

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ЧАСОПИС

НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
імені П. І. Чайковського

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

2023 № 2 (59)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2023

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2023 № 2 (59)

Науковий журнал. Виходить щоквартально

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001.

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Телефон: (044) 279-07-92

Факс: (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 140-90-3061Р від 25. 05. 2008 р.

Рішенням Атестаційної колегії Міністерства (наказ МОН №886 від 02.07.2020)

«Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі **культурології та мистецтвознавства**.

Науковий журнал «Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» зареєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, «Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Редакційна колегія:

- Скорик А. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (головний редактор).
- Виткалов С. В.**, доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет), Рівне, Україна (заступник головного редактора).
- Бабушка Л. Д.**, доктор культурології, в.о. професора (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).
- Юник Д. Г.**, доктор педагогічних наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).
- Андрущенко Т. І.**, доктор філософських наук, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Бондарчук В. О.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Бровко М. М.**, доктор філософських наук, професор, (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Касьянова О. В.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Копиця М. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Лоос Х.**, доктор мистецтвознавства, професор (Інститут музикознавства Лейпцизького університету / Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Лейпциг, Німеччина.
- Миленька Г. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор (Київський Національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.
- Мимрик М. Р.**, кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Сапенко Р.**, доктор філософських наук, професор (Інститут візуальних мистецтв Зеленогурського університету / Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski) голова Польсько-українського центру гуманітарних досліджень, Зелена-Ґура, Польща.
- Стефанія Л.**, доктор мистецтвознавства, професор (Люблянський університет / Univerza v Ljubljani), Любляна, Словенія.
- Тимошенко М. О.**, доктор філософії, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.
- Фліцінська-Панфіл Г.**, доктор мистецтвознавства, професор (Музична академія імені І. Я. Падеревського в Познані / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Познань, Польща.
- Холодинська С. М.**, доктор культурології, доцент (Приазовський державний технічний університет), Маріуполь, Україна.
- Шонінг К.**, мистецтвознавець, професор (Віденській університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.
- Шуміліна О. А.**, доктор мистецтвознавства, професор (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Львів, Україна.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 10 від 30 червня 2023 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.
Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

**MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

JOURNAL
**OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

AN ACADEMIC PERIODICAL

2023 No. 2 (59)

Founded in October 2008

Kyiv — 2023

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2023. No. 2 (59)

A quarterly academic periodical

Founder and publisher: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

Website: <http://chasopysnmau.com.ua/> **E-mail:** cancelyariya@knmau.com.ua

Phone: (044) 279-07-92

Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration: KB, No. 140-90-3061P from 25. 05. 2008
According to the decree of the *State Attestation Commission*.

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science № 886 of 02.07.2020) “Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine of category “B” in the field of **culturology and art studies**.

“Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.



Editorial board:

- Skoryk A. Ya.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief).
- Vytkalov S. V.**, Doctor of Culturology, Professor (Rivne State University of Humanities), Rivne, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).
- Babuchka L. D.**, Doctor of Culturology, Acting Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Deputy Editor-in-Chief).
- Yunyk D. H.**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine (Executive Secretary).
- Andrushchenko T. I.**, Doctor of Philosophical Science, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Bondarchuk V. O.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Brovko M. M.**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Kasyanova O. V.**, Candidate of Art Criticism, Professor, (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Kholodinska S. M.**, Doctor of Culturology, Professor (Priazov State Technical University), Mariupol, Ukraine.
- Kopytsia M. D.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Loos H.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig), Leipzig, Germany.
- Mylenka G. D.**, Doctor of Art Criticism, Professor (I. K. Karpenko-Kary National University of Theater, Cinema and Television in Kyiv), Kyiv, Ukraine).
- Mymryk M. R.**, Candidate of Art Criticism, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.
- Sapenko R.**, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Instytut Sztuk Wizualnych Wydział Artystyczny, Uniwersytet Zielonogórski), Head of the Polish-Ukrainian Center for Humanitarian Studies, Zelena-Hura, Poland).
- Schöning K.**, Ph. D, Professor, (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.
- Shumilina O. A.**, Doctor of Art Criticism, Professor (M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music), Lviv, Ukraine.
- Stefanija L.**, Doctor of Art Criticism, Professor (Univerza v Ljubljani), Ljubljani, Slovenia.
- Tymoshenko M. O.**, Ph. D, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine), Kyiv, Ukraine.

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol number 10 from the 30 of July 2023).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....	7
<i>Людмила Троєльнікова. Пісенний фольклор як базова компонента формування національно-культурного ареалу побутування українців.....</i>	<i>7</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	32
<i>Олександр Пірієв, Віра Сумарокова. Макс Ретер та Україна в контексті музикознавчих досліджень та виконавської практики.....</i>	<i>32</i>
<i>Володимир Ткачук. Асоціативне мислення майбутніх диригентів у процесі опрацювання музики театральних жанрів.....</i>	<i>50</i>
<i>Олександр Кригін. Звуковий образ гітари в творчості Сабікаса.....</i>	<i>66</i>
<i>Галина Булибенко. Духовний аспект старовинної музики (на прикладі творів для органа).....</i>	<i>81</i>
<i>Ма Лінь. Психолого-фізіологічні детермінанти формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста.....</i>	<i>99</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	119
<i>Євдокія Колесник, Анатолій Кочерга. Становлення принципів оперного виконавства у контексті генези української вокальної школи.....</i>	<i>119</i>
<i>Антон Литвинов. Віртуальна реальність і опера: технології творчості.....</i>	<i>138</i>
<i>Наталія Сімонова. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: квінтесенція задуму мистецького проєкту.....</i>	<i>154</i>

CONTENTS

CULTUROLOGY.....	7
<i>Lyudmyla Troelnikova. Song Folklore as a Basic Component to Form the National and Cultural Residence Area of Ukrainians</i>	<i>7</i>
ART STUDIES. MUSICAL ART.....	32
<i>Alexander Piriev, Vira Sumarokova. Max Reger and Ukraine in the Context of Music Research and Performing Practice</i>	<i>32</i>
<i>Volodymyr Tkachuk. Formation of Associative Thinking of Future Conductors in the Process of Processing Music of Theater Genres</i>	<i>50</i>
<i>Alexander Krygin. The Guitar Sound Image in the Creativity of Sabikas</i>	<i>66</i>
<i>Galina Bulibenko. Spiritual Aspect of Early Music on The Example of Organ Compositions</i>	<i>81</i>
<i>Ma Lin. Psychological and Physiological Determinants of the Formation and Manifestation of a Pianist's Individual Performance Style</i>	<i>99</i>
ART STUDIES. SCENIC ART.....	119
<i>Evdokia Kolesnyk. Anatoly Kocherga. Opera Performance Principles and Their Definition in the Context of the Ukrainian Vocal Schoolgenesis</i>	<i>119</i>
<i>Anton Lytvynov. Technologies of Augmented Reality in the Opera: Application Analysis</i>	<i>138</i>
<i>Natalia Simonova. The "Silk Ladder"Opera by Gioacchino Rossini: the Quintessence of the Director's Idea</i>	<i>154</i>

ЛЮДМИЛА ТРОЄЛЬНІКОВА

ORCID iD: 0000-0001-5030-0974

доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
lyusja_t@ukr.net

ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ЯК БАЗОВА КОМПОНЕНТА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО АРЕАЛУ ПОБУТУВАННЯ УКРАЇНЦІВ

Здійснено теоретизування музично-фольклорних джерел національно-культурного ареалу побутування українців. Зазначено, що науковий аналіз фольклору виражає картину світу суб'єкта і систему його соціокультурних орієнтацій, дає можливість зрозуміти його трансформацію й історичну соціодинаміку, визначити основні системоформуючі смисли культури й національної культури зокрема. Акцентовано увагу на культурологічному осягненні сутнісного змісту категорій «національно-культурний простір», «фольклор» та «музичний фольклор», як тип народної художньої культури, в основі якого лежить етнічно-національна картина світу. З'ясовано, що, набуваючи досвіду, нація створює власну історію, що виступає творінням унікальних смислів, притаманних виключно її полю культури, якому властиві певні цінності, особливі правила інтерпретації. Обґрунтовано музичний фольклор як національний модус у традиційній культурі українців, який формує ціннісно-поведінкові орієнтири представників даної спільності. Визначено національно-етнічну картину світобачення та світосприйняття як єдину когнітивну орієнтацію, що є невербальним, імпліцитним вираженням розуміння членами кожного суспільства «правил життя», зумовлених соціальними, природними і надприродними силами. Охарактеризовано український музичний фольклор як тип культури, що виражає національну картину світобудови і ціннісно-нормативну систему життєдіяльності народу, національно-культурний ареал побутування українців. Розглянуто картину світу як уявлення про навколишню дійсність, особливість її сприйняття, які зумовлені єдністю суб'єктивних і об'єктивних умов і факторів формування національно-культурного ландшафту. Доведено значимість музично-фольклорного концепту у формуванні основних ціннісних орієнтирів української нації. Звернено увагу на науковому переосмисленні змісту традиційних концептів культуротворення в контексті його національного модусу. Представлено мистецтвознавчий аналіз музично-фольклорної складової в обрядодійствах українців.

Ключові слова: національно-культурний ареал, національна культура, загальнолюдська культура, народ, фольклор, музичний фольклор, український музичний фольклор.

Постановка проблеми... Надзвичайно актуальною у XXI столітті для кожного українця, українського народу та української держави постала проблема національно-культурної ідентичності. Сучасні українці з глибокою наполегливістю шукають базові національно-культурні орієнтири, які репрезентують їх як приналежних до великого багатовікового народожиття — українства, що має глибоке національно-культурне коріння, багатовікові національно-культурні практики, власні національно-етнічні цінності, моральні настанови та світобачення. І саме український музичний фольклор фундаризує ці пошуки сучасного українства у своєму національно-культурному корінні, формує і забезпечує певну сталість життєдіяльності у новому соціокультурному середовищі. Традиційна культура українців, важливою складовою якої є музичний фольклор, вирізняє носіїв українського національно-етнічного менталітету з-поміж інших національно-культурних ареалів, як носіїв специфічного своєрідного соціально-культурного знання. Музично-фольклорна спадщина стає засадничою в облаштуванні повсякденного життя та побуту сучасного українця, навіть якщо він мешкає за тисячі кілометрів від неї. Осередки українства по всьому світу зберігають, активно пропагують різні форми фольклорної спадщини та впроваджують їх у свої повсякденні практики: виховують підростаюче покоління у межах українських традицій, плекають та зберігають як духовні, так і матеріальні зразки традиційної української культури. Саме ці соціально-культурні реалії зі ще більшою актуальністю займають місце в теперішньому глобалізованому світі і обумовлюють звернення до джерел національної культури і музично-фольклорних практик українців зокрема.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Сучасні українські вчені звертаються до проблеми вивчення національної художньої культури та музичної, фольклорної й обрядової спадщини на новому світоглядному рівні, зокрема: Ю. Афанасьєв (1998), Н. Герасимова-Персидська, С. Грица (1996), М. Давидов, М. Загайкевич, О. Зінькевич, А. Іваницький, Л. Кияновська,

М. Копиця, Л. Корній, І. Котляревський, В. Кузик, О. Маркова, В. Москаленко, С. Павлишин, І. Пясковський, М. Черкашина-Губаренко.

