і сучасного інструменту. Про це свідчить поєднання цих інструментів з різним складом струнних, написання концерту для баяна і оркестру, серйозна тематика творів, інноваційний підхід до написання партії акордеона/баяна, максимальне розкриття його не всім відомих можливостей. Цікавим фактом є те, що композитор немає написаної жодної обробки народних пісень чи танців для даного інструменту, що, в принципі, викликає першу асоціацію з акордеоном чи баяном в кожного музиканта/композитора. Він, навпаки, репрезентує публіці його виключно як концертний інструмент.

Насправді, для акордеону композитор написав небагато творів, однак всі вони мають вагоме значення у нотній літературі даного інструменту. Серед творів для акордеона соло є: сюїти (№1 (1991), №2 «Апокаліпса» (1991), №3 «Київська» (1993), №4 «Літургійна» (1996)), дитячі сюїти (№1 (1986), №2 «Концертна» (1990), №3 «Вараждинська» (1990), №4 (2004)), сонати (№1 (1989), №2 «Posthumen» (1993)), поема (1987) та п'єса «Histria» (2021). Оригінальністю відзначаються ансамблеві твори, написані для акордеона і віолончелі («Concertinato» (2012)); акордеона і струнного квартету («Concertinato» (2013), «Tango concertante» (2014)); акордеону і струнних («Godišnja doba» (2020); «Сльози Святого Лаврентія» (2021)). Також Д. Бобіч має твір

«Valentinovo / Feast of St.Valentine/» для струнних і бандонеона (2019).

Найбільшим акордеонним твором Д. Бобіча є концерт для баяна і оркестру – «Eshaton» (2022). Це потужний тричастинний концерт з рівноправними партіями оркестру і баяна та яскравою демонстрацією всіх можливостей інструмента. Назва запозичена з біблійної історії «Апокаліпсис». Бурхливий розвиток концерту будується на темі «Одкровення Іоанна».

Композиторській мові Бобіча, зокрема в акордеонній творчості, властиві «ритмічність, мелодійність і зв'язок з фольклором» [7, с. 32]. Окрім властивих йому радянських традицій написання, які закарбувалися в його письмі ще з років навчання, дуже часто він звертається до, так званих, фольклорних ідіом слов'янських народів (Хорватія, Україна, Словаччина, Західні Балкани). Явно простежується запозичення віртуозних пасажів притаманних для А. Вівальді («Пори року», «Літо»), мелодичних зворотів І. Стравінського («Пори року», «Весна») та тангових ритмів А. П'яццолі («Tango concertante», «Valentinovo / Feast of St.Valentine/»). В принципі, для всієї творчості митця простежуються неоромантичні, неокласичні та етнічні риси музики (від жанрів до мелодико-гармонічних і структурних елементів).

Ще одна питома ознака творчості Д. Бобіча – натхнення природою і місцевістю, *genius loci*. Картини природи, асоціації з окремими місцями чи містами, передача духу старовинного (тодішнього) регіону слугують чи не основною темою його праць. Особливо це простежується у таких акордеонних опусах, як: «Histria» (посил до античної історії півострова Істрія (лат. *Histria*)), цикл «Пори року» (зображення української зими), сюїта «Київська» (передача моментів, пережитих в Києві), дитяча сюїта №3 «Вараждинська» (опис життя Батьківщини).

Програмність є однією з найважливіших ознак композиторського письма Д.Бобіча. Так, поряд з пейзажами головними мотивами композицій Д. Бобіча становить літургійна тематика. Окрім ораторій, симфоній, кантат і вокальних творів композитора на цю тему, біблійна тематика властива і значній частині баянно-акордеонного доробку автора. Серед них – сюїта №4 «Літургійна», «Сльози Святого Лаврентія», «Valentinovo / Feast of St.Valentine/» для струнних і бандонеона, і, звичайно ж, концерт для баяна і оркестру «Eshaton».

Окрім тематичного багатства композицій, митець максимально залучає різноманітні технічні та звукові прийоми гри на інструменті (glissando на одній ноті, vibrato, флажолети, рико-

шети, імітації звуку биття скла, шум вітру за допомогою міха тощо), використовує широкий спектр динамічних можливостей інструмента, застосовує сучасні мотиви та часом використовує його як ударно-шумовий інструмент.

Для композицій митця характерний широкий динамічний діапазон, чіткий контраст, віртуозні пасажі штрихом *leggiero*, польотні темпи та акцент на агогічних відхиленнях, які нерозривно пов'язані з гармоніями. Також йому властиві ліричні теми та відображення героїв і різноманітність їх емоційних станів.

Д. Бобіч по-новому дивиться на баянно-акордеонну нотну бібліотеку. Він збагачує і модернізує її не лише за допомогою незвичних звукових ефектів, а й за допомогою модернізованих гармоній і зворотів (дисонансні інтервали, секунди, тритони, гомофонна, кластерна гармонія). Разом з тим, у акордеонній творчості йому властива ритмічна моторика, яка надає руху, часом драматичності, а часом стимулює до появи грізного характеру. Дуже влучно ритмічну структуру творів, особливо акордеонних, описала М. Грозданіч: «Це безперервні ритмічні малюнки, нанизуючи якими, Бобіч досягає постійної напруги і створює видимість постійного “тління”» [9, с. 39].

За період своєї творчості композитор неодноразово співпрацював з різними виконавцями, диригентами, музикантами. У роботі для акордеону однією з таких є Мія Грозданіч – хорватська акордеоністка, викладач. Результатом спільної праці стали три присвяти Д. Бобіча для М. Грозданіч, прем'єри яких виконала музикантка: «*Godišnja doba*» – прем'єра 03.07.2021 р. у церкві Св. Ловре (Петрinya, Хорватія); «Сльози Святого Лаврентія» – прем'єра 24.09.2022 р. у Істриському національному театрі у Пулі (Хорватія); «*Histria*» – прем'єра відбулася 25.10.2022 р. у Kadriorg Art Museum (Tallinn) [10].

Ідея присвяти і пам'яті для митця є дуже близькою, адже, згадуючи його творчу панораму, в кожному жанрі спостерігається «згадка», особливо національна. Мова йде про твори, пов'язані з історичними подіями батьківщини («Вараждин 1776», Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру з підзаголовком «*Esseket*»), чи присвячені місту, його історії і культурі («*Histria*», «Характерна Вараждинська симфонія» як данина місту

Вараждин), чи річницею смерті видатних постатей (балет «Снігова королева» до 150-річчя смерті Г. Андерсена), чи втратою знайомих (соната №2 «*Posthumena*» пам'яті Франьо і Регіні Дундуш), чи присвятою музикантам (дитяча сюїта №2 «Концертна» присвячена проф. І. Яшкевичу, «Пори року» – присвята М. Грозданіч і ансамблю «*Zagreb Soloists*»), чи зверненням до біблійної тематики (концерт «*Eshaton*»), чи спогадами (дитяча сюїта №3 «Вараждинська», сюїта №3 «Київська»), чи з пережитими подіями («*Dubrovačka uvertira*» присвячена віолончелісту Віду Веляку і Дубровницькому симфонічному оркестру під важкими враженнями від сумних подій в Україні), чи використання таких символічних для меморіальних творів назв, як елегія, поема, реквієм тощо. Варто зазначити, що образ України дуже часто зображується у творах композитора як, зі слів митця, місце його найкращих років. Наприклад, образ лютої і сніжної зими, характерної для України, він згадує у циклі «Пори року» (І частина «Зима») та балеті «Снігова королева».

Підсумовуючи спостереження, необхідно згадати внесок Д. Бобіча в допомогу Україні. Композитор, зокрема, сприяв тому, аби на момент повномасштабного вторгнення українські студенти мали можливість продовжити своє навчання у музичних навчальних закладах Хорватії, приміром у Осіску і Вараждині.

Висновки. Отже, можна зробити висновок, що виходячи з історичних подій, національних трагедій і втрачених імен Хорватії, меморіальний жанр є тісно пов'язаним з національним мисленням хорватських митців музичного мистецтва. Разом з тим, баян і акордеон є невід'ємним атрибутом хорватської музичної культури, про що свідчать історичні факти і розквіт сучасного хорватського мистецтва. Варто зазначити, що Д. Бобіч – це творча особистість, для якої ідея присвяти посідає чільне місце і виступає віддзеркаленням світогляду композитора, зокрема, у творах для акордеона та баяна. Музична мова композитора насичена міцним національним характером, який виявляється у символічних назвах творів та своєрідності вираження різносторонності хорватської й української ментальності, що трактується як діалог культур крізь епохи.

Література

1. Perčić Lj. Prilog poznavanju glazbenog života u Valpovu od 1790. do 1825. godine u svjetlu arhivskog fonda obitelji Prandau i Normann. *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*. 2006. С. 115–139.
2. Jembrisak M. Rozwoj akordeonistyki w Chorwacji : praca magisterska : № 9274 «Instrumentalistyka, gra na akordeonie». Warszawa : Uniwersytet muzyczny Fryderyka Chopina, 2019. 90 с.