Прадавньої культури українців «торкається» наукова спадщина дослідників української історії М. Грушевського, Д. Дорошенка, О. Знойка, А. Кримського, І. Крип'якевича (1994), В. Міллера, Н. Полонської-Василенко, П. Юркевича, С. Гогоцького, що створює підґрунтя для існування низки теорій етногенезу (зокрема, теорії автохтонності українського народу та міграційної теорії). Питання української ментальності розглядали у своїх працях такі вчені української діаспори: О. Кульчицький, Є. Онацький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич. Культурологічне теоретизування національно-культурного ареалу знайшло своє відображення у наукових дослідженнях В. Винниченка (1920), В. Старосольського (1998) та Д. Чижевського (1994).

Необхідно підкреслити твердження, що фольклорні художні практики прадавніх українців базувалися на міфічній творчості. Значний внесок у дослідження формування національного культурного простору зробили класики української культури, відтворивши міфорелігійні уявлення українського народу: В. Гнатюк, Б. Грінченко, М. Драгоманов, В. Єфіменко, М. Маркевич, В. Милорадович, І. Нечуй-Левицький та І. Франко. Проблемам слов'янської й української міфології присвятили свої дослідження: Д. Антонович, В. Войтович, Б. Рибаків, В. Топоров, Б. Успенський (1971), Є. Шморгун. Особливості розвитку української ментальності і характеристики українського соціокультурного простору розкрито в роботах Є. Головахи, Н. Паніної, О. Забужко, Р. Додонова, О. Донченко, В. Князева, В. Колосова, С. Кримського, О. Нельги, М. Поповича, С. Римаренка, А. Ручки, Н. Соболевої, І. Старовойта, В. Халіпова, В. Храмової та А. Швецової. Традиційні фольклорні практики презентовані у працях В. Скуратівського (1987, 1992, 1994, 1995) та В. Супруненко (1993).

Мета дослідження полягає у науковому аналізі українського музичного фольклору як базової компоненти формування національно-культурного ареалу

життєдіяльності українців та народної мудрості, що формує духовний світ та духовну культуру всього народу.

Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) здійснити теоретичний аналіз культури та національно-культурного простору в контексті життєтворчої діяльності людини;

2) розглянути сутнісний зміст та висвітлити основні характеристики національно-культурного простору;

3) висвітлити певні форми музично-пісенного фольклору українців в контексті річного календаря обрядодійств, які побутують і дотепер в межах сучасного національно-культурного простору.

Теоретизування проблеми музичного фольклору як базової компоненти формування національно-культурного ареалу побутування українців спирається на інтердисциплінарну загальнотеоретичну базу (філософія, культурологія, мистецтвознавство, історія, народознавство тощо).

Виклад основного матеріалу дослідження... Культура у найширшому її розумінні є феноменом, що функціонує в суспільстві у вигляді сукупного соціального досвіду людства, його знань, цінностей, норм, соціальних зразків тощо, які знаходять своє вираження у мові, піснях, танцях, звичаях, традиціях, віруваннях, світогляді, ідеології, моралі, законах тощо і формують потреби, мотиви, правила, мету і змісти діяльності. З їх допомогою здійснюється регуляція життя і взаємодії людей у суспільстві в окремих соціальних спільнотах і групах.

За семіотичного підходу до культури, як знакової системи, вона визначається як «неуспадкована» пам'ять колективу, що виражається у певній системі заборон і розпоряджень, або як природно й історично сформований механізм колективного розуму, що володіє колективною пам'яттю і здатний здійснювати інтелектуальні операції (Лотман, Успенський, 1971). Таке розуміння найближче «підводить» до національної художньої культури, яка має в своїй основі колективність як одну з характерних рис. Культуротворча

діяльність включає в себе творчу переробку інформації, її нагромадження, втілення нових ідей, знань, цінностей, норм та зразків у матеріальні форми, визначення способів їхньої трансляції, сприйняття й освоєння інформації суб'єктом і перетворення її в особистий досвід, тобто інтеріоризацію відповідно до власної системи цінностей. З одного боку, культуротворчу діяльність варто розглядати як таку, в процесі і результаті якої виникають нові цінності, що зафіксовані й зберігаються або в народній пам'яті, або в предметному вигляді (вироби декоративно-прикладного мистецтва), поширюються і споживаються, освоюються з покоління в покоління через усні способи передачі. З іншого боку, народна художня культура — певний спосіб діяльності з використанням музично-поетичної, ігрової мови, техніки виконання й інших засобів виразності, а також культура, що містить у собі певні знаки, які символізують норми і зразки життєдіяльності. Крім того, її призначення полягає у розвитку здатності й можливості людини формувати світосприймання та світовідчуття, притаманні національній свідомості.

Теоретизуючи питання культури, Е. Тейлор ще у 1871 році визначає культуру як систему, що увібрала у себе певні знання, вірування, мистецтва, моральність, закони, звичаї, тобто, все, що виробляється в певному суспільстві, та засвоюється цим суспільством (1896–1897).

До проблеми національно-культурного побутування певного народу, духовних засад суспільства, змісту та завдань полікультурної освіти звертаються у своїх наукових рефлексіях С. Франк (1992) та Т. Рюльнер (1994).

О. Бочковський, розвиваючи теорію Д. Манчіні, зазначав, що фактичні причини віднесення елементів культури до значення безпосереднього чинника нації є досить різноманітними. З одного боку, культура — це якість нації. Від культури нації, її типу та рівня розвитку залежить доля нації так само, як життєвий успіх конкретної людини — від її особистих якостей. З іншого боку — чинник культури, як такий, не становить націю, проте є однією з найважливіших умов для її зародження. В. Старосольським у праці «Теорія

нації» виокремлено основні характеристики національно-культурного ареалу, зокрема:

1) належність до одного культурного типу одиниць певної спільноти (проживання в однакових умовах, наявність спільних інтересів, однаковий побут) робить їх здатними об'єднатися в національну спільноту;

2) спільна культура полегшує технічне порозуміння між членами нації;

3) спільність культури створює спільність культурних інтересів, що є основою виникнення спільноти (1998).

У перерахованих вище напрямках значення культури для нації полягає, насамперед, у її поверхових та зовнішніх проявах. Не можна повністю погодитися з твердженням, що глибока сутність культури та її відмінності, які не лежать на поверхні, мають для становлення нації набагато менше значення, аніж зовнішні (поверхові) прояви, які насправді є лише відображенням внутрішніх процесів, що відбуваються в даному суспільстві (Старосольський, 1998).

З одного боку, позитивним аспектом єдності культури є її сприяння створенню нації, водночас, негативним — те, що вона сприяє відмежуванню нації від інших національних спільнот. Відповідно до другої характеристики, виділеної В. Старосольським (технічне порозуміння між членами нації), особливе значення мають чинники мови, письма, художньої творчості — вони є також найкращим зовнішнім способом маніфестації своєї національної приналежності та впізнання співвітчизників.

Таким чином, культура виникає як результат загальнолюдської і національної взаємодії, вона не є «застиглим» результатом людської діяльності, а скоріше виступає процесом утворення і накопичення культурних надбань (не лише матеріальних, а й духовних, в яких втілюється все розмаїття людської природи), що виникають у процесі духовного виробництва як окремої нації (народу), так і людства загалом (Крип'якевич, 1994).

Процес формування нового наукового мислення в гуманітарних науках відбувався в середині 60-х років ХХ століття та був пов'язаний з розумінням історичного минулого безпосередньо через його суб'єкта та носія — людину. Внаслідок наукового пошуку були переосмислені і «відкриті» праці багатьох вчених та літераторів, які мали безпосереднє відношення до розробки проблеми ментальності й суттєво вплинули на розвиток вітчизняної та світової культури (М. Бердяєв, М. Бахтін, М. Драгоманов, М. Куліш, О. Потебня, П. Флоренський, Г. Шпет, Д. Чижевський та інші). Так, до вирішення досліджуваної проблеми діалектично підійшов Д. Чижевський. Досліджуючи проблему українського національного характеру, він заперечував раціоналістичний висновок про те, що всі люди однакові, рівні між собою. Людське суспільство можливе лише тому, що в ньому існує різноманітність і різнобарвність психологічних типів людей: через повноту історичного життя реалізуються окремі форми вічної природи, і цінність якраз полягає в їхній індивідуальності, бо саме те, що є в них унікальним, і доповнює їх інші вияви. Д. Чижевський дійшов висновку, що кожна нація є лише обмеженим і однобічним розкриттям людського ідеалу, однак саме в цих обмежених і однобічних розкриттях загальнолюдський ідеал й існує. Як живі різноманітні людські індивідууми поєднані у суспільство, так і конкретні нації поєднанні в людство — тільки через них і в них є можливим існування людства (Чижевський, 1994).

Актуальним в межах означеного напрямку є закон загального взаємозв'язку соціотехнічних універсалій, які започатковують особливу бінарну систему у вигляді двох взаємопов'язаних національно-історичних тенденцій. Перша з них пов'язана з національною диференціацією художніх культур, їх внутрішнім розвитком на основі кристалізації етностильової самобутності у фольклорних процесах, внутрішньо-національній взаємодії народного і професійного мистецтва. Друга тенденція виявляє спрямованість до творчого єднання художніх культур і розвитку їх міжнаціональної основи.

На філософському рівні національно-історичні тенденції постають, свого роду, спеціалізацією системи «загальне — окреме», де перша ланка (інтернаціональне) прагне до розімкнення системи, а друга (національно-специфічне) — до збереження і розвитку її внутрішньої якісної визначеності, тобто до замкнутості системи. На основі законів дивергенції та конвергенції виростає не лише раціональна, а й емоційно-чуттєва культура людства, «народжується» мистецтво, в якому панує художнє мислення асоціативними образами-картинами або асоціативно-інтонаційними (як у поезії й музиці). Ідеологічна і психологічна сфери людської свідомості тут зливаються в єдину — естетичну, що отримує в конкретних творах мистецтва друге життя як продукт взаємодії національного характеру та національних традицій у процесі творення художньої культури світу. Національний характер, пов'язаний з історично мінливою соціальною психологією, за певних умов набуває значення національно-образного феномена в художніх процесах (завдяки стійкості своїх властивостей та особливостей). Варто зазначити, що до створення національних образів художнього антропокосмосу (картини світу) причетні:

- суб'єкти творчості (творці мистецтва) — письменники, художники, композитори;

- суб'єкти художнього сприйняття (реципієнти, тобто споживачі художньої творчості) — читачі, слухачі;

- інтерпретатори художнього мислення — виконавці, музиканти, співаки, аналітики-мистецтвознавці, художні критики, педагоги, вихователі художньо-гуманітарного профілю.

Більшість видів людської діяльності притаманні усьому людству, але в кожній національній спільноті вони оформлюються різними, більш чи менш специфічними (саме для неї) способами, які в сукупності й утворюють її культуру. Таким чином здійснюється «знайомство» з особливою реальністю культури, де діяльне ставлення людини до світу характеризується особливістю, унікальністю та неповторністю. Взагалі культура, як і будь-яка творчість, — це

вираження унікальності, специфічності та своєрідності. Саме ця специфічність породжує відмінність культур, їх національний колорит. Водночас, національна культура є способом існування загальнолюдської культури, конкретною формою вияву її сукупної властивості як універсальної адаптивно-адаптуючої системи, що забезпечує пристосування людського суспільства до різноманітних умов природного і соціального середовища.

Забезпечення якісно і кількісно розширеного самовідтворення національної спільноти — найважливіша функція національної культури, що є захисним механізмом, до якого апелюють при відродженні національної культури. Розуміння культури, як повернення до «грунту», усвідомлення значущості безпосередньої взаємодії людей з навколишньою дійсністю, їх внутрішнього світу, поведінки, ставлення один до одного, повсякденності буття — все це дає підстави констатувати, вияв культурної реальності в актах реалізації людського існування, там, де людина виступає конкретним діючим індивідом у всьому своєму розмаїтті та безпосередності своєї життєдіяльності. Буття в культурі переживається людиною як природна приналежність до особливого культурного світу — «укоріненість» у рідній культурі, буття саме на «цій» землі тощо. В цьому «корінні» і є основи національного почуття, тому «... національна свідомість і любов до своєї нації не знає ні класів, ні партій, ні віку, ні статі» (Винниченко, 1920, с. 56).

Велику роль у процесі гуманізації національної самосвідомості відіграє моральне почуття патріотизму, відчуття людиною «своєї» батьківщини. При глибшому тлумаченні ці поняття здатні виступати знаком і рушійним принципом єднання національного та загальнолюдського планів культурного буття людини. Яскравим виразником національно-культурного побутування певної людської спільноти є їх традиції, обряди, ритуали, вірування, які у науковому дискурсі означені як фольклор.

Термін «фольклор» уперше запропонував англійський учений В. Томі для позначення старовинної поезії, обрядів, вірувань. Задовго до цього аналогічні

терміни існували в німецькій науковій і художній літературі. Фольклор у даний час ототожнюється з такими поняттями, як: національно-культурна ідентичність, усна народна творчість, народнопоетична творчість, уснопоетична творчість народу, а також з досить широкими — народне мистецтво, народна творчість тощо (Скуратівський, 1987; Скуратівський, 1992; Скуратівський, 1994; Скуратівський, 1995).

З соціологічної точки зору фольклор можна розглядати як тип культури, відмінний від професійної і масової культури, що виражає етнічну картину світу і ціннісно-нормативну систему життєдіяльності народу.

На нашу думку, фольклор потрібно розглядати не як явище з незмінним набором ознак, придатним для всіх історичних епох, а з урахуванням реального змісту навколишньої дійсності і людської діяльності, його суб'єкта (носія), соціального змісту, форм побутування і функцій тощо. Такий підхід стає можливим, якщо розглядати фольклор як відображення картини світу, що змінюється відповідно до соціально-історичних процесів. Вартує уваги розуміння фольклору не тільки як виду мистецтва, а насамперед як народної мудрості, яка утворює духовний світ, духовну культуру всього народу й окремої людини, як втілення знань, цінностей, норм і зразків соціальних груп, спільнот та індивідів.

За своєю структурою свята та обряди — це не тільки форма національного світогляду, в них закодовані найголовніші етнопсихічні, психологічні й етнічні генограми. Народний досвід виробив систему таких кодових форм, «початки» яких закладені ще в колискових піснях. Тут присутні й елементи романтичного світогляду, і шанобливе ставлення до людини та природи, і першоабетка математичного мислення, і повага до праці, лицарства, працелюбства, історичного досвіду тощо. Поступово розвиваючись, обрядова структура диференціювалась і нарощувала свій духовний потенціал. Кожна вікова група мала чітко визначене дійство, за допомогою якого формувалися світоглядні символи і моральні потенції індивіда зокрема і колективу загалом.

Звідси й вибудовується висока месіанська роль історичної традиційності українського народу. Художньо-національні традиції, обряди і звичаї трансформуються та інтегруються із сучасними аналогами та способами передачі окремого дійства в сучасні форми і методи культурогенної життєдіяльності.

Особливо детального розгляду фольклор набув у 60–70-их роках ХХ століття. Впродовж цих років виникла загальна теорія, відповідно до якої фольклор розглядався не як вид або жанр мистецтва, а як цілісна система. У результаті «затвердилося» розуміння фольклору як особливої сфери мистецтва, що включає всі основні види і жанри художньої творчості й виконавства: поезію, пісню, інструментальну музику, танець, театр, святково-обрядові форми. З фольклором тісно пов'язують народне образотворче і декоративно-прикладне мистецтво, включаючи народні промисли і ремесла — ці дослідження становлять естетичний, мистецтвознавчий та етнографічний підходи, що вивчають фольклор «з середини». При цьому означене поняття розглядається як мистецтво й охоплює питання природи, сутності, жанрів, національних особливостей, історичного розвитку, художнього змісту, формоутворення тощо (Афанасьєв, 1998, с. 13).

Сучасні українська дослідниця С. Грица виділяє декілька ендогенних кодів українського фольклору, серед яких:

- «космотеїзм» — земля, небо, степи, ріки, моря, сонце, місяць, зорі, які зримо й чуттєво переповнюють сутність фольклору та спів, діючи одночасно із живими істотами, «виливаються» у т.зв. поетичний паралелізм, сили виразу якого немає, напевно, в жодному зі слов'янських фольклорів, окрім українського;

- наративність, як спосіб самовираження, збереження пам'яті про себе в історичних піснях, думах, баладах, хроніках, легендах, переказах тощо;

- надчутливість, рефлексійність, ліризація світу, які виражені в образній системі, поезиці, мелосі, виконавській манері;

- народний професіоналізм, розвинутий в умовах фольклору — вільне волевиявлення талановитого індивідуума, що за сприятливих умов здатний до швидкої самореалізації (народні ремесла, кобзарство);

- родово-жанрове розмаїття українського фольклору — поетики та стилістики, зумовлених його етнолокальними нашаруваннями (1996, с. 167).

Синергійність окреслених ендогенних кодів українського фольклору яскраво виявляє себе в обрядовому музичному фольклорі. Національно-культурний ареал українців починає формуватись ще за часів Київського та Галицького князівств, коли закладаються «підвалини» національного світосприйняття на засадах творчого осягнення побутування людини. Впродовж століть народна художня творчість українців (зокрема, музичний фольклор) народжує неповторні зразки обрядодійств, які супроводжують життя багатьох поколінь українців. Саме у фольклорі знайшли своє втілення особливості життя, побуту, смаку, думок, почуттів, надій і сподівань народу; були створені найцінніші зразки фольклорного мистецтва, що було викликано історичною ситуацією і розвитком усієї культури. Картина світу визначила зміст фольклору, в якому були присутні історичні, трудові, соціальні, сімейно-побутові та інші мотиви.

Пісня та музика загалом супроводжували все життя українців — від народження до останньої миті. Мелос і неперевершена мелодійність внутрішнього світу людини та оточуючої її природи сприяли формуванню унікальних фольклорних творів, які ми вивчаємо, аналізуємо, втілюємо у своє життя у XXI столітті. Саме музична спадщина фундаризує новітній культурний простір України та презентує його з-поміж інших. В сучасній Україні музичний фольклор здебільшого зберігається в селі у пам'яті минулих поколінь, а також трансформується і розвивається, набуваючи нового змісту і форм прояву, у прийдешніх поколіннях. У багатьох місцях зберігаються вогнища фольклору, живуть фольклорні твори в пам'яті талановитих народних виконавців, що демонструють їх під час концертів і оглядів народної художньої творчості.

Свято української Коляди відзначається впродовж двох тижнів — з 7 до 19 січня. Це — період так званого зимового повороту сонця, цілісний комплекс новорічних обрядодій, куди входять Різдво, Василі та Водохрещі. Вся сюжетна структура колядок і щедрівок у їх первісному варіанті сфокусована на вшануванні природи й людини:

“Го-го-го, коза, го-го-го, сіра,
Ой розходилася, розвеселилася,
При своєму двору, при господару!
Де коза ходить, там жито родить,
Де не буває, там вилягає;
Де коза туп-туп,
Там жита сім куп,
Де коза рогом,
Там жито стогом,
Де коза хвостом,
Там жито кустом...”.

Різдво Христове розпочинається в опівніч після Святвечора — між 6 і 7 січня. Першими провісниками народження Христа були діти і підлітки, які вдосвіта йшли до односельців віршувати-віншувати, себто вітали родичів-сусідів зі святом Різдва Христова:

“З Святим Різдром вітаю,
Всім здоров'я бажаю:
Господарю на воли,
Господині на квочки,
Хлопцям-дівчатам на гуляння,
Малим дітям забавляння,
Христу-Богу вихваляння!”.

Неодмінним атрибутом усіх колядницьких ватаг мала бути рухома зірка, яку носив ватаг. Заходячи на подвір'я, колядники просили дозволу, і коли

господар зголошувався, починали забавну виставу із віншувальних пісень-колядок та жартівливих сценок:

“Ой сивая та і зозуленька.
Щедрий вечір, добрий вечір,
Добрим людям на здоров'я!
Усі сади та і облетіла,
А в одному та і не була.
А в тім саду три тереми:
У першому — красне сонце,
У другому — ясен місяць,
А в третьому — дрібні зірки.
Ясен місяць — пан господар,
Красне сонце — жона його,
Дрібні зірки — його дітки”.

У давні часи Маланки, Василі та Водохреща пов'язувалися з новорічним циклом так званого “Сонячного кола”. Упродовж тижня, починаючи з Різдва, люди не працювали, а лише святкували. Дівочі ватаги співали:

“Ой та учора ізвечора
Пасла Маланка два качура.
Ой пасла, пасла, загубила,
Ішла додому, заблудила.
Ой приблудила в чисте поле,
А там Василько конем оре.
— Ой та Василю, Василечку,
Виведи мене на стежечку,
Буду тебе шанувати,
Щонеділеньки прибирати.
Щонеділеньки прибирати,
За головоньку затикати”.

Великдень — це не тільки день церковних відправ і святкування, а й день всенародного дійства родинних та громадських обрядів. Після відвідування церкви та святкування Воскресіння Христового, родина снідала, після чого діти оббігали сусідів та родичів, вітаючи їх з Христовим Воскресінням. У давнину вважали, що на Великдень має “грати сонце”, а тому перед його сходом люди відчиняли віконниці, відсували фіранки, дівчата вибігали у садок і, коли з'являлися перші промені, читали молитву:

“Добрий день тобі, сонечко яснее!
Ти святе, ти ясне, прекраснее,
Ти чисте, величне й поважне;
Ти освіщаєш гори й долини, і високії могили.
Освіти мене, рабу Божу, перед усім миром:
Перед панами, перед царями,
Перед усім миром християнським
Добротою, красою, любощами й милощами.
Щоб не було ні лютішої, ні милішої
Од раби Божої народженої, хрещеної, молитвеної.
Яке ти ясне, величне, прекрасне,
Щоб і я така була ясна, велична й прекрасна
Перед усім миром християнським на віки віків. Амінь”.