3. Burojević Z. Uvijek živa miletićeva glazbena inspiracija. Programa festivalu «12. Dani glazbe Miroslava Miletića» (17–19 listopada 2012). Sisak : Gradska galerija Striegl, 2012. 36 s. URL: <https://issuu.com/ploha/docs/programska-miletic-priprema1>.
4. Bobić D. «Snježna Kraljica». URL: <https://davorbobic.com/snjezna-kraljica/>
5. Шиманський П. Й., Кучерук В. Ф. Інструментальна творчість Д. Бобіча: методико-виконавський аспект. *Paradigm of knowledge*. 2018. № 5 (31). С. 147–163.
6. Bobić D. «Biografija». URL: <https://davorbobic.com/biografija/>.
7. Davor Bobić izabran za rezidencijalnog skladatelja na američkom sveučilištu, Državnom sveučilištu u Wisconsinu (University of Wisconsin – River Falls). *Hrvatsko društvo skladatelja*. URL: <https://www.hds.hr/davor-bobic-izabran-za-rezidencijalnog-skladatelja-na-americkom-sveucilistu-drzavnom-sveucilistu-u-wisconsinu-university-of-wisconsin-river-falls/>.
8. Davor Bobić: «Status rezidencijalnog skladatelja DSO smatram jednim životnih uspjeha». *glazba.hr.portal*. URL: <https://glazba.hr/citaj/intervju/davor-bobic/>.
9. Grozdanić M. J. Komparativnost i kompatibilnost Godišnjih doba P. I. Čajkovskog i D. Bobića : doktorski umetnički projekat : «Muzička umetnost» / M. J. Grozdanić. Kragujevac : Univerzitet u Kragujevcu, 2021. 175 s.
10. Grozdanić M. J. «Biografija». URL: <https://www.miagrozdanic.com/bio/>.

References

1. Perčić, Lj. (2006). Prilog poznavanju glazbenog života u Valpovu od 1790. do 1825. godine u svjetlu arhivskog fonda obitelji Prandau i Normann [A contribution to the knowledge of musical life in Valpovo from 1790 to 1825 in the light of the archive of the Prandau and Normann families]. *Anali Zavoda za znanstveni i umjetnički rad u Osijeku*, 115–139 [in Croatian].
2. Jembrisak, M. (2019). Rozwoj akordeonistyki w Chorwacji [Development of accordion in Croatia]. *Master's thesis*. Warsaw: Fryderyk Chopin University of Music [in Polish].
3. Burojević, Z. (2012). Uvijek živa miletićeva glazbena inspiracija [Miletic's musical inspiration is always alive]. Proceeding from the festival program: *12. Dani glazbe Miroslava Miletića Burojević – 12. Days of music by Miroslav Miletica*. Sisak : Gradska galerija Striegl, 36. Retrieved from <https://issuu.com/ploha/docs/programska-miletic-priprema1> [in Croatian].
4. Bobić, D. «Snježna Kraljica» [Bobić D. «Snow Queen»]. *davorbobic.com*. Retrieved from <https://davorbobic.com/snjezna-kraljica/> [in Croatian].
5. Shymanskyi, P. Y., Kucheruk, V. F. (2018). Instrumentalna tvorčist D. Bobicha: metodyko-vykonavskyyi aspekt [Instrumental creativity of D. Bobich: methodical and performing aspect]. *Paradigm of knowledge*, 5 (31), 147–163 [in Ukrainian].
6. Bobić, D. «Biografija» [Bobić D. «Biography»]. *davorbobic.com*. Retrieved from <https://davorbobic.com/biografija/> [in Croatian].
7. Davor Bobić izabran za rezidencijalnog skladatelja na američkom sveučilištu, Državnom sveučilištu u Wisconsinu (University of Wisconsin – River Falls) [Davor Bobić was chosen as composer-in-residence at an American university, the State University of Wisconsin (University of Wisconsin – River Falls)]. *hds.hr*. Retrieved from <https://www.hds.hr/davor-bobic-izabran-za-rezidencijalnog-skladatelja-na-americkom-sveucilistu-drzavnom-sveucilistu-u-wisconsinu-university-of-wisconsin-river-falls/> [in Croatian].
8. Davor Bobić: «Status rezidencijalnog skladatelja DSO smatram jednim životnih uspjeha» [Davor Bobić: "I consider the status of composer-in-residence of the DSO one of my life's achievements"]. *glazba.hr*. Retrieved from <https://glazba.hr/citaj/intervju/davor-bobic/> [in Croatian].
9. Grozdanić, M.J. (2021). Komparativnost i kompatibilnost Godišnjih doba P. I. Čajkovskoga i D. Bobića [Comparability and compatibility of the annual days of P. I. Tchaikovsky and D. Bobich]. *Doctor's thesis*. Kragujevac: Univerzitet u Kragujevcu [in Croatian].
10. Grozdanić, M. J. «Biografija» [Grozdanić, M. J. «Biography»]. *miagrozdanic.com*. Retrieved from <https://www.miagrozdanic.com/bio/> [in Croatian].

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

The memorial genre in Croatian accordion art (on the example of Davor Bobić's work)

Accordion and bayan art has experienced rapid development over the past century and today holds a significant place in culture, drawing interest from many composers, performers, and scholars. The versatility of these instruments is highlighted by their broad capacity to perform music in a wide range of styles (from folk to academic) and their successful combination with various other instruments. At the turn of the centuries, changes in global culture are marked by experiments and explorations of genre and stylistic masks, which also affected accordion and bayan art, where in memorial works have taken a special place.

When exploring the global facets of accordion and bayan art, special attention is drawn to Croatian accordion culture, where the accordion serves as a symbol of musicianship and has a long history of origin in Croatia. Along with a rich

history, Croatian culture is filled with artists with a national core, who care for the development of the country's creative life and the preservation of its history and prominent names in the artistic memory chest (in memorial works).

A significant contribution to contemporary Croatian culture, especially musical culture, was made by Croatian composer and accordionist Davor Bobić. His work is a powerful manifestation of national character in 21st-century musical art.

Key words: *memorial genre, in memoriam, memory, accordion and bayan art, Croatian accordion culture, Croatian musical culture, composer, creativity, biography, D. Bobić.*

УДК 785.1

DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-06

КОНЦЕРТНА СЕМАНТИКА СОЛЮЮЧОГО КОНТРАБАСА У ТВОРЧОСТІ ДОМЕНІКО ДРАГОНЕТТІ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТНОЇ П'ЄСИ D-MOLL)

Чен Сяньчунь – аспірантка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-0459-5190>

У статті аналізується один із зразків творчості видатного композитора-контрабасиста Д. Драгонетті, що вперше на високохудожньому рівні реалізував віртуозно-сольні можливості контрабаса і таким чином сформував нове уявлення про технічний потенціал та виразові можливості інструмента. Митець залишив чисельний спадок у концертному репертуарі та збагатив його новими прийомами гри. Він віддавав перевагу найбільш типовим для віртуозного виконавства жанрам концерту та концертної п'єси. Вказується, що спектр втілення концертної семантики у творчості мистця є значно ширшим, вона пронизує творчість композитора, проявляючись у вигляді реалізації категорій діалогічності і концертності, «блискучої» віртуозності із застосуванням вертикальної техніки гри на контрабасі тощо. Концертна семантика, що виражається через категорії діалогічності і концертності, реалізує саму віртуозну природу мистецтва, пов'язану з володінням різними видами техніки, використанням високого регістру та іншими чинниками, лежить в основі низки творів, що потребують високого рівня виконавської майстерності, і серед них – у Концертній п'єсі №6 d-moll для контрабаса з оркестром. Виявлено специфіку концертної семантики солюючого контрабаса у творчості Д. Драгонетті крізь призму аналізу втілення категорій діалогічності і концертності на прикладі Концертної п'єси №6 d-moll. Специфіка вказаної семантики виражається через категорії діалогічності і концертності у співдії між солістом і оркестром (ансамблем) та процесуально у межах кожної партії. У солюючого контрабаса це передається активною трансформацією тематизму через переінтонування, театралізацією, високим рівнем віртуозної самопрезентації та ін. Високий рівень виконавської майстерності соліста як ознака концертної природи його партії та інші фактори, пов'язані з виконавською специфікою твору, дали можливість також трактувати дану концертну п'єсу як одночастинний концерт.

Ключові слова: контрабас, концертність, діалогічність, семантика, Доменіко Драгонетті, жанр, соліст, оркестр, ансамбль.