У давніх слов'ян Дажбог — бог Сонця — був найбільш шанованим серед інших міфологічних святих. Пращури вважали, що саме він подарував життя на землі, відтак Сонце було прообразом свого покровителя, а тому його річний цикл співпадав з певними ритуальними діями, одне з таких — Купало, котре символізувало літній сонцеворот, тобто найвищий культ Сонця. Марена і Купало — основні дійові особи обряду. Основою свята є виготовлення Марени та Купала, а потім символічне їхнє потоплення. На Київщині в минулому столітті одна з дівчат, зодягши на голову віночок, несла мовчки опудало (Марену) на вигін, а решта юнок супроводжували її піснею:

“Ходили дівочки коло Мареночки,
Зелені два дубочки — парубочки,
Червона калинонька — то дівочки.
Як пішли дівчата в ліс по ягодочки,
Та й прийшлося їм три річки бристи,
Три річки бристи і Дунай плисти.
Усі дівки Дунай переплили,
Дівка Марина в Дунаї втопилась.
На дівці Маринці плахта — чорничка...”

Передіванова, або Іванова ніч — найпоетичніше купальське дійство. Воно впродовж сторіч супроводжувало духовне єднання людини з природою, поетизувало й возвеличувало побут, освячувало почуття молодих сердець та житло сподіванками на краще майбутнє. Символом свята було очищення від всякого гріховного вогнем та водою, тому темні сили в прообразі Марени мали обов’язково втопитися:

“Утонула Мареночка, утонула,
Тільки її кісочка зринула.
Пішла Маренка топиться,
А за неє дружки подивитися.
Не топися, Мареночко, не топися,
Оглянися та на своє дитятко подивися!”

На день Івана Купала люди чекали з особливим нетерпінням, оскільки вважалося, що з опівночі до появи сонця оживають і розмовляють між собою польові та лісові струмочки, всілякі рослини. Цей день — 7 липня — вважається найкращою порою заготівлі лікарських трав. Заготовлене зілля пов’язували в пучечки й вішали під сволоком, де воно зберігалося до наступного сезону. В обід до лісу йшли дівчата, щоб назбирати квітів, особливо барвінку для двох віночків. Цю обрядодію супроводжували піснею:

“Ой зав’ю вінки та на всі святки,

Ой на всі святки, на всі празники,

Та рано, рано, на всі празники...”.

Віночки пускали по воді або розкидали на галявині, співаючи:

“Віночки звивши, на воду пуцу:

Хто віночка пійме, той мене візьме!”.

Таким чином, купальське свято об'єднувало чимало дійств, пов'язаних з побутовим та громадським життям. Це чи не найпоетичніший і найшановніший український обряд, в якому брали участь усі мешканці. На особливу увагу заслуговує багатий пісенний мелос як унікальна сторінка музичної культури нашого народу. Купальські пісні, цей унікальний пласт, тісно переплетений з обрядодіями, оспівує красу природи, молодість, високі почуття, шляхетність дівочої вроди й жіночої доброти. Тут і журливі й жартівливі пісні, і баладо-думи. Завершальним акордом цього свята була відома пісня, яка народилася в далекі дохристиянські часи, коли наші пращури вірили у святість природи:

“Зійди, сонечко, на Івана,

Стогни, земля, під Купалом!

Ой ти наше дитя,

Прийми нас під своє накриття!”.

На липень припадає лише три свята — Купала, Петра-Павла та Прокопа. Серед цього тріумвірату особливе місце належить двом первоверховним апостолам — Петрові і Павлові, день яких святкують 12 липня. Напередодні Петра селяни обходили свої ниви з батюшкою та хоругвами, освячували водою врожай. Петропавлівське свято мало й свій пісенний цикл — ось кілька таких співаночок:

“А на Петра вода тепла,

Лиш би ся купати,

Ой на Петра личко біле,

Лиш би цілувати!

Ой на Петра вода тепла,

Лишень її пити.

Який, мамцю, Петрусь файний,

Лиш би го любити!”.

Брати участь у святкових дійствах було за велику честь і для підлітків: діти співали колядки, виривали довгі канавки, святкували гуртом:

“Святий Петро за плугом ходить,

Святий Павло волоньки водить,

А сам Господь-Бог пшеничку сіє,

А святий Ілля заволочує”.

Жодна сільськогосподарська діяльність людини не описана таким багатством обрядових дійств та пісенних мелодій, як жнивування. В українському мелосі годі знайти більш поетичний, тематично різноплановий і художньо довершений пласт пісенної культури, ніж жнивварські співанки. Починаючи зранку і закінчуючи вечірнім поверненням з поля — повсякчас дзвеніла милозвучна пісня. Вона супроводжувала женчиків під час косовиці, в'язання снопів, складання їх у копи, транспортування збіжжя, гуртовий спів був своєрідним каталізатором настрою людей:

“Образу хліба вклонімося,

Сиріч — людині,

Високочолому сіятелю землі.

Істинно, люди: живемо не хлібом єдиним.

Істинно так... коли маємо хліб на столі”.

Традиційно в Україні зажинки завершувалися поетичним дійством — в'язанням “бороди”. Наприкінці ниви женчики залишали на межі клапоть незжатих стебел, яке називали “Бородою Іллі”, й заспівували:

“Ходе Ілля по межі,

Дивується бороді...

Диво мені з сеї бороди...

Ой, чия ж то борода

Да золотом улита,
Чорним шовком обвита?”

Упоравшись з “бородою”, молодь і молодші жінки та чоловіки влаштовували невеличку забаву. Крім Снопу-раю, женчики плели й вінок. Його навішували на полукіпок і, оточивши колом, співали:

“Котився віночок по полю,
Просився в господаря стодолу:
Пускай, господарю, в стодолу,
Вже я набувся на полі.
Вже я на полі набувся,
Буйного вітру начувся!
Ранньої роси напився!
Я недовго полежу,
Знову в поле побіжу...”.

До найбільших серед дванадцяти річних свят християнського календарного циклу належить і Преображення Господнє, або як у народі називають — Спас, Великий Спас, що припадає на 19 серпня. На Спаса несли до церкви квіти — мак, васильки, чорнобривці. З васильків дівчата робили віночки, їх клали в подушку жінці-покійниці, а з чорнобривців готували купелі для немовлят.

Успіння Пресвятої Богородиці у народі називають Першою Пречистою та святкують 28 серпня:

“До спасівки бджола робить на пана,
Перша Пречиста жито засіває”.

З Першою Пречистою пов'язане цікаве дійство — заготівля калини. Таке широке використання як у господарській, так і побутовій діяльності калини призвело до того, що образ України безпосередньо уособлюється з цим плодом. Після церковної відправи, одягнувшись у святкове вбрання, дівчата гуртом йшли в ліс чи на луг по калину. Похід цей був особливо врочистий і

супроводжувався різноманітними обрядовими діями — піснями, іграми, хороводами, а завершальним етапом було прикрашення віночків й косиць свіжими гронами:

“Дала мене моя мати заміж,
Дала мене за Дунай бистрий,
Дала човник плисти,
Дала мені й веселечко:
Пливи, доню, моє сердечко!
Дала мені калинову вітку:
Заткни, доню, за білу намітку,
Щоб калину да не поламати,
Ягідок да не подавити,
Свого роду не прогнівати...”

У грудні, усі три свята — Варвари, Сави та Миколая, звалися в народі “Миколаївськими святками”. В Україні був свій національний Дід Мороз — святий Миколай, на честь якого створено чимало пісень, найпопулярнішою з них вважається наступна:

“А хто, хто Миколая любить,
А хто, хто Миколаю служить.
Тому святий Миколай
На всякий час помагай.
Миколай!
А хто, хто спішить в Твої двори,
Вего Ти на землі і морі
Все хорониш від напасти.
Миколай!
А хто, хто к нему прибігає,
На поміч его призиває,
Той все з горя вийде ціло.

Охоронить душу, тіло.
Миколай!
Омофор Твій нам оборона
І одна від бід охорона.
Не дай же марно пропасти,
Ворогам у руки впасти.
Миколай!”.

Напередодні свята малюки чекали ввечері свого гостя святого Миколая, припрошуючи до нього:

“Снігом, снігом та ледами,
Гей, здалека йде в наш край,
Йде з гостинцями, дарами

Преподобний Миколай!” (Кравець, 1966; Скуратівський, 1995; Скуратівський, 1987; Скуратівський, 1992; Скуратівський, 1994; Супруненко, 1993).

Висновки.

1. Простір культури — це культуротворча діяльність особистості в умовах конкретно визначеної культурно-історичної системи; величезна мережа більш чи менш замкнених циклів обертання культурних практик. Саме цей циклічний аспект виступає фактором упорядкування культурної діяльності, на якому базується загальна теорія культури. Культура презентує духовні цінності певного суспільства, зазнає впливу існуючих знань, цінностей, норм, зразків життєдіяльності, водночас визначаючи дії і вчинки індивідів, груп і спільностей, тобто здійснюючи вплив на трансляцію соціокультурної інформації. Відтак, культура — це феномен, що функціонує в суспільстві у вигляді сукупного соціального досвіду людства: знань, цінностей, норм, соціальних зразків, які виражені в мові, піснях, танцях, звичаях, традиціях, віруваннях, світогляді, ідеології, моралі.

Народна художня творчість — це духовний процес осмислення, пошуку і переробки народом інформації з мікро- і макрокосму, актуалізованої у творчій художній діяльності відповідно до власної картини світу. Водночас результати народної художньої творчості впливають на громадське життя, змінюючи соціальне і культурне середовище.

2. Процес формування світоглядної орієнтації народу цілком залежить від національно-культурного чинника. Національно-культурний простір — завжди самобутній, має власний зміст і форму, є продуктом творчого генія народу, відображенням його історичної долі та національних особливостей. Уявлення про оточуюче середовище формується в людини через «національний образ світу». Кожна соціокультурна спільнота характеризується єдиним семіотичним полем — системою загальновідомих усім її представникам засобів художньої символіки, що і забезпечує взаєморозуміння та взаємодію членів суспільства.

3. Фольклор виділився з єдиної культури первісного суспільства в результаті розпаду її синкретизму у зв'язку з поділом праці. З одного боку, утворилася особлива сфера художньої культури, що задовольняла потреби пануючого класу і поступово ставала сферою професійної діяльності людей розумової праці, з іншого — всередині землеробської громади в селянському середовищі на основі первісної художньої культури в класовому суспільстві розвивалася народна культура — фольклор — з іншим змістом і в інших формах, що дає підстави розглядати його як особливий тип культури.

Існуючі зразки музичного фольклору (за своєю структурою) — це не тільки форма національного світогляду, адже в них закодовані найголовніші етнопсихічні, психологічні й етнічні генограми. Народний досвід виробив систему таких кодових форм, їхні «початки» закладені ще в колискових піснях: тут пристуні й елементи романтичного світогляду, й шанобливе ставлення до людини та природи, й першоабетка математичного мислення, й повага до праці, лицарства, працелюбства, історичного досвіду тощо.

Нині фольклор продовжує існувати в житті й побуті, втілюючи в собі елементи традиційної етнічної картини світу, оскільки зберігає зв'язок людини, природи й космосу. Активно розвивається фольклоризм, однак перехід фольклору в стан художньої спадщини не є однією з ознак його згасання, провісником кінця — навпаки, цей перехід є одним з важливих моментів якісного перетворення форм його життя і розвитку за нових історичних умов. Основні форми побутування фольклору зумовлені свідомістю людини, яка змінюється за нових соціально-історичних умов та новою картиною світу, що сформувалася в умовах цивілізації, яка витісняє ручну працю й усні способи художньої діяльності.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, інформація, викладена у статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Вона може слугувати основою для подальшого вивчення українського музичного фольклору, адже сучасний фольклор уже не відповідає основним ознакам традиційного народного мистецтва, а спроби виявити його основні ознаки поки що не мали успіху. Тому, наукове осягнення фольклорної спадщини є вкрай актуальним і своєчасним в теорії та історії української культури, потребує системної аналітики і новітніх технічних засобів збереження та репрезентації.