Вступ. Д. Драгонетті як митець, що вперше на високохудожньому рівні реалізував віртуозно-сольні можливості контрабаса і таким чином сформував нове уявлення про технічний потенціал та виразові можливості інструмента, залишив чисельний спадок у концертному репертуарі та збагатив його новими прийомами гри. Він віддавав перевагу найбільш типовим для віртуозного виконавства жанрам концерту та концертної п'єси. Серед сольних інструментальних концертів найбільшу популярність отримав твір A-dur, якому присвячені окремі наукові розвідки зарубіжних та українських музикознавців, зокрема, праці Ф. М. Палмера [10], О. Лучанка [3, 4] та ін. Разом із тим, спектр втілення концертної семантики у творчості мистця є значно ширшим, вона пронизує творчість композитора, проявляючись у вигляді реалізації категорій діалогічності і концертності, «блискучої» віртуозності із застосуванням вертикальної техніки гри на контрабасі тощо. Відтак, дослідження вказаної проблеми є актуальним, оскільки дасть можливість глибше пізнати творчість Майстра та маркувати особливості мислення Д. Драгонетті, втілені у художній творчості мистця та важливі для послідовників.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблема концертної семантики є досить широко опрацьованою у західноєвропейському та українському музикознавстві. Зокрема, в останні три десятиліття з'явилися праці, в яких аналізується вказана проблематика у контексті дослідження жанру сольного інструментального концерту на прикладі скрипкового – В. Заранського [2], Л. Скрипнік [9], альтового – Д. Гаврильця [1], фортепіанного – О. Пономаренко [7], трубного – Б. Мочурада [5] та ряд ін. У контексті представленої статті особливу увагу звертаємо на дослідження структурно-семантичного інваріанту контрабасового концерту О. Лучанком [4]. Окремі категорії концертної семантики аналізуються у філософській площині в контексті теорії діалогу у дослідженнях О. Самойленко [8], ансамблевості – у працях І. Польської [6] та ін.

Мета дослідження – виявити специфіку концертної семантики солюючого контрабаса у творчості Д. Драгонетті крізь призму аналізу втілення категорій діалогічності і концертності на прикладі Концертної п'єси №6 d-moll.

Виклад основного матеріалу дослідження. Концертна семантика як реалізації принципів

Діалогу та Гри [8, 9] та одна з домінуючих тенденцій класико-романтичної доби, проявляється не лише безпосередньо у жанрі концерту, а пронизує ряд творів, у виразовості яких виражаються головні естетико-психологічні категорії, що формують концертну семантику, – діалогічність і концертність. При цьому «принцип діалогу виражений завдяки будь-якому співставленню, протиставленню або спільному висловленню учасників концертного спілкування. Принцип гри виявляє себе через будь-яку театралізацію, стилізацію, двозначність. Обидва принципи діють в сфері концертнування на паритетних засадах» [9, с. 15]. У свою чергу, діалогічність виникає як на рівні співдії між виконавськими партіями, обумовленої «внутрішніми передумовами сумісності елементів, що складають музичне ціле, яка характеризується гармонічною сумісністю їх поєднання» [6, с. 26], так і на горизонтальному рівні ігрової комунікативності, у процесуальному розвитку кожного інструментального вислову, особливо в сольних епізодах, що дає підстави стверджувати про наявність у її природі двох складових, «кожна з яких є полем для концертнування – діалог виконавських партій і самодіалог» [9, с. 15]. Концертність – категорію віртуозної природи – трактуємо як «певною мірою метод мислення, що виявляє себе в стилі конкретних історичних епох, в індивідуальній природі деяких жанрів, в закономірностях драматургії та композиції» [2, с. 13].

Описана семантика яскраво проявилася у творчості Доменіко Драгонетті, насамперед, власне, у жанрі концерту, найвідомішим з яких є Концерт для контрабаса з оркестром A-dur. Зокрема, О. Лучанко стверджує про втілення у творі високого рівня діалогу, який «розвивається на рівні різних граней образу головного героя, безперечною лідера у рольовій взаємодії з оркестром – солюючого контрабаса, що домінує в комунікативній співдії з оркестром на рівні зовнішньому» [4, с. 113].

Концертна семантика, що виражається через категорії діалогічності і концертності, реалізує саму віртуозну природу мистецтва, пов'язану з володінням різними видами техніки, використанням високого регістру та іншими чинниками, лежить в основі низки творів, що потребують високого рівня виконавської майстерності, і серед них – у *Концертній н'єсі №6 d-moll для контрабаса з оркестром*, до якої звернемося нижче.

Перший розділ *Allegro assai*, що викладається оркестром із партій флейти, двох гобоїв, фагота, двох валторн in D, двох clarini in D, литавр in D та in A, квартету струнних, відіграє роль оркестро-

вої преамбули до всього твору, а за характером тематизму є подібним до оркестрової експозиції у концертній формі. Розвиток розпочинається із викладу основної теми A в d-moll активного, енергійного характеру, співзвучної з настроєвою гамою тематизму головних партій доби класицизму. Вказана тема проводиться в октавному подвоєнні у фагота і струнних, виростаючи з півтонового ходу між першим і ввідним ступенями, ніби стиснена пружина, утримується на повторюваній тоніці (двічі повторений мотив) та злітає на висхідний октавний стрибок. Описаний розвиток складає початкову фразу усього твору із гармонічним рухом від G до D, що звучить як фраза-запитання, а в наступних двох – розвиток від D до G, як фраза-відповідь. У подальшому розвиваються варіанти теми із залученням тембрів високого (флейта, перша скрипка) та низького (фагот, віолончель) регістрів, що звучить як реалізація категорія діалогічності.

Тональним співставленням d-moll– F-dur розпочинається друга тема *Allegro assai* – B (такт 20), що за характером перегукується з тематизмом побічних партій сонатних форм. Від теми A зберігається гармонічна основа – автентичні звороти, натомість характер цієї теми є цілковито іншим. Імпульсом до розвитку є співставлення тези, утвореної ходами по тонічному тризвуку і домінантовому секстакорду в октавному подвоєнні у квартету струнних на *pizzicato* у середньому і низькому регістрах, та антитези у високому регістрі в партіях флейти і гобоя, що складається із переосмисленого секундового ходу (у висхідному варіанті) між I і II ступенями та розв'язання в тоніку. Тема надається до активного мелодичного і тонально-гармонічного розвитку з модуляцією в d-moll. Перший розділ завершується звучанням епізоду в d-moll (такт 35), тип викладу якого кардинально контрастує із попереднім та є наближеним до контрастної поліфонії. Цей епізод відіграє роль переходу до наступного *Adagio* та полягає у представленні самостійних мелодичних ліній, які поступово стихають на *manando*. Найвища лінія утворена синкопованими низхідними фразами у скрипки, які створюють затримання на фоні ліній зі звуків гармонічної підтримки в інших струнних із перерваним зворотом та розімкненим завершенням на D, та генеральній паузі.

Насичена контрабасова кантиленність, багата тембральність солюючого інструмента представлені у другому розділі *Adagio*, викладеному у складній тричастинній формі з репризою *Da capo al Fine*, оснований на семантичному і виразовому контрасті кантилени у крайніх частинах і вірту-

озності у центральній з тональним контрастом однойменних D-dur – d-moll – D-dur. Перша частина Adagio, у свою чергу, викладена у простій двочастинній формі A+A₁. У дійство включається його головний герой – солюючий контрабас, який представляє основну тему Adagio – ніжну, наспівну, проникливу, у тридольній метричній організації. При експонуванні теми A випукла мелодична лінія спадає, як із кульмінаційної вершини, звуками тонічного квартсектакорду від «fis¹» і заокруглюється на прімі субдомінанти «h», взятій із затриманням від увідного звука «ais», та розвивається, кружляючи у плавних рухах, створених граціозними тріольними фігурами, злегка зупиняючись на подовжених пунктирами звуках і гармонічних затриманнях. У другій частині A₁ здійснюється варіаційний розвиток теми, що видозмінюється шляхом розспівів із залученням дрібних тривалостей, пунктирів (у тому числі зворотнього) і тріолей у партії соліста. Мелодія сягає високого регістру, де соліст повинен здійснити *flautato*, що досягається максимальним *pianissimo* із мінімальним торканням струн. Особливістю цієї частини є соло валторн у високому регістрі трьома послідовними октавами, що переходять у квінту та завершують фразу терцієвим «коливанням» п'яти секст (57–58 такти), за інтонаційними особливостями та тембральністю ця фігура нагадує «золотий хід» валторн. Згадані вище розспіви тридцять другими тривалостями у соліста, що звучать, як *regretuum mobile*, на фоні окремих повторюваних акордів почергово у струнній і духовій групах в тональності d-moll, є матеріалом середньої частини C на рівні складної тричастинної форми, яка, у свою чергу, є простою двочастинною структурою C + C₁. Дві прості частини мають спільну тематичну основу, яка розвивається в d-moll і g-moll. Вагомою є гармонічна виразовість з напруженим VII₇. Особливий колорит створює контраст туше – *legato* у партії соліста, *staccato* у духових та *pizzicato* у групі струнних. Реприза Adagio точна, завершує композиційну стрункість розділу, який є ліричною кульмінацією усієї концертної п'єси.

Наступне *Vivace* d-moll (від такту 75) – центральний і найбільш масштабний розділ твору, який має риси рондальності, варіаційності та концентричності. Перший розділ A, який відіграє роль рефрену, викладений у простій двочастинній формі, його звучання має бурхливий характер, що яскравістю емоційної палітри нагадує передромантичні мистецькі приклади, пов'язані із рухом «буря і натиск». Основна тема, імпульсом до виникнення якої є двократне повторення

тоніки в оркестрі, розпочинається на слабку долю і рухається на фоні гармонічної підтримки струнних, у постійному пунктирному ритмі, окреслюючи характерну збільшену секунду гармонічного мінору. У другому періоді відбувається мотивна розробка ввідних малосекундових ходів із теми, що повторюються в невпинному русі донизу на фоні двоскладових синкопованих акордових фігур у струнній групі, утворених за принципом «нестійкість – розв'язання», та окремих реплік в партіях духових та ударних. Другий розділ *Vivace* – B, викладений у простій двочастинній формі (такти 92–107), відіграє роль першого епізоду, який вирізняється тонально, за настроєвістю і фактурою. Звучання повертається у ліричну сферу, проте, після бурхливого характеру попередньої частини, набуває його впливу і звучить лірико-патетично. Тема соліста виростає із закличного висхідного великосекстового ходу до просвітленого «fis¹» – терцієвого тону тоніки, витриманого тривалий час після початкового «а», та опускається, кружляючи, донизу, ця фігура розвивається, формуючи мелодичну структуру теми. У струнній групі продовжують звучати двоскладові синкоповані акордові фігури, тепер із подовженим другим складом. Друга частина першого епізоду (такти 100–107) є кульмінаційною. У партії контрабаса з'являються подвійні ноти, які потребують особливої виконавської майстерності, – тема складається із чергування, внаслідок стрибків нижньої лінії, терцедим, дуодецим і децим з терціями, що подається у синкопованому ритмі на фоні гармонічної підтримки з акордів основних функцій в ансамблю духових (соло в кожній партії).

Рефрен A (від такту 108) нагадує основний тематизм усієї частини, при цьому на кульмінації елементи тематизму солюючого контрабаса, – мотивний розвиток півтонових ходів, – звучать після оркестрового *tutti* у флейт і перших скрипок. Другий епізод C, що має просту тричастинну форму, розпочинається від акцентованого домінантсептакорду у духових і низьких струнних у новій тональності B-dur (у такті 124) на фоні гамоподібних пасажів у скрипок. Основна тема, що викладається у соліста (від такту 126) на фоні основних гармонічних функцій в партії оркестру, є похідною від теми рефрену та характеризується активністю (стрибки, пунктирні ритмічні фігури тощо). Розвиток цієї теми, збагаченої тріольним рухом, висхідними септїмовими стрибками та пунктирними фігурами, подається у середній частині епізоду у тональності F-dur, за якої слідує реприза в основній тональності епізоду B-dur.

Третій епізод D починає звучати без попереднього рефрену у тональності Es-dur, і демонструє тематизм, оснований на гамоподібних пасажах у партії соліста, які подекуди зупиняються короткими паузами. Вказаний розділ викладений у простій тричастинній формі розвиткового типу, утвореній із трьох восьмитактових періодів. У четвертому епізоді E (від такту 174) у простій двочастинній формі, що складається з нормативного та скороченого періодів (усього 13 тактів), у тональності F-dur з модуляцією в паралельний d-moll звучить нова тема, також похідна від основної, сповнена тріольних і пунктирних фігур, октавних, септимо-вих, секстових стрибків, в якій демонструється нова грань виконавської майстерності соліста.

Нове звучання рефрену A (такти 188–204) відбувається з варіаційними видозмінами. У соліста в першому періоді знову звучить невпинний рух пунктирних фігур, у другому – розробка півтонового мотиву, поданого у висхідному і низхідному варіантах. Яскравий контраст створює епізод F (від такту 205) – тональний (D-dur), тематичний, фактурний, звучання набуває особливих просвітленості та умиротворення. У першому шістнадцятитактовому періоді на фоні акордових витриманих ямбічних фігур із пунктиром у різних комбінаціях в оркестрі звучить тема у контрабаса, яка рухається вишуканими розспівами у тріольному та пунктирному ритмах, подекуди збагачена форшлагами. У другому періоді виникає ніжно-лірична тема у соліста, збагачена трелями та альтерованими звуками, в якій яскраво демонструються кантіленні властивості інструмента, на фоні мірного коливання фігурацій у скрипок та витриманих звуків в інших інструментів оркестру (від такту 229). Звучання останнього фрагмента *Vivace* – G (від такту 245) у d-moll повертає в основну інтонаційну та настроєву сферу, що трактуємо як трансформований рефрен із суттєвими інтонаційними видозмінами. Виникає нова тема із яскравим акцентуванням романсової семантики, що проявляється у висхідних секстових ямбічних ходах із подальшим низхідним гамоподібним заповненням, їх кульмінаційним переінтонуванням на квінтово-секстові мелодичні інтервальні послідовності, акцентуванням увідного «cis» у гармонічному мінорі, його співставленні із діатонічним VII та ін. У низьких духових і струнних звучать октавні висхідні ходи, в інших інструментів оркестру – окремі звуки головних функцій.

Завершення *Vivace* є розімкненим, звучання безпосередньо переходить в наступний розділ Концертної п'єси – *Andantino* d-moll (від такту 259), викладене у складній тричастинній

формі з епізодами наскрізного розвитку, яке за контрастом співставлень характерів і способів викладу тематизму, за майстерністю створення тембрового колориту сягає кращих взірців симфонічної музики. У першій частині d-moll викладається та активно розвивається лірико-драматична тема A, за типом мелодизму подібна до кантіленних оперних арій, в яких поєднується вокальні та декламаційні витоки. Тема звучить помірно, у тридольному метрі, із потактовою гармонічною пульсацією протягом восьмитактового періоду із двох речень. Мелодична лінія розпочинається із увідного звуку «cis¹» та оспівування тонів доміанти, прикрашеного треллю на квінтовому тоні, у наступному такті розв'язується у тоніку за допомогою трьох мелодично розспіваних фігур – низхідної терції, тріолі та секундового затримання. У подальшому тема розвивається, досягаючи нових мелодичних вершин, поєднуючи у своєму русі широкі стрибки (октавні, квінтови) та кружляючий поступеневий рух. При цьому у партії оркестру підтримується гармонічна основа: D | T – DD | D | T – DD | D й т.д., у скрипок звучать окремі мотиви, побудовані на вказаній гармонічній схемі, які нагадують відповідні фігури з арій *lamento*, у низьких духових і струнних та ударних – витримані баси, а у флейт та альтів з'являються, як імітаційні перегуки, мотиви із теми соліста. Після однотокової зв'язки, в якій фанфарно звучить D, з'являється тема B (від такту 268) розробкового характеру, у результаті чого соліст демонструє нові можливості інструмента та риси власної виконавської майстерності. Мелодична лінія теми, що звучить на фоні зменшених тризвуків з розв'язанням у духових та квартету струнних, розпочинається з низхідного обрису зменшеного VII₇ по тональності g-moll – активного, що розпочинається з увідного тону «fis¹», синкопою акцентує характерну зб.2, а наприкінці мотиву висхідним октавним стрибком повертається у вихідну точку. Цей мотив надається до секвентного розвитку, синкоповані акценти утворюють низхідний хроматичний хід «es¹–d¹–des¹–c¹», що через VII₇ ввідний до тоніки d-moll з акцентованим «cis» підводить до викладу нової ліричної теми. Тема C, позначена *dolce*, має певну інтонаційну подібність із попередньою темою, проте, зовсім інший характер, справляє враження заспокоєння. Вона плавно рухається від акцентованого початкового «f¹» кружляючими лініями, «зачіпаючи» ввідні тони до T та D, у партіях перших і других скрипок проводяться терцієво-секстові втори до теми соліста, які розходяться на інші, подекуди дисонуючі,

інтервали та повертаються до узгодженого звучання, та вкраплюються окремі акорди у духових та ударних. Тема контрабаса набуває варіаційного розвитку, у неї проникають різноманітні розспиви, у т.ч. активний тріольний рух, інтонаційні та ритмічні видозміни, що призводять до її глибинного перетворення, аж до появи скритого двоголосся у вигляді перегуків окремих мотивів, що розпочинається «грою» децимових і терцієвих акцентів на сильних долях (від такту 296) та доходить до декламації звуків ввідного септакорду на домінантовому органному басу у пунктирному ритмі протягом шести тактів (від такту 299).