Список використаної літератури і джерел

1. Афанасьєв, Ю. Л., 1998. Національна художня культура як цілісна система. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, сс.10–17.
2. Винниченко, В., 1920. *Відродження нації*. Ч. 1. Київ–Відень: Дзвін.
3. Грица, С. Й., 1996. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України. У кн.: *Українська художня культура: навчальний посібник*. Київ: Либідь, сс.142–171.
4. Кравець, О. М., 1966. *Сімейний побут і звичаї українського народу: історико-етнографічний нарис*. Київ: Наукова думка.
5. Лотман, Ю. М. и Успенский, Б., 1971. О семиотическом механизме культуры. *Ученые записки Тартуского государственного университета*, 284, сс.144–166.
6. Лутай, В. С., 1996. *Філософія сучасної освіти: навчальний посібник*. Київ: Центр «Магістр S».
7. Рюльнер, Т., 1994. Поликультурное образование: реформа учебных программ. *Перспективы: вопросы образования*, 1, сс.54–78.
8. Скуратівський, В. Т., 1987. *Берегиня: художні оповіді, новели*. Київ: Радянський письменник.
9. Скуратівський, В. Т., 1992. *Покуть*. Київ: Фірма «Довіра».
10. Скуратівський, В. Т., 1994. *Святвечір: нариси-дослідження*. У 2 кн. Кн. 1. Київ: Перлина.

11. Скуратівський, В. Т., 1995. *Дідух: свята українського народу*. Київ: Освіта.
12. Старосольський, В. Й., 1998. *Теорія нації*. Київ: Вища школа; Нью-Йорк: Наукове товариство імені Т. Шевченка.
13. Супруненко, В. П., 1993. *Народники: витоки нації: символи, вірування, звичаї та побут українців*. Запоріжжя: Берегиня.
14. Тейлор, Э. Б., 1896–1897. *Первобытная культура: исследования развития мифологии, философии, религии, языка, искусства и обычаев*. В 2 т. Т. 1. 2-е изд. Санкт-Петербург: типография Скороходова.
15. Франк, С. Л., 1992. *Духовные основы общества*. Москва: Республика.
16. Чижевський, Д., 1994. Філософія і національність. *Основа*, 26, сс.123–176.

References

1. Afanasiev, Yu. L., 1998. Natsionalna khudozhnia kultura yak tsilisna systema [National artistic culture as a whole system]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*, pp.10–17.
2. Vynnychenko, V., 1920. *Vidrodzhennia natsii* [Rebirth of the nation]. Part 1. Kyiv–Viden: Dzvin.
3. Hrytsa, S. Y., 1996. Chas i prostir u folklori, yoho stratyfikatsiia u zv'iazku z etnografichnym rehionuvanniam Ukrainy [Time and space in folklore, its stratification in connection with the ethnographic regionalization of Ukraine]. In: *Ukrainska khudozhnia kultura: navchalnyi posibnyk*. Kyiv: Lybid, pp.142–171.
4. Kravets, O. M., 1966. *Simeinyi pobut i zvychai ukrainskoho narodu: istoryko-etnografichnyi narys* [Family life and customs of the Ukrainian people: historical and ethnographic essay]. Kyiv: Naukova dumka.
5. Lotman, Yu. M. and Uspenskii, B., 1971. O semioticheskom mekhanizme kul'tury [On the semiotic mechanism of culture]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, 284, pp.144–166.
6. Lutai, V. S., 1996. *Filosofiiia suchasnoi osvity: navchalnyi posibnyk* [Philosophy of modern education: study guide]. Kyiv: Tsentр "Mahistr S".
7. Ryul'ner, T., 1994. Polikul'turnoe obrazovanie: reforma uchebnykh programm [Multicultural education: curriculum reform]. *Perspektivy: voprosy obrazovaniya*, 1, pp.54–78.
8. Skurativskiy, V. T., 1987. *Berehynia: khudozhni opovidi, novely* [Berehynia: fiction stories, short stories]. Kyiv: Radianskyi pysmennyk.
9. Skurativskiy, V. T., 1992. *Pokut* [Penance]. Kyiv: Firma "Dovira".
10. Skurativskiy, V. T., 1994. *Sviatvechir: narysy-doslidzhennia* [Christmas Eve: research essays]. In 2 books. 1st book. Kyiv: Perlyna.
11. Skurativskiy, V. T., 1995. *Didukh: sviata ukrainskoho narodu* [Diduh: holidays of the Ukrainian people]. Kyiv: Osvita.
12. Starosolskyi, V. Y., 1998. *Teoriia natsii* [The theory of the nation]. Kyiv: Vyshcha shkola; Niu-Iork: Naukove tovarystvo imeni T. Shevchenka.
13. Suprunenko, V. P., 1993. *Narodnyky: vytoky natsii: symvoly, viruvannia, zvychai ta pobut ukraintsiv* [Narodniki: the origins of the nation: symbols, beliefs, customs and everyday life of Ukrainians]. Zaporizhzhia: Berehynia.
14. Teilor, E. B., 1896–1897. *Pervobytnaya kul'tura: issledovaniya razvitiya mifologii, filosofii, religii, yazyka, iskusstva i obychaev* [Primitive Culture: Studies in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Customs]. In 2 volumes. Volume 1. 2nd ed. Sankt-Peterburg: tipografiya Skorokhodova.
15. Frank, S. L., 1992. *Dukhovnye osnovy obshchestva* [Spiritual Foundations of Society]. Moskva: Respublika.
16. Chyzhevskiy, D., 1994. *Filosofiiia i natsionalnist* [Philosophy and nationality]. *Osnova*, 26, pp.123–176.

LYUDMYLA TROELNIKOVA

ORCID iD: 0000-0001-5030-0974

Doctor of Art Criticism, Professor,

Professor at the Department of Theory and History of Culture
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

lyusja_t@ukr.net

SONG FOLKLORE AS A BASIC COMPONENT TO FORM THE NATIONAL AND CULTURAL RESIDENCE AREA OF UKRAINIANS

The author proposes the theory that the national and cultural habitat of Ukrainians is determined by musical and folklore sources. It is noted that the scientific analysis of folklore expresses the subject's world picture and the system of his sociocultural orientations, provides an opportunity to understand the transformation and historical sociodynamics, to determine the main system-forming meanings of culture and national culture in particular. Attention is focused on the cultural understanding of the essential content of the categories "national-cultural space", "folklore" and "musical folklore" as a type of folk artistic culture, which is based on the ethnic-national picture of the world. It was found that, gaining experience, the nation creates its own history, which is filled with its own unique meanings, inherent exclusively to its field of culture, which is characterized by certain values and special rules of interpretation. Musical folklore as some national modus in the traditional culture of Ukrainians forms the value and behavioral guidelines of the representatives of this community. The national-ethnic picture of the worldview and understanding of the meaning of being is defined as a single cognitive orientation, which is a non-verbal, implicit expression of understanding by members of each society of the "rules of life" determined by social, natural and supernatural forces. Ukrainian musical folklore is characterized as a type of culture that expresses the national picture of the world structure and the value-normative system of people's life, the national-cultural habitat of Ukrainians. The picture of the world is considered as a representation of the surrounding reality, a feature of its perception, which is determined by the unity of subjective and objective conditions and factors of the formation of the national-cultural landscape. The significance of the musical and folklore concept in the formation of the main value orientations of the Ukrainian nation has been proven. Attention is drawn to the scientific rethinking of the content of traditional concepts of cultural creation in the context of its national mode. An art-critic analysis of the musical-folkloric component in the rituals of Ukrainians is presented.

Keywords: national cultural area, national culture, universal human culture, people, folklore, musical folklore, Ukrainian musical folklore.

Стаття надійшла до редакції 01.03.2023 р.

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1(430)Ретер:78.072(430+477)](045)
DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295412

ОЛЕКСАНДР ПІРІЄВ

ORCID iD: 0000-0002-2084-2331

кандидат мистецтвознавства,
головний редактор Головної редакції
музичних та мистецьких передач Радіо "Культура",
Національна суспільна телерадіокомпанія України
(Київ, Україна)
alexander.piriyev@gmail.com

ВІРА СУМАРОВА

ORCID iD 0000-0002-1495-5786

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
(Київ, Україна)
sumarokova_vera@ukr.net

МАКС РЕТЕР ТА УКРАЇНА В КОНТЕКСТІ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Досліджено основні напрямки та підходи до вивчення спадщини видатного композитора, диригента, виконавця й педагога Макса Ретера, 150-річний ювілей якого Європа відсвяткувала 19 березня 2023 року. Встановлено істотний внесок німецького музикознавства у наукове освоєння спадщини Ретера, що дає можливість розширення уявлення про творчість композитора в інформативно-біографічному, теоретичному, музично-текстологічному та виконавському аспектах. Описано неоціненний вклад вдови Макса Ретера — Ельзи Ретер, яка видала автобіографію «Моє життя із та для Макса Ретера» задля поширення будь-якої можливої інформації про постать і творчість свого чоловіка. Зазначено, що за життя митця його вважали старомодним, а музику вбачали надскладною для розуміння. З'ясовано, що сучасні музикознавці вбачають унікальність постаті М. Ретера, яка проявляється у зібранні ним ключових досягнень німецької культури та здійснений внесок у консолідацію стилевих тенденцій через постромантизм до неокласицизму. Зроблено спробу простежити вплив музики М. Ретера на стильову практику українських композиторів, однак вона, на жаль, не увінчалась успіхом через недостатність підтверджених фактів. Виявлено збіг у діяльності та пріоритетах М. Ретера та М. Скорика, аналогії з творчістю якого виникли в процесі дослідного пошуку, до яких віднесено: національну ідею «як головний чинник формування смислотворчих орієнтирів» і відношення композиторів до звукового матеріалу та його організації. Визначено активність у розвитку української ретеріани, яка відчувається, насамперед, в останні десятиліття.

© Пірієв О., 2023

© Сумарова В., 2023

Введено у науковий обіг інформацію про новітні дослідження та інтерпретаційні підходи до виконання музики М. Рegera у зв'язку з його 150-річним ювілеєм. Доведено, що зміна вектору європейської виконавської практики на межі ХХ – ХХІ століть у бік збільшення питомої ваги виконання інтелектуальної музики визначила творчість М. Рegera як складову музичної культури та парадигму впливу композитора вже на сучасне виконавство у світі як процес. Розглянуто постать М. Рegera, як таку, що перегукується з його знаменитим попередником Й. С. Бахом. Зроблено висновок щодо музики Рegera, яка переживає період ренесансу, демонструє свій масштаб, емоційний та творчий потенціал, однак все ще залишається недооціненою в Україні.