Середній розділ *Andantino* викладений в *D-dur* у простій двочастинній формі розвиваючого типу (від такту 307). Перша тема *D* викладається *dolce* у модулюючому періоді, її розвиток ґрунтується на повторенні півтонових ходів, які виникають як взяті стрибком нижні допоміжні звуки до акордових тонів *T* та *D*. Мелодична лінія здобуває нові вершини у квінтовому, секстовому, септимальному стрибках зі збільшенням напруження. Гармонічний фон із модуляцією в *A-dur* створюється квартетом струнних і литавр, що вносить у загальне звучання впорядковуючі риси. У цілому, для викладу даного матеріалу властиві класичні стрункість та урівноваженість напружень і розв'язань. Друга частина середнього розділу *Andantino* (від такту 314) утворена шляхом трансформації тематичного матеріалу першої частини. Звучить похідна від попередньої тема *D₁* у періоді з внутрішнім розширенням, утвореним активним мелодичним розвитком у партії соліста, та вагомим зовнішнім доповненням, з кадансуванням (4+7+10 тактів). Мелодична лінія теми окреслює хвилеподібні фігури, акцентуючи півтонові ходи «*eis-fis*», «*dis-e*», «*his-cis*» та ін., на основі гармонічної послідовності *T-S-DD-D* звучать лінії у квартету струнних та окремі квінти і сексти у валторн. У каденції здійснюється модуляція в *a-moll*, який вносить новий ладовий колорит та збільшує ефект напруження при висхідних секстових та інших широких стрибках у партії соліста.

Після модуляції в *d-moll* (такт 335) звучить тональна реприза на рівні *Andantino*. Основна тема не з'являється повторно, – викладається тематизм розвиткового типу, який визначимо як *E*, представлений декількома мелодичними фігурами, що постійно повторюються з інтонаційними та ритмічними видозмінами та у секвентних повторях, що приводить до зростання загального напруження (від такту 340). Особливо яскраво звучать «злітаючі» фігури зі звуків зменшених септакордів – увідних до *T* і *D*, гамоподібні пасажі

у синкопованому ритмі та ін. У наступному розділі (від такту 354) у тематичній репризі середнього розділу *Andantino* – *D* в *D-dur* знову звучить тема *dolce*, яка виростає з повторення півтонових ходів – нижніх допоміжних звуків до акордових тонів *T* і *D*, взятих стрибком, на фоні функтирних фігур, викладених акордовою фактурою, в оркестрових партіях. Гармонічна послідовність твориться акордами головних тональних функцій та подвійної домінанти у класичному стилі. Розділ завершується ніжно-проникливим мелодичним зворотом на *flautato* у солюючого контрабаса (від такту 378), що рухається звуками домінанти від «*A*» до «*a¹*» та завершується багатократним повторенням пріми тризвуку у пунктирному ритмі, що звучить домінантовим предиктом до наступного *Allegretto*.

Фінал *Allegretto D-dur* (від такту 382) у складній тричастинній формі *ACA₁* зі скороченою репризою і кодою має яскравий, стрімкий, радісний характер, що твориться тематизмом, проаналізованим нижче, стрункістю форми, світлим, оптимістичним тональним колоритом, простою класичної гармонії, прозорістю фактури та ін. *Allegretto* є полем для демонстрації віртуозних властивостей соліста, показу різноманітних прийомів гри та можливостей інструмента. Перша частина простої форми *A*, звучання якої «задає тон» фіналу, викладена в однотональному періоді повторної будови. Ці ознаки надають викладу теми чіткості, лаконічності, класичної структурованості. Основна тема *A* є традиційною для фіналів – швидка, рухлива, енергійна. Мелодичне ядро формується висхідним ямбічним секстовим стрибком «*a-fis¹*» та розвивається у низхідному гамоподібному пунктирному русі до «*e*» – квінтового тону домінанти, після чого стрибає вгору на октаву «*e¹*», «зачепивши» нижній увідний звук «*dis¹*» та повторивши двічі останню фігуру. Оркестрова фактура побудована на ритмічних фігураціях гармонії на фоні октавних стрибків у низьких духових і струнних. Друга частина простої форми *B* (від такту 390) також викладена у періоді в *A-dur*. Тема є похідною, твориться у процесі розвитку двох вичленованих мотивів з теми *A*, які у другій частині трансформуються на низхідний секундово-терцієвий хід, що секвентно повторюється, та висхідний секстовий хід, що стає пунктирним ямбічним. У гармонічному плані тема вирізняється застосуванням Π_7 , який звучить, поза класичними правилами, в оточенні домінанти (такти 391, 395). Реприза простої форми *A* (від такту 398) є точною.

Друга частина всього фіналу – С (від такту 406) звучить в G-dur у простій тричастинній формі контрастного типу CDC. У соліста у високому регістрі викладається тема С, контрастна до попередніх, яка складається із повторюваних низхідних терцієвих ходів восьмими (після попереднього постійного руху шістнадцятими). Мелодична лінія розвивається в соліста у високому регістрі на flautato на фоні фігурацій на зразок альбертієвих басів у скрипок та окремих звуків в інших струнних. У середній частині в D-dur звучить оркестровий епізод (від такту 414) у періоді, який створює контраст до попереднього розвитку та готує вступ соліста у репризи. Лірична тема ведеться двома лініями – паралельними секстами в солюючих флейти і гобоя, кожна складається з двох різноспрямованих секундних ходів, які оспівують III і I ступені. Вказані лінії формуються із тонів D – T – D₇ – T на фоні окремих квінтово-терцієвих ходів у валторн та окремих звуків в інших інструментів, що супроводжується синкопованим викладом D-органного пункту в басу, де чергуються дуодецими і ундецими з терціями, створюючи особливий тембрально-гармонічний ефект та підводячи до точної репризи (від такту 422) у G-dur з темою в солюючого контрабаса у високому регістрі на flautato.

У репризи Allegretto (від такту 430) у тональності D-dur звучить основна тема фіналу – активна, стрімка, грайлива, – у партіях флейти та першої скрипки на фоні гармонічного супроводу в інших інструментів оркестру. У темі є видозміна – заключна каденція (такт 437) є розімкненою, після якої звучить генеральна пауза. Реприза є скороченою, що компенсується розвиненою кодою, (від такту 438), де утверджується основний образ фіналу та всієї Концертної п'єси. Кода складається із двох розділів, виконання кожного з яких вимагає особливого віртуозного рівня соліста. Основою тематизму першого розділу є тріольні півтонові фігури, що чергуються з октав-

ними низхідними стрибками. Особливу увагу привертають акцентовані висхідні ходи – тритоновий у першому реченні (такт 440), аналогічний, посилений висхідним пасажем, – у другому (такт 444), які відіграють функції опорно-сміслових точок у всьому розвитку мелодичної лінії соліста в першому розділі коди. Висхідний пасаж тріолями (такти 446–447) приводить до другого розділу з використанням найбільш високих звуків діапазону. Дійшовши до кульмінаційного «d²», соліст декламує звуки тоніки у другій октаві (за написанням) на flautato, при цьому до завершення твору T звучить протягом 20-ти тактів з ефектом *mancaudo*, утверджуючи домінуючу образність і основну тональність, тріольними фігураціями у струнних, окремими фразами у духових і литавр. У такті 455 звучання оркестру завмирає на витриманій T, лише контрабас рухається звуками цієї функції то у високому, то у середньому регістрах. На фоні *tutti* соліст виконує свою версію акорду *ad libitum*, чим підкреслює концертно-віртуозну природу та домінування у діалогічному змаганні з колективом.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У творчості Д. Драгонетті яскраво реалізується семантика солюючого контрабаса, – як у жанрі сольного інструментального концерту, так і в багатьох інших творах, що прослідковано на прикладі Концертної п'єси №6 d-moll. Специфіка вказаної семантики виражається через категорії діалогічності і концертності у співдії між солістом і оркестром (ансамблем) та процесуально у межах кожної партії. У солюючого контрабаса це передається активною трансформацією тематизму через переінтонування, театралізацією, високим рівнем віртуозної самопрезентації та ін. Високий рівень виконавської майстерності соліста як ознака концертної природи його партії та інші фактори, пов'язані з виконавською специфікою твору, дали можливість також трактувати дану концертну п'єсу як одночастинний концерт.

Література

1. Гаврилець Д. Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2012. 16 с.
2. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів:Сполом,2003. 221с.
3. Лучанко О. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2008. 240 с.
4. Лучанко О. Постаць Д. Драгонетті в історії контрабасового мистецтва: виконавство та творчість. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство.* 2012. № 2. С. 108–114. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20 (15.06.2024).
5. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2005. 19 с.
6. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 35 с.

7. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 21 с.
8. Самойленко О. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 34 с.
9. Скрипнік Л. Специфіка проявів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. 2009. Київ, 17 с.
10. Palmer F. M. *Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso*. Clarendon Press Oxford, 1st edition, 1990. 302 p.