Ключові слова: *музика Макса Рegera, стиль, німецька та українська рegerіана.*

Постановка проблеми... Діяльність одного з найвизначніших представників німецької композиторської школи кінця ХІХ – початку ХХ століття Макса Рegera (1873–1916 рр.) за визначенням багатьох дослідників стала історичним поворотом у розвитку німецького музичного мистецтва. Часи активного оновлення, що накреслило поступальний розвиток всієї німецької та західноєвропейської культури, без сумніву, були пов'язані з його творчістю, не завжди достойно оціненою як сучасниками, так і представниками музичної спільноти наступного покоління музикознавців. Можливо це пов'язано зі специфікою культурно-історичного контексту того часу, що визначалася інтенсивною взаємодією полярних художніх явищ. Естетичні засади творчості М. Рegera формувалися на перетині різних культурних та стильових тенденцій. Минуле і сучасність, європейське та національне відбивалися у свідомості митця крізь призму самотнього світосприйняття. Традиції західноєвропейської культури і національного мистецтва, культурно-історична спадщина у всій її різнобарвності поєднувалися із найновішими відкриттями та експериментами і визначили специфіку стилю Рegera, стоп'ятдесятирічний ювілей від дня народження якого святкує Європа у 2023 році.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Наукових праць, присвячених проблемам творчості М. Рegera, на сьогодні є досить багато. Значна їх частина представлена німецькомовними виданнями. Інтерес до музики М. Рegera виник спершу у вигляді численних рецензій на концерти композитора, полеміки між його прихильниками й ворогами, і лише згодом — у формі монографій та аналітичних статей.

Чималий внесок у справу популяризації творчості М. Регера зробила його вдова Ельза Регер (*E. Reger*), яка до самовіддано поширювала будь-яку можливу інформацію про постать і творчість свого чоловіка: навіть її автобіографія була оприлюднена під заголовком «Моє життя із та для Макса Регера» (1931). Доцільно зазначити, що її титанічні зусилля увінчалися успіхом — нині М. Регер посідає почесне місце в сонмі класиків німецької музики як композитор, музичний діяч, педагог і органіст-виконавець. Німецьке музикознавство також зробило істотний внесок у наукове освоєння й пропаганду творчості Регера: Інститутом Макса Регера в Бонні було випущено повне зібрання творів у 35 томах (*Samtliche Werke*) і ряд численних наукових публікацій, присвячених композитору. На сьогодні їх кількість перевищує тисячу сто двадцять позицій. Крім фундаментальних праць Адальберта Лінднера, Фріца Штайна, Герда Сіверса, Райнера Каденбаха, Гуго Ернста Ранера, Оттмара Шрайбера було видано велику кількість статей, з яких за цінністю інформації і глибиною підходу доцільно виділити роботи багаторічних керівниць Інституту Макса Регера у Карлсруе (*Max Reger Institute*) музикознавиць Сузанни Попп (*S. Popp*) і Сузанни Шігіхара. Так, у статтях Сузанни Попп (1982, 1986, 2010) стосовно кантат композитора «Пустельник» та «Таїнство ночі» досліджено поетичний контекст творів, а у науковій праці Сузанни Шігіхара (1978–1988) про «Реквієм» найбільш повно розглянуті жанрові витоки твору.

Докладне вивчення німецькомовних джерел, як дослідних, так і документальних, дає можливість розширити уявлення про творчість М. Регера в інформативно-біографічному, теоретичному та виконавському аспектах. Важливими є також музично-текстологічні роботи німецьких дослідників, які вивчають автографи Регера, редакції його творів, виявляючи індивідуальний характер творчого процесу композитора.

Також слід відзначити окремі праці німецьких дослідників, присвячені особливостям регерівського світосприйняття. До них відноситься, наприклад, книга Райнера Каденбаха «Регер та його епоха» (*R. Cadenbach, 1991*), автор якої

пише про тему смерті, що відіграла лейтмотивну роль у регерівській творчості (назва одного з розділів — *Sublimierung: "Das grosse Thema Tod"*, що в перекладі з німецької означає — Сублимація: «Велика тема смерті»). Про регерівське бахіанство докладно писав Гельмут Вірт (*H. Wirth*) у відомій статті «*Der Einfluss von Johann Sebastian Bach auf Max Regers Schaffen*» (1974).

Дослідження німецьких авторів виявили амбівалентність композиторського стилю М. Регера, що містить у собі дві сторони одного процесу. Перша пов'язана з монологічним складом, поглибленням рефлексії, друга — за складом діалогічна, з позаособистою установкою, об'єктивним тоном висловлювання. Науковцями підкреслено, що в рамках композиторського стилю М. Регера екстраверсія провокувала його до оновлення стильових форм, в той же час інтроверсія призводила до поглиблення основного ідейного і стильового комплексу, що найяскравіше постав у романтичну епоху. Суттєва перевага екстравертного або інтровертного осередку як схильність до діалогу або монологу самовираження формує «акцентовані особистості» (термін К. Леонгарда). І саме творчість М. Регера демонструє таку єдність протилежностей. Не викликає сумнівів єдність ідейних концепцій, глибока внутрішня органічність творчої еволюції, піднесений романтичний тон висловлювання композитора на початку творчого шляху, у той же час множинність творчих імпульсів та стильові модуляції притаманні його музиці зрілого періоду. З одного боку, стабільність у жанровій сфері, асиміляція «чужого слова» в контексті авторської мови, яскраві інтонаційні інваріанти, з іншого — жанровий плюралізм, мінливість ритмоінтонаційного рельєфу, пов'язана зі зміною відтворюваних моделей, відсторонення авторського «я», яке ховається під маскою моделюючого стилю і є характерним вже для музичного мистецтва останньої третини ХХ століття.

За життя композитора його творчість сприймалася здебільшого негативно: митця вважали старомодним, а музику вбачали надскладною для розуміння. Проте сьогодні, через 150 років від дня народження композитора, досліджуючи стильові особливості музичної мови М. Регера, музикознавці впевнено доводять

унікальність його постаті: він не тільки зміг увібрати ключові досягнення німецької культури, а й вніс вагомий внесок у консолідацію стильових тенденцій через постромантизм (з його монологічністю) до неокласицизму (з його полістилістикою та багатовекторністю).

Мета дослідження полягає у висвітленні значущості постаті Макса Регера, творчості Ювіляра, розглянутої в контексті європейських наукових досліджень та виконавської практики сьогодення. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) порівняти напрямки та підходи до вивчення спадщини Макса Регера німецькими та українськими дослідниками;
- 2) виявити специфіку українського регерознавства;
- 3) висвітлити актуальні прояви виконавської регеріани сьогодення.

Виклад основного матеріалу дослідження... До недавнього часу постать М. Регера вважалася terra incognita для української музики. Водночас, доречно зробити припущення про можливість певного впливу його творчості на композиторів Галичини, які могли чути його твори. Серед них, наприклад, С. Людкевич та В. Барвінський — перші професійні українські композитори, які отримали освіту у Європі та спиралися на західноєвропейські принципи творчості, насамперед романтичні. З іншого боку заслуговує уваги свідчення Л. Кияновської про те, що львівська аудиторія настільки позитивно ставилася до нових віянь в мистецтві, що у 30-х роках минулого століття називала у пресі Миколу Колессу «наш український модерніст» (1998, с. 195) виключно позитивно, як комплімент.

Достеменно простежити вплив музики М. Регера на стильову практику українських композиторів, на жаль, неможливо через відсутність підтверджених фактів. Ймовірно, такою фігурою, можна вважати і молодого Бориса Лятошинського, який є одним із основоположників модернізму в українській музиці першої третини ХХ століття. Він, маючи доступ до прослуховування радіо Німеччини у період 1920-х–1930-х років (оскільки був радіо любителем), міг слухати музику М. Регера, що на той час була дуже популярна завдяки

іменному фестивалю та знаменитим виконавцям, яким М. Рeger присвятив свої твори. Саме в 1920-х роках з'явилися на світ «Струнний квартет № 3» та «Соната для скрипки й фортепіано», які могли звучати в ефірі німецького радіо.

Деякий збіг (можливо, дещо парадоксальний) простежується у діяльності та пріоритетах М. Рegerа та М. Скорика, аналогії з творчістю якого виникли в процесі дослідного пошуку. Серед найважливіших збігів доцільно виокремити наступні:

- національна ідея «як головний чинник формування смислотворчих орієнтирів» (Копиця, 2000, с. 10) сутності творчості, що відчувається в самому типі емоційного мислення, ментальній пам'яті, «генетичному гені» (у Рegerа — це німецька традиція, у Скорика, відповідно — українська);

- відношення до звукового матеріалу та його організації — ладової й додекафонної (як композитори, теоретики та викладачі обидва надавали цілковиту перевагу першій, що декларується не тільки музикою цих композиторів, але й у висловлюваннях та публікаціях).

Серед пріоритетних досліджень творчості М. Рegerа в українському музикознавстві можна назвати роботи виконавців, зокрема, Б. Палшкова (2013) та Н. Оніщук (2014), в яких аналізуються сольні альтові сюїти композитора з акцентом на інтерпретаційному аспекті виконання та в контексті розвитку стильових напрямків музичного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ сторіччя.

В останні десятиліття значно зросла кількість українських досліджень, пов'язаних із творчістю М. Рegerа. Серед наукових праць останніх років слід відзначити дисертаційне дослідження Н. Швець «Вікові аспекти композиторської життєтворчості» (2001). Дослідниця аналізує творчість М. Рegerа та виявляє певні особливості останніх років життя відомого німецького композитора.

Особливий інтерес для нашого дослідження становить дисертація Л. Мельник «Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.» (2004), у другому розділі якої на прикладі творчої спадщини М. Рegerа, як одного із найбільш яскравих представників необарокового “передстилю”, авторка розглядає значення

барокових інспірацій на зламі XIX – XX століть, а також історичні передумови виникнення необарокової тенденції, що класифікується у розмаїті проявів барокової стилістики у добу постромантизму. Також дослідниця застосовує до цього пласта музичної культури поняття “історизму” вже не лише як певної стилістичної течії в межах пізнього романтизму, але й як до світоглядної основи, категорії творчого методу, побудованої на постійних діалогах з минулими стилями, адже цей факт є одним з центральних для творчості М. Рegerа, що тісно переплітається з минулими епохами, зокрема, з музичною спадщиною Й. Брамса, В. А. Моцарта, Й. С. Баха та інших.

Предметом розгляду іншої української дослідниці, О. Савайтан (2018), постала фортепіанна творчість Рegerа крізь призму художніх ідей австро-німецького пізнього романтизму. Відштовхуючись від функціональних ознак пізнього етапу романтизму та специфіки авторського стилю Рegerа, вона приходить до висновку: «Узагальнюючий, багаторівневий і надзвичайно об’ємний синтез художніх елементів всіх попередніх епох, властивий пізньоромантичному методу, становить сутність його творчого кредо, а яскраво виражена індивідуальність, пошуковий характер — сутність його композиторського методу» (с. 35). Дослідниця вирізняє фортепіанні твори композитора з домінуючою романтичною основою ("Шість інтермецо", Концерт для фортепіано з оркестром), та одночасно на прикладі кількох варіаційних циклів доводить наявність тенденції неокласицизму на пізньоромантичній основі. Крім того, нею розглянуто особливості композиторської стилістики Рegerа: його поліфонічного мислення, ролі жанру фуґи, драматургії і формотворення у неполіфонічних творах, окресленоосновні стилістичні домінанти та виконавський аспект реґерівської фактури. Зокрема, жанровими витоками М. Рegerа вона називає хоральність, скерцозність, риторичні фігури, риторичну декламацію, акцентуючи надзвичайну різноманітність їх метроритмічного оформлення. Аналізуючи метроритмічну сторону авторського стилю Рegerа, дослідниця зауважує: «На противагу загальноприйнятим визначенням ритму, заснованим на сумірності (раціональності) і стійкій

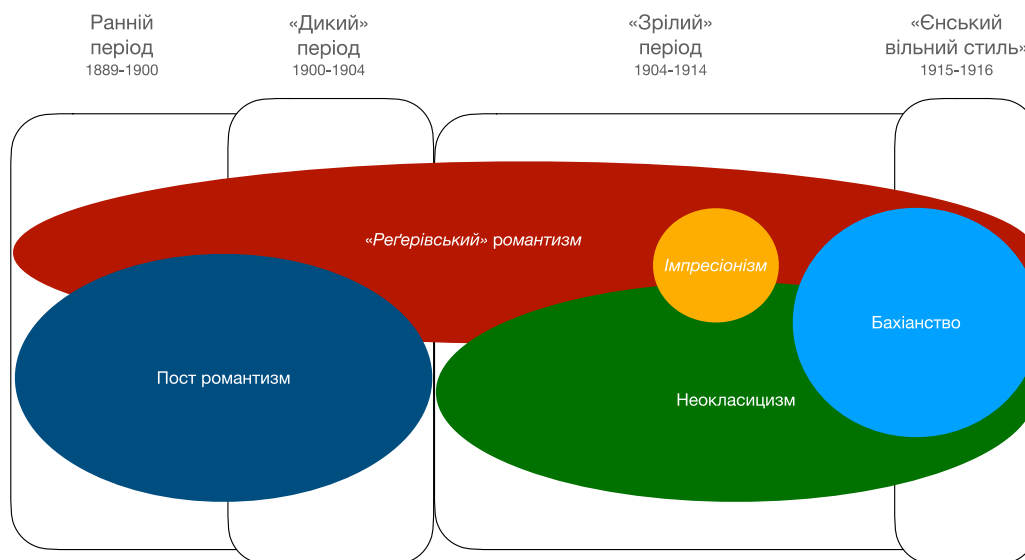
повторюваності (статичі), природа регерівського ритму динамічна і, одночасно, емоційна, в основі якої — все та ж зміна напруження і розв'язувань» (с. 105). Досліджуючи процесуальність структури творів композитора, науковиця підкреслює: «Їх чергування, пульсація створюють рух, який в контексті регерівських композицій дає змогу позначити процесуальність як структуру. Компоненти такої просторово-часової структури у М. Регера не відрізняються класичною «заокругленістю» і переважно мають досить нервовий, ніби спазматичний характер» (с. 105).

О. Пірієвим було захищено дисертаційну роботу за темою «Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера», в якій камерно-інструментальні твори композитора досліджені в динаміці його індивідуального стилю у співвідношенні зі стилем тогочасної доби (2021). Нині дослідження стильових процесів є одним із пріоритетних напрямів українського музикознавства, тому дисертація О. Пірієва не тільки зробила суттєвий внесок в українську регеріану, але й розширила можливості вивчення еволюційних процесів композиторської творчості, обрав стиль універсально обдарованого музиканта як ідеальну призму, крізь яку уможлиблюється вивчення еволюційних процесів. Розподіляючи творчість «камерного» М. Регера на ранній, центральний та пізній періоди, О. Пірієв (2021) співвідносить кожний з них з відповідною стильовою домінантою — романтичною, класицистичною, бароковою. У камерно-інструментальній творчості композитора спостерігається своєрідний «зворотній» процес стильової еволюції: від романтизму — до класицизму, від класицизму — до бароко. Таким чином, унаочнюється поступове поглиблення музичного мислення німецького генія рубіжної доби до все більш віддалених історичних шарів національної культури.

Камерно-інструментальна творчість М. Регера — жанрова система яка відіграє наскрізну роль у спадщині композитора упродовж 25-річного творчого шляху, тому саме галузь камерно-інструментальної музики М. Регера постала багатим матеріалом у справі висвітлення еволюції стильової творчості композитора.

Спостережені ознаки стильового синтезу в сюїтах для віолончелі ор. 131с підтверджують значущість узагальнюючої функції пізнього періоду творчості М. Рegera.

Модель хронологізації еволюції стилю Макса Рegera



Системна характеристика камерно-інструментальних творів М. Рegera у вимірі динаміки його індивідуального стилю надає можливість відрефлексувати й уточнити роль камерно-інструментальної музики в процесах стильової еволюції творчості композитора, на основі аналізу провідних стильових тенденцій мистецтва Європи кінця XIX — початку XX століття (пізній романтизм, неокласицизм, модерн/югендштіль) вибудувати типологію авторського стилю М. Рegera. Дослідник О. Пірієв (2021) поглибив хронологічну візію етапів стильової еволюції творчості композитора, диференціювавши ранній, постромантичний період у двох фазах (1889–1900 — власне ранній, 1900–1904 рр. — «дикий» період), зрілий (1904–1914 рр., для якого показова найбільша кількість камерно-інструментальних творів, маркованих стилістикою романтизму — неокласицизму) та пізній період (1914–1916 рр.). У межах останнього слушно й доречно виокремлено «Єнський стильовий період» (1915–1916 рр.), який продемонстрував органічне співіснування різних стильових начал та переорієнтацію творчих інтенцій у напрямках моно- і множинної стилістики.

Вивчення і теоретичне обґрунтування індивідуального стилю творчості М. Рegera відкриває нові можливості осмислення художньо-стильових процесів у творчості композитора, спонукає проникливіше вникати у сутність ідей та смислів, захованих у музичних полотнах, сприяє відкриттю нових аспектів образних характеристик, а також збагачує музикантів-виконавців у процесі роботи над творами камерно-інструментального жанру.

Не можна стверджувати, що постать і творчість видатного німецького композитора Макса Рegera зовсім невідома українським виконавцям. Час від часу його твори, насамперед органні, з'являються в програмах вітчизняних і приїжджих музикантів, деякі сольні композиції часто виконуються як інструктивний репертуар. Однак масштаб цієї особистості в Україні ще явно недооцінений.

Вивчення і теоретичне обґрунтування індивідуального стилю творчості М. Рegera відкриває нові можливості осмислення художньо-стильових процесів у творчості композитора, спонукає проникливіше вникати у сутність ідей та смислів, захованих у музичних полотнах, а це сприяє відкриттю нових аспектів образних характеристик, а також збагачує музикантів-виконавців у процесі роботи над творами камерно-інструментального жанру.

Камерна музика М. Рegera звучить на найкращих сценах світу в інтерпретації яскравих виконавців, де з-поміж інших: струнний квартет «*Mannheim String Quartet*», ансамбль «*The Hyperion Trio*», альтистка Т. Циммерман, віолончеліст Г. Шифен; нідерландський віолончеліст П. Віспельвей, американський віолончеліст-віртуоз, уродженець України Е. Фоерман, данський флейтист А. Адор'ян у складі інтернаціонального тріо.

Актуалізацію музики М. Рegera для струнних інструментів соло спостерігаємо в діяльності представників сучасної німецької віолончельної школи, серед яких: Я. Воглера, А. Герхардта, А. Тауер, Л. Хелшера, У. Хорна, Г. Шифена, які зайняли домінуючу позицію в справі ознайомлення зацікавленого слухача, адже у їхніх виконавських інтерпретаціях є, водночас,

відчуття прихованого змісту, притаманного творчому мисленню композитора своєї епохи.

Найбільший сплеск світового визнання музики М. Регера, зокрема й камерно-інструментальної, відбувся в останнє десятиліття, період відзначення 100-річчя смерті (2016 р.) та 145-річчя з дня його народження (2018 р.). Окрім грандіозного за масштабами фестивалю музики М. Регера в Карлсруе, ініційованого Інститутом М. Регера, що тривав увесь 2016-й рік, відзначимо велику творчу працю вихованців Вищої школи музики ім. Ф. Мендельсона в Лейпцигу, а саме: запис майже всіх камерно-інструментальних творів М. Регера, що увійшли до серії «М. Регер. Камерна музика для струнних» («*Max Reger. String Chamber Music*»). Обсяг трьох плит перевищив 200 хвилин. Нагадаємо, що цей масштабний проект було ініційовано відомими німецькими камералістами й педагогами — скрипалем Еріхом Гебартом, альтисткою Тетяною Масуренко та віолончелістом Пітером Брунсом. Саме вони об'єднали 25 студентів-струнників спочатку для знайомства зі спадщиною М. Регера, а в результаті — в грудні 2015 року в Великій залі навчального закладу відбулася серія записів. Серед виконавців відзначимо молоду генерацію інструменталістів, які продовжили активну концертну діяльність із творами М. Регера. Це зокрема: скрипальки С. Гломбіца та Г. Бурхардт і альтисти Фрідеманн Геккер та Ронен Шифрон (*R. Shifron*).

Символічно, що в 2016 році рідне місто Й. С. Баха — Лейпциг — також долучилося до вшанування пам'яті М. Регера. Фестиваль, який отримав назву «Регер у Лейпцигу», тривав упродовж травня та відзначився численними концертами органної та хорової музики.

Сягнувши прижиттєвої слави як європейський інструменталіст-віртуоз і автор найвідоміших після Й. С. Баха органних опусів, М. Регер усвідомлював, що його твори надзвичайно складні для виконання. І не тільки тому, що вимагали неймовірної досконалості виконавської техніки, але й через величезну ускладненість тонально-гармонічного мислення. М. Регер не тільки не прагнув уникнути цієї гармонічної «тотальності», притаманної його стилю

композиторського письма, а й переніс її на суто поліфонічні жанри та форми, створивши тільки йому притаманні типи і види фуг, канонів, фантазій, прелюдій, варіацій тощо. Напевно, тому його інструментальна музика до певної міри гармонічно гранично насичена, важка за звучанням, багата на підкріплені гармонією прийоми поліфонічного письма, ускладнена тонально й нелегка для сприймання (ще й через масштабність драматургічних концепцій, що їх можна порівняти з драматургією органних концертів Г. Ф. Генделя чи Фантазіями і фугами Й. С. Баха або самого М. Рegerа).

На межі ХХ – ХХІ століть європейська виконавська практика змінила вектор щодо повернення на концертну естраду забутих часом через історичні катаклізми імен митців. Збільшення питомої ваги виконання в цей період інтелектуальної музики визначило творчість М. Рegerа як складову не тільки в контексті історичного розвитку музичного мистецтва, а й як парадигму впливу М. Рegerа вже на сучасне виконавство у світі, як процес. У цьому контексті постать М. Рegerа перегукується з його знаменитим попередником Й. С. Бахом уже не тільки у світлі відкриття його музики сучасними виконавцями, а й в аспекті розвитку ідей через століття після смерті композитора, педагога, виконавця та теоретика М. Рegerа.

У творчості Рegerа крізь призму його самотнього світосприйняття, як вже було проакцентовано раніше, яскраво відбилися минуле і сучасність, європейське й національне. Натомість у самій Німеччині частка творчості Рegerа залишається до сьогодні занадто малою та є прерогативою, переважно, обмеженої частини музикантів-ентузіастів. Формальною першопричиною є надзвичайно складна музична партитура для самого виконавця. Та й сучасний німецький слухач в більшості обирає “більш доступну” до прослуховування музику композиторів від епохи Бароко в особі Й. С. Баха, Г-Ф. Генделя до пізніх романтиків в особі Й. Брамса чи Р. Вагнера, визначає для себе і саму складність прослуховування багатоголосся Рegerа. Та й частка композиторів ХХ століття в афішах концертів у Німеччині, яка вважається сьогодні формальним лідером і центром академічної музики, є занадто малою, не більше 10 відсотків.