References

1. Havrylets D. (2012). *Yevropeyskyi altovy kontsert: henezys, evoliutsiia, zhanrovi modeli [European viola concerto: genesis, evolution, genre models]* : Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
2. Zaranskyi V. (2003). *Ukrainskyi skrypkovyi kontsert [Ukrainian violin concerto]*. Lviv [in Ukrainian].
3. Luchanko O. (2008). *Zhanr kontrabasovoho kontsertu v muzychno-istorychnomu protsesi [The genre of the double bass concerto in the musical-historical process]* : Doct. Fil. (Arts) : 17.00.03, Lviv [in Ukrainian].
4. Luchanko O. (2012). Postat D. Drahonetti v istorii kontrabasovoho mystetstva: vykonavstvo ta tvorchist [The figure of D. Dragonetti in the history of double bass art: performance and creativity]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. No. 2. P. 108–114. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_2_20 (June 15, 2024) [in Ukrainian].
5. Mochurad B. (2005). *Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii [Concerto for trumpet and orchestra in terms of genre and style evolution]* : Thesis abstract for Doct. Fil. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
6. Polska I. (2003). *Kamernyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty [Chamber ensemble: theoretical and cultural aspects]* : Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
7. Ponomarenko O. (2003). *Osnovni tendentsii rozvytku ukrainskoho fortepiannoho kontsertu 80–90-kh rokov 20th stolittia [The main trends in the development of the Ukrainian piano concerto of the 80s and 90s at the twentieth century]* : Thesis abstract for Doct. Fil. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
8. Samoilenko O. (2003). *Dialoh yak muzychno-kulturolohichni fenomen: metodolohichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva [Dialogue as a Musical and Cultural Phenomenon: Methodological Aspects of Contemporary Musicology]* : Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
9. Skrypnik L. (2009). *Spetsyfika proiaviv dialohu ta hry u skrypkovomu kontserti (na prykladi tvoriv 20th stolittia) [The Specificity of Manifestations of Dialogue and Playing in a Violin Concerto (on the Example of Works of the Twentieth Century)]* : Thesis abstract for Doct. Fil. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
10. Palmer F. M. (1990). *Domenico Dragonetti in England (1794–1846). The career of a double bass virtuoso*. Clarendon Press Oxford, 1st edition [in English].

Chen Xianchun – Postgraduate Student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Concert semantics of the solo double bass in the works by Domenico Dragonetti (on the example of the Concerto Play in D-moll)

The article analyses one of the examples of the work of the outstanding composer-double bassist D. Dragonetti, who for the first time at a highly artistic level realized the virtuoso solo capabilities of the double bass and thus formed a new idea of the technical potential and expressive capabilities of the instrument. The artist left a numerous legacy in the concert repertoire and enriched it with new playing techniques. He preferred the most typical genres of virtuoso performance, the concert and concert piece. It is indicated that the spectrum of the embodiment of concert semantics in the artist's work is much wider; it permeates the composer's work, manifesting itself in the form of the implementation of the categories of dialogicity and concertity, "brilliant" virtuosity with the use of vertical technique of playing the double bass, etc. Concert semantics, expressed through the categories of dialogicity and concertity, realizes the very virtuoso nature of art, associated with the mastery of various types of technique, the use of a high register and other factors, underlies a number of works that require a high level of performing skill, and among them – in Concert Piece No. 6 in D-moll for double bass with orchestra. The specifics of the concert semantics of the solo double bass in the work of D. Dragonetti are revealed through the prism of the analysis of the embodiment of the categories of dialogicity and concertity on the example of Concert Piece No. 6 in D-moll. The specificity of the specified semantics is expressed through the categories of dialogicity and concertity in the interaction between the soloist and the orchestra (ensemble) and procedurally within each part. In the solo double bass this is conveyed by the active transformation of thematic through re-intonation, theatricalisation, a high level of virtuoso self-presentation, etc. The high level of the soloist's performing skill as a sign of the concert nature of his part and other factors related to the performance specificity of the work made it possible to also interpret this concert piece as a one-movement concerto.

Key words: double bass, concertity, dialogicity, semantics, Domenico Dragonetti, genre, soloist, orchestra, ensemble.

УДК 78.071.1:782.9(477)“95/96”
DOI 10.32782/2310-0583-2024-52-07

СТВОРЕННЯ «МЕТАІНСТРУМЕНТІВ» ЯК ЗАСІБ РОЗШИРЕННЯ ТЕМБРОВОЇ ПАЛІТРИ В ТВОРЧОСТІ ХАЇ ЧЕРНОВІН НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «AFATSIM» ТА СТРУННОГО КВАРТЕТУ

Яна Шлябанська – аспірантка кафедри теорії музики, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського; викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра
<https://orcid.org/0009-0009-0194-4437>

Стаття присвячена аналізу композиторської практики ізраїльсько-американської композиторки Хаї Черновін (Chaya Czernowin, нар. 1957) у контексті сучасної академічної музики. Особлива увага приділяється дослідженню її підходу до розширення тембрових можливостей інструментальної музики через концепцію «метайнструментів». Метою роботи є виявлення художніх стратегій Черновін у таких творах, як «Afatsim» (1996) та Струнний квартет (1995), які демонструють її новаторський підхід до взаємодії між традиційними інструментами та експериментальними тембровими структурами, а також осмислення підходів Хаї Черновін до створення «метайнструментів» як засобу розширення тембрової палітри в контексті сучасної академічної музики. Методологія дослідження базується на комплексі методів історичного та сучасного музикознавства, включно з аналізом партитур. Також використовуються методи теоретичного узагальнення для систематизації ключових принципів створення «метайнструментів» у творчості Черновін. Наукова новизна полягає у введенні до наукового обігу поняття «метайнструменту» та першому комплексному аналізі його використання як способу розширення тембрової палітри, що є важливим аспектом сучасної композиторської техніки. Увага зосереджується на унікальному підході композиторки до використання нетипових прийомів звуковидобування, а також на її здатності виходити за межі традиційного інструментарію. Цей підхід, зокрема, дозволяє композиторці значно змінювати характер і звучання інструментів. Важливо зазначити, що робота з виразною складовою звуку стає невід'ємною частиною творчого процесу авторки. У висновках доведено, що «метайнструменти» у творах Черновін є важливим засобом для розширення тембрових можливостей, створення складних багатопшарових текстур та інноваційних звукових просторів. Її робота над трансформацією звуку через створення комплексних тембрів із застосуванням розширених технік гри на інструментах відкриває нові перспективи для розвитку сучасної музики.

Ключові слова: Хая Черновін, метайнструменти, темброва палітра, комплексний тембр, сучасна академічна музика.

Актуальність проблеми. Творчість сучасних композиторів не лише формує та відображає тенденції сучасної академічної музики, а й є логічним продовженням розвитку музичної традиції. З появою футуристичних маніфестів ХХ століття, з гаслами Едгара Вареза про «звільнення звуку», з Революцією шумів Луїджі Руссолю, виникненням звукозапису, конкретної музики та Сольфеджіо звукових об'єктів Шеффера, значно збільшилася увага до звуку як до феномену. Хоча музика завжди оперувала категорією звуку, але ніколи раніше саме звучання не набувало такого значення. Поява можливості електронної трансформації звуку значно вплинула і на акустичну, інструментальну сферу. За допомогою різноманітних ефектів розширених технік сучасні композитори збільшують горизонти традиційного звучання інструментів аж до невпізнаності. Але на цьому робота з тембром не завершується. Комбінуючи різні (традиційні і нетипові) звучання інструментів, композитори досягають звучання нових комплексних тембрів. Хая Черно-

він є однією з яскравих репрезентантів сучасної композиторської практики. Її творчий підхід до матеріалу вирізняється скрупульозною увагою до деталей звучання та тембрів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній музикознавчій літературі значна увага приділяється вивченню новітніх композиторських технік, зокрема пов'язаних із тембром. Основою даного дослідження стали праці музикознавців і композиторів, які аналізують підходи до музики, включаючи використання тембрових міксів та інструментальних композиційних рішень. Творчість Хаї Черновін досліджувалася в різних публікаціях, що висвітлюють її інноваційні техніки. Наприклад, Тревор Баца (Trevor Bača «About the Work», 2022) та сама Черновін («The Last Tiger», 2022) у своїх лекціях та публікаціях описують процес створення «метайнструментів» і зосереджуються на можливостях розширення тембрової палітри завдяки їхній взаємодії. У творах, таких як «Afatsim» (1996) та Струнний квартет (1995), створення комп-

лексних інструментів слугує засобом деформації звичних музичних структур, створюючи нові шари звучання та розкриваючи більш глибокі рівні музичної виразності. Тревор Бака також вважає, що музика Черновін відображає прагнення досліджувати межі людського сприйняття через створення складних, багатопланових текстур. Композитор та дослідник Брайан Фернейхоу («The Tactility of Time», 1993) вказує на складну ритмічну організацію та використання фрагментованих тембрових структур у творчості сучасних композиторів як на одну з ключових і закономірних тенденцій нової музики. Робота Джозефа Нейтана Страуса (Joseph Nathan Straus «Introduction to Post-Tonal Theory», 2000) надає теоретичні основи для розуміння використання нелінійних структур і тембрових експериментів у сучасній музиці. Дослідник зазначають, що композитори застосовують ці методи для того, щоб створити відчуття «викривленого» часу і простору в своїх творах, що можна екстраполювати на творчість Хаї Черновін. Серед сучасних дослідниць важливо відзначити роботи дослідниць творчості Черновін Саріт Шлі-Зонднер («Striving for the Underneath», 2023) та Лінди Дусман («Chaya Czernowin: Conversations and Interludes», 2015), які звертають увагу на її інноваційний підхід до драматургії звучання. Дусман, зокрема, наголошує на тому, як Черновін формує нові звукові стратегії, що виходять за межі звичних інструментальних функцій. Серед вітчизняних виконавців згадки про творчість Хаї Черновін зустрічаються в роботах Ірини Тукової.

Виклад основного матеріалу. Хая Черновін (Chaya Czernowin) народилася 7 грудня 1957 року в Хайфі та виросла в Ізраїлі. Вона вивчала композицію в Музичній академії імені Рубіна в Тель-Авіві під керівництвом Абеля Ерліха (Abel Ehrlich) та Іцака Садаї (Izhak Sadai), а у 25 років отримала стипендію DAAD для навчання в Берліні у Дітера Шнебеля (Dieter Schnebel). У 1986 році вона переїхала до Сполучених Штатів, де навчалася у Бард-коледжі під керівництвом Елі Ярдена (Eli Yarden) та Джоан Тауер (Joan Tower). Докторську ступінь Черновін здобула в Каліфорнійському університеті в Сан-Дієго, де її науковими керівниками були Роджер Рейнольдс (Roger Reynolds) та Брайан Фернехоу (Brian Ferneyhough). Після завершення формальної освіти вона провела період подорожей і творчої діяльності в Японії (1993–1995 рр., стипендії Asahi Shimbun та NEA) та Німеччині (1996 р., Академія Schloss Solitude). Цей час став ключовим у формуванні її унікальної композиторської мови.

Черновін вважає викладання важливим елементом свого безперервного творчого розвитку. Вона працювала професором композиції в Каліфорнійському університеті Сан-Дієго з 1997 до 2006 року, а з 2006 до 2009 року – у Віденському університеті музики та виконавських мистецтв. У 2009 році її призначили на посаду професора музики імені Волтера Бігелоу Розена в Гарвардському університеті. Також вона була запрошеним професором у ряді інших закладів і викладала на Міжнародних літніх курсах нової музики в Дармштадті з 1990 року. Черновін разом із чоловіком, композитором Стівеном Такасугі (Steven Takasugi), і Жаном-Батістом Жолі (Jean Baptiste Joly) започаткувала курс для молодих композиторів в Академії Schloss Solitude біля Штутгарта, а також у Ізраїлі на фестивалі Tzvil Meudcan разом із Яроном Дойчем (Yaron Deutsch).

Доробок Черновін охоплює камерну та оркестрову музику, з використанням електроніки та без неї. Її роботи регулярно виконуються на провідних фестивалях сучасної музики в Європі, Японії, Кореї, Австралії, США та Канаді. Серед її масштабних сценічних робіт дві опери: «Prima... ins Innere» (2000), замовлена Мюнхенською бієнале, яка отримала високу оцінку критиків і була відзначена премією Bayerischer Theaterpreis, та «Adama» (2004–2005), написана до 250-річчя Моцарта на замовлення Зальцбурзького фестивалю. Обидві опери мають виражений політичний зміст. «Prima» досліджує питання передачі травматичного досвіду як невід'ємної частини сучасності, яка вимагає активного залучення, а не перетворення травми на застиглий символ. Її друга опера «Adama», яка є своєрідним доповненням до моцартівської «Zaide», аналізує вплив політичних обставин на людину та обмеженість свободи, коли вона намагається уникнути цього впливу. Черновін продовжила свою роботу у жанрі музичного театру такими роботами як «and you will love me back» (2011), «Infinite Now» (2015–2016) і «Heart Chamber» (2017–2019). У 2017 році опера «Infinite Now» була визнана найкращою прем'єрою року за версією журналу Opernwelt.

Твори Хаї Черновін є важливим та унікальним явищем у сучасній музиці. Вона отримала чимало відзнак за свої композиції, серед яких: Kranichsteiner Musikpreis (1992), Asahi Shimbun Fellowship Prize (1993), стипендія Schloss Solitude (1996), відзнака IRCAM Reading Panel (1998), премія Ernst von Siemens Music Foundation (2003), премія Rockefeller Foundation (2004), премія Fromm Foundation (2008), номінація від Berlin Wissenschaftskolleg (2008), стипендія Guggenheim

Fellowship Award (2011) та Heidelberger Künstlerinnenpreis (2016). У 2017 році диск «Chaya Czernowin: The Quiet – Works for Orchestra», випущений на Wergo, був відзначений як один із найкращих за версією Німецької критики. Вона була артистом-резидентом Зальцбурзького фестивалю в 2005–2006 роках і Люцернського фестивалю в Швейцарії в 2013 році. У 2017 році Черновін стала членом Академії мистецтв у Берліні, а в 2021 році – членом Баварської академії образотворчих мистецтв. У 2022 році вона отримала Німецьку премію музичних авторів від GEMA за свої опери.

Твір «Maim» (2001–2007) для великого оркестру та групи солістів, а також інші твори 2000-х років, включаючи електронні композиції експериментальної студії, досліджують фізичність і рух матеріалу. Вони звертаються до дивної й незнайомої «фізики», яка грає з нашими очікуваннями [1, с. 45]. Ці твори досліджують як час і форму, так і матеріал, його природу та фізичність, що отримують нове вираження в творі «HIDDEN» (2013–2014) для струнного квартету та електроніки. Тут сповільнене відчуття часу поєднується з «викривленим відображеннями матеріалу», відкриваючи перед нами незвичайний світ [2, с. 470]. Для якої композиторки притаманна робота з переосмисленням музичного часу та масштабом музичної форми. Так, до прикладу, триптих «Vein» (current, vein, pulse), триває три години і складається з трьох самостійних масштабних творів: «Memory Place» для десяти перкусіоністів, струнних та електроніки IRCAM, «Unhistoric Acts» для 24-голосного хору та струнного квартету (прем'єра на 100-річчі фестивалю в Донауешінгені) та «Immaterial» для шести голосів, яку Черновін написала для фестивалю Eclat 2022 року.

Аналізуючи твір Черновін «Ayre: Towed through plumes, thicket, asphalt, sawdust and hazardous air I shall not forget the sound of» (2015), українська музикознавиця Ірина Тукова вказує на те, що попри використання традиційних інструментів оркестру (флейта, бас-флейта, кларнет, бас-кларнет, ударні, фортепіано, скрипка, альт і віолончель), композиторка застосовує нетипові прийоми – скордатуру (для струнних) та препацію (для скрипки і фортепіано). У творі переважають шумові ефекти, які створюються завдяки розширеним виконавським технікам, таким як різні способи вдихання повітря або сильне натискання смичка на струни. Музичні звуки, переважно виконані глісандо з додаванням шумових компонентів, створюють ефект, де висотна скла-

дова звуку становить лише 50–70 відсотків, що ускладнює чітке розмежування між музичними та шумовими звуками [3, с. 59–60]. Пошуки нових якостей звуку стали однією з головних визначальних особливостей нової музики [4, с. 25]. До звукових пошуків належить і робота з тембральною складовою музики. Композитори у своїх роботах створюють інструментальні комплекси, які можуть бути трактовані як один інструмент з розширеними можливостями.

Термін «мета» походить від грецького слова, що означає «за», «поза», або «після», і використовується для позначення чогось, що виходить за межі звичайних категорій або рівнів, зокрема для опису понять, які функціонують на більш абстрактному рівні. У контексті музики, термін «метаінструмент» [5, с. 26] вказує на об'єднання кількох інструментів в єдиний унікальний звуковий організм, який перевищує можливості кожного інструменту окремо. Це дозволяє створювати нові звукові ідентичності й поліфонічно-темброві структури.

У творі «Afatsim» (у перекладі з іврити означає «пухлина») 1996 р. Черновін створює темброві комплекси, поєднуючи інструменти в незвичні групи: альт і бас-флейту, скрипку і гобой, віолончель і кларнет, фортепіано, контрабас і перкусію. Ці нові утворення створюють єдиний ансамбль, де окремі тембри інтегруються в одну унікальну звукову ідентичність. Використання «метаінструментів» дозволяє авторці вийти за межі стандартних можливостей кожного інструменту, створюючи розширену звукову палітру і поліфонію, яка взаємодіє не тільки на рівні традиційних інструментальних партій, а й на рівні нового, комплексного інструменту, як стверджує дослідник Тревор Бача [6]. Зміна між поліфонією і монофонією в межах одного твору надає музичному матеріалу динамічного характеру, де інструментальні партії зливаються і розділяються, варіюючи свої функції і звукову сутність.

У Струнному квартеті (1995) Черновін використовує подібний підхід, поєднуючи чотири струнні інструменти в єдиний «метаінструмент», де всі шістнадцять струн функціонують як частини одного цілого [7]. Це створює складну, фрагментовану текстуру, яка постійно змінюється в горизонтальному вимірі. Кожен звук, кожен тембр не є ізольованим, він є частиною великого організму, що постійно видозмінюється і реорганізується. Фрагменти матеріалу з початкової секції з'являються у змінених формах протягом усього твору, створюючи відчуття безперервного розвитку.

Хая Черновін, через створення «метайнструментів», досліджує нові засоби музичної виразності. Вона розширює не лише темброві можливості, а й змінює сам підхід до музичної форми та драматургії. Традиційне поняття про розвиток теми та її варіацій поступається місцем фрагментованій структурі, в якій короткі, інтенсивні звукові кластери можуть взаємодіяти й переплітатися в різних поєднаннях, формуючи нові звукові структури. Таким чином, створення «метайнструментів» стає засобом не лише для розширення палітри тембрів, а й для глибшого дослідження звукових меж сучасної музики, де кожен інструмент перестає існувати ізольовано,

а стає частиною більш «глобального звукового процесу» [8, с. 56].

Висновки і перспективи подальших досліджень. У дослідженні аналізується підхід Хаї Черновін до створення «метайнструментів» для розширення тембрової палітри та зміни музичних структур. Її робота з тембром виходить за межі традиційних інструментальних партій, об'єднуючи кілька інструментів в єдиний звуковий організм, що дозволяє створювати нові темброві ідентичності. «Метайнструменти» функціонують як нові звукові об'єкти, які перевищують можливості окремих інструментів, даючи композитору можливість створювати унікальні текстури та структури.

Література

1. Shley-Zondiner S. Striving for the Underneath: Body and Pathos in Chaya Czernowin's Composition for Voice in Infinite Now and Heart Chamber. *Tempo*. 2023. 77(305). P. 44–59. <https://doi.org/10.1017/S0040298223000086>.
2. Dusman L. Chaya Czernowin: Conversations and Interludes. *Contemporary Music Review*. 2015. 34(5–6). P. 464–477. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1150478>.
3. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 3. С. 56–69.
4. Ferneyhough B. The Tactility of Time (Darmstadt Lecture 1988). *Perspectives of New Music*. 1993. 31(1). P. 22–30.
5. Czernowin C. Compositional Ideas and Trajectories in Recent Works. *Komponieren in der Gegenwart: Texte der 42. Internationalen Ferienkurse fuer Neue Musik*. Saarbruecken: Pfau, 2006. P. 25–28.
6. Ваца Т. About the Work. Chaya Czernowin's personal website. URL: <http://chayaczernowin.com/about-the-work> (дата звернення: 12.05.2024).
7. Czernowin C. The Last Tiger. Chaya Czernowin's lecture notes. URL: https://www.academia.edu/1566678/The_Last_Tiger (дата звернення: 06.04.2024).
8. Straus J. N. Introduction to Post-Tonal Theory. 2nd ed. Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall. 2000. 260 p.

References

1. Shley-Zondiner, S. (2023). Striving for the Underneath: Body and Pathos in Chaya Czernowin's Composition for Voice in Infinite Now and Heart Chamber. *Tempo*, 77(305), 44–59. <https://doi.org/10.1017/S0040298223000086> [in English].
2. Dusman, L. (2015). Chaya Czernowin: Conversations and Interludes. *Contemporary Music Review*, 34(5–6), 464–477. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1150478> [in English].
3. Tukova, I. (2019). Zvukoposhukova tendentsiya u kompozytors'kiy praktytsi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittya [Sound search tendency in the compositional practice of the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century]. *Chasopys Natsional'noyi muzichnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho*, 3, 56–69 [in Ukrainian].
4. Ferneyhough, B. (1993). The Tactility of Time (Darmstadt Lecture 1988). *Perspectives of New Music*, 31(1), 22–30 [in English].
5. Czernowin, C. (2006). Compositional Ideas and Trajectories in Recent Works. In J. P. Hiekel (Ed.), *Komponieren in der Gegenwart: Texte der 42. Internationalen Ferienkurse fuer Neue Musik* (pp. 25–28). Saarbruecken: Pfau [in English].
6. Ваца, Т. About the Work. *Chaya Czernowin's personal website*. Retrieved May 12, 2024, from <http://chayaczernowin.com/about-the-work> [in English].
7. Czernowin, C. The Last Tiger. *Chaya Czernowin's lecture notes*. Retrieved April 6, 2024, from https://www.academia.edu/1566678/The_Last_Tiger [in English].
8. Straus, J. N. (2000). *Introduction to Post-Tonal Theory* (2nd ed.). Upper Saddle River, N.J.: Prentice Hall [in English].

Yana Shliabanska – Postgraduate Student at the Department of Music Theory, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Lecturer at the Department of Humanitarian and Musical-innovative Disciplines, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

The creation of «meta-instruments» as a means of expanding the timbral palette in the works of Chaya Czernowin: A study of «Afatsim» and the String Quartet

The article is dedicated to the analysis of the compositional practice of Israeli-American composer Chaya Czernowin (b. 1957) in the context of contemporary academic music. Special attention is given to examining her approach to expanding the timbral possibilities of instrumental music through the concept of «meta-instruments». The aim of the study is to identify Czernowin's artistic strategies in works such as «Afatsim» (1996) and String Quartet (1995), which demonstrate her innovative approach to the interaction between traditional instruments and experimental timbral structures, as well as to reflect on Czernowin's approaches to the creation of «meta-instruments» as a means of expanding the timbral palette in the context of contemporary academic music. The research methodology is based on a combination of historical and contemporary musicological methods, including score analysis. Theoretical generalization methods are also used to systematize the key principles of creating «meta-instruments» in Czernowin's work. The scientific novelty lies in the introduction of the concept of «meta-instrument» into scholarly discourse and the first comprehensive analysis of its use as a method of expanding the timbral palette, which is an important aspect of contemporary compositional technique. The focus is on the composer's unique approach to employing unconventional sound production techniques and her ability to transcend the boundaries of traditional instrumentation. This approach, in particular, allows Czernowin to significantly alter the character and sound of instruments. It is important to note that working with the expressive component of sound becomes an integral part of the author's creative process. The conclusions demonstrate that «meta-instruments» in Czernowin's works serve as an essential means for expanding timbral possibilities, creating complex multilayered textures, and innovative soundscapes. Her work on sound transformation through the creation of complex timbres using extended instrumental techniques opens up new perspectives for the development of contemporary music.

Key words: Chaya Czernowin, meta-instruments, timbral palette, complex timbre, contemporary music, new music.

ЗМІСТ

Тетяна Булах	
Музичний театр постмодерну як синтез вербальних і невербальних компонентів.....	3
Дарина Довга	
Остання квітка «поета скрипки»: творча особистість леді Дін Пол та її погляд на скрипкову музику.....	8
Наталія Ключинська	
Палеографічні особливості партитури опери «Сокіл» Д. Бортнянського (1786 р.) з архіву бібліотеки Британського музею.....	12
Юрій Курач	
Індивідуальний стиль музичної творчості як феномен життєтворення.....	21
Надія Паращук	
Меморіальний жанр у хорватському баянно-акордеонному мистецтві (на прикладі творчості Давора Бобіча).....	27
Чен Сяньчунь	
Концертна семантика солюючого контрабаса у творчості Доменіко Драгонетті (на прикладі Концертної п'єси d-moll).....	37
Яна Шлябанська	
Створення «метаінструментів» як засіб розширення тембрової палітри в творчості Хаї Черновін на прикладі твору «Afatsim» та струнного квартету.....	44

CONTENTS

Tetiana Bulakh

Postmodern musical theater as a synthesis of verbal and non-verbal components.....3

Daryna Dovha

The last flower «of the violin poet» the creative personality of Lady Dean Paule and her view of violin music.....8

Nataliia Kliuchynska

The aspects of music palaeography in the manuscript of Dmytro Bortniansky opera «Falcon» (1786) from the British Museum Library.....12

Yurii Kurach

Individual style of musical creativity as a phenomenon of life creation..... 21

Nadiia Parashchuk

The memorial genre in Croatian accordion art (on the example of Davor Bobić's work)..... 27

Chen Xianchun

Concert semantics of the solo double bass in the works by Domenico Dragonetti (on the example of the Concerto Play in D-moll)..... 37

Yana Shliabanska

The creation of «meta-instruments» as a means of expanding the timbral palette in the works of Chaya Czernowin: A study of «Afatsim» and the String Quartet..... 44

НОТАТКИ

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 52 / Issue 52

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова
Макетування Оксана Молодецька

Підписано до друку: 01.11.2024.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум.-друк. арк. 6,05. Замов. №1224/833. 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.