Вплив Регера на розвиток музичної культури Європи ХХ століття та сьогодення важко переоцінити. Його справедливо вважають предтечою музичного неокласицизму, відроджувачем барокових традицій німецького інструменталізму, класиком органної музики та виконавства, визначним диригентом і піаністом.

Окремої уваги заслуговує концерт, який відбувся у Мюнхені в цей день у церкві Спасителя (*Erlöserkirche München-Schwabing*) за участі українського віолончелиста О. Пірієва та доктора М. Арнета (*Martin Arneth*) німецького органіста, професора Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана (*Ludwig-Maximilians-Universität München*). Церква Спасителя була урочисто відкрита в 1901 році, є однією з найвідоміших протестантських церков Мюнхена та перлиною архітектури, її внутрішнє оздоблення створене у стилі модерн та є справжнім мистецьким скарбом. Орган, який розташували у південній галереї церкви, збудувала фірма *Eettinger Steinmeyer*. Саме тут у 1902 році 29-річний Макс Регер дав благодійний органний концерт на користь означеної церкви, програма тогочасного концерту була складена з творів різних композиторів, що підтверджує афіша події.

Erlöserkirche in Schwabing (Ungererstr.)
 Sonntag, den 26. Januar, nachmittags 6 Uhr
Kirchen-Concert
 zum Besten des Baufonds der Erlöserkirche
 unter gütiger Mitwirkung
 der Damen: **Mahlilde Bussemeyer-Wackerlin**, kgl. bayer. Kammerängerin (Sopran),
Marie Henke (Alt), **Elfriede Schwanck** (Orgel);
 der Herren: **Franz Hergen** (Tenor), **Josef Herzitz** (Bariton), **Max Reger** (Orgel),
Hans Weber (Cello).

PROGRAMM.

1. Präludium und Fuge für Orgel in F-moll Händel. Ft. Schwanck	6. a) Agnes Dei aus der Krönungs- messe Mozart. b) Geistliches Wagnerspiel Grove. Ft. Henke
2. Arie aus dem Oratorium "Paulus". Mendelssohn. Ft. Wackerlin.	7. a) Herr, was trägt der Boden hier! (Aus dem 10ten Lieder- buch von Göbel und Hagen 1852) Hagen Wolf. b) Trostlied (C. Alkan) Alkan. Elter. Hr. Hergen.
3. Geistliche Lieder: a) Wenn ich in hanger, trüber Stunde (Nestroy) Max Reger. b) Heimweh (Johann Sturm) Herr Lorenz.	8. Choral: Behalt Du Deinen Weg (Vermählung) Joh. Seb. Bach. Ft. Wackerlin, Ft. Henke, Hr. Hergen, Hr. Lorenz.
4. Vierstimmige Gesänge: a) Sarcus Orlando di Lasso. b) Ave verum Mozart. Ft. Wackerlin, Ft. Henke, Hr. Hergen, Hr. Lorenz.	9. Geistliche Arie Händel. Ft. Wackerlin.
5. a) Vorspiel für Orgel Joh. Seb. Bach. b) Largo für Orgel und Cello Jean Marie Leclair. c) Sarabande für Orgel und Cello Joh. Seb. Bach. Ft. Schwanck und Hr. Weber.	10. a) Orgelvorspiel aus der "Welt- nachkommen" Herrgen. b) Schlussatz der Erlöserkirche Baldingerger. Ft. Schwanck.

Eintrittspreise.
 Schiff ersterer Sitz Mk. 4.—, Schiff II. Abteilung Mk. 3.—, III. Abteilung
 Mk. 1.50; Empore Vorderplatz Mk. 3.—, Rückplatz Mk. 2.—, Schiff Stehplatz Mk. 1.—.

Kartenerwerb bei **Otto Bauer**, kgl. bayer. Hof-Musikalienhandlung, Maximilianstr. 1, Telefon 1130;
W. S. Seyffert, Schreibmaterialien- und Papierhandlung, Amalienstr. 17, Telefon 1332 und Filiale
 Schwabing, **W. H. H. H. H.** (Ungererstr. 21) und am Concerttage nachmittags von 2—5 Uhr bei **Gg. Roth**,
 Kolonialwarenhandlung, Basistr. 4/9 in Schwabing.



Max Reger
 zum 150. Geburtstag
 19. März 1873

Unsere Gemeinde
 in dieser Woche

AusKlang spezial
 19. März 2023

Spenden am Ausgang für die Ukraine



Wenn Sie Interesse an dem monatlichen Newsletter „Kirchenmusik“ der Erlöserkirche haben,
 schreiben Sie uns gerne: kirchenmusik@erloeserkirche.de

www.erloeserkirche.de

Характеризуючи ювілейний для Регера 2023 рік (у березні якого світова музична спільнота відзначила 150-річчя від Дня народження композитора) — звернемо увагу на сам ювілейний день — 19 березня. В цей день концерти лунали майже в усіх містах Німеччини у концертних залах, навчальних закладах, храмах, що підтверджує високу оцінку внеску Регера до світової музичної скарбниці вже в очах самих сучасних виконавців. Цей день, як і всі інші ініціативи багато років фіксував Інститут Макса Регера в Карлсруе (*Max Reger Institute*). Програма, як і місце концерту у Мюнхені є символічними: твори для органа та віолончелі соло обрані за принципом своєрідного творчого містка між Минулим та Сучасністю, нібито об'єднавши програми 1902-го та 2023-го років.

Німецькі дослідники та виконавці зауважують, що Регер є не просто німецьким композитором — він є баварським композитором. Народжений у містечку Бранд близько Регенсбурга Регер, проживши лише 43 роки, він був похований в столиці Баварії Мюнхені на знаменитому кладовищі Вальфрідхоф (*Waldfriedhof*).

Max Reger (1873-1916): Präludium e-moll (op. 59.1)

Begrüßung

Johann Sebastian Bach (1685-1750): Präludium aus der Cellosuite Nr. 1, G-Dur (BWV 1007)

Lesung: Psalm 121

Max Reger: Cellosuite Nr. 2, d-moll (op. 131c)
Präludium (Largo)
Gavotte (Allegretto)

Ansprache

Stille

Max Reger: Benedictus (op. 59.9)

Paul Gerhardt: „Wenn ich einmal soll scheiden“ (EG 85, 9+10)
Dazu von Max Reger: „Wenn ich einmal soll scheiden“ (WoO)

Vaterunser – Segen

Max Reger: „Wenn in bangen, trüben Stunden“ (Novalis),
Geistliches Lied (WoO VII.30)

Wenn in bangen trüben Stunden
Unser Herz beinah verzagt,
Wenn, von Krankheit überwunden,
Angst in unserm Innern nagt;
Wir der Treugeliebten denken,
Wie sie Gram und Kummer drückt,
Wolken unserm Blick beschränken,
Die kein Hoffnungsstrahl durchblickt,

O! dann neigt sich Gott herüber,
Seine Liebe kommt uns nah',
Sehnen wir uns dann hinüber,
Steht sein Engel vor uns da,
Bringt den Kelch des frischen Lebens,
Lispelt Mut und Trost uns zu,
Und wir beten nicht vergebens
Auch für der Geliebten Ruh.

Prof. Oleksandr Piriyeв, Cello – Prof. Martin Arneth, Orgel
Pfr. Andreas Braveny, Liturgie

Oleksandr Piriyeв ist einer der führenden Cellisten der Ukraine, Künstler der Nationalen Konzertagentur UKR Artists. Er arbeitet mit fast allen ukrainischen Synchron- und Kammerorchestern zusammen und ist auch international ein gefragter Musiker. Sein Konzertrepertoire umfasst fast alle wichtigen Werke für Violoncello.

Die bekanntesten Komponisten der Ukraine widmeten ihre Cellowerke Piriyeв. Besonders eng ist die künstlerische Verbindung mit Myroslav Skoryk, dem herausragendsten ukrainischen Komponisten der Gegenwart. Von Skoryk stammt die „Melodie in a-Moll“, heutzutage eine Art „heimliche Hymne“ der Ukraine. Sein 2. Cellokonzert (2016) widmete er Oleksandr Piriyeв. Dieses Konzert ist Skoryk zufolge „Musik des Kampfes der ukrainischen Nation für Freiheit, Frieden und die Wahl europäischer Werte!“

Oleksandr Piriyeв ist zudem ein renommierter Musikwissenschaftler. 2021 wurde er mit einer Studie zur Kammermusik Max Regers promoviert. Er ist Professor für Cello an der Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Als Organisator verschiedener Konzerte und Festivals in der Ukraine trat er auch als künstlerischer Leiter der großen Festivals „Mariupol Classic“ und „Charkiv Music Festival“ hervor. Heute verbindet Oleksandr Piriyeв Konzertauftritte mit Aktivitäten im Bereich Kultur- und Projektmanagement. Zugleich ist er musikalischer Chefredakteur von Radio „Kultura“ in der Ukraine.

Im Jahr 2022 konzertierte er u.a. im Konzerthaus Berlin, im Münchner Herkulessaal sowie in der Isarphilharmonie.

B-A-C-H
ist Anfang und Ende
aller Musik.

Dr. Max Reger

7. Mai 1912

Stammbeucheintrag Max Regers. Der Name „Bach“ ist in Noten notiert.

Відзначимо твір Рegera «*Benedictus*» для органу (ор. 59.9), який є єдиним твором не з творчої спадщини Рegera — “Прелюдія” із віолончельної солосоюїти Баха, як данина відданості самого Рegera своєму знаменитому попереднику. Згадаємо вислів Рegera у 1913 році: «Бах є початок і кінець всієї музики» (“*BACH ist Anfang und Ende aller Musik*”).

Наостанок концерту у виконанні музикантів прозвучав дует Рegera «В ці тривожні, похмурі часи». Символічно, що саме цей твір, написаний для сопрано і органу, Рeger виконав у згаданій програмі 1902 року разом із співачкою М. Буссмеєр-Векерлін (*Mathilde Bussmeyer-Weckerlin*). Цього ж разу (у 2023 році) означений твір прозвучав в авторській версії О. Пірієва для віолончелі та органу. У творі відчувається геній Рegera, де словами з Євангеліє композитор об’єднав трагедії Світу у свій час та сьогодні.

Висновки.

1. Художньо-естетичні засади творчості М. Рegera формувалися на перетині різних культурних та стильових тенденцій. Це були часи активного оновлення, що накреслило поступальний розвиток всієї німецької та західноєвропейської культури.

2. Життєвий шлях Макса Рegera в естетичному напрямку припав на зародження і розквіт стилю модерн і, водночас, на жах Першої Світової війни. Композитор перебував тоді в самому епіцентрі історичного Зламу і, як митець, не міг не переживати означені впливи.

3. Аналізуючи творчу спадщину, а також свідoctва сучасників і сьогодні можна переконливо стверджувати, що музика Рegera, яка залишалася до останнього часу все ж недооціненою — саме в ці тривожні, похмурі часи для Людства демонструє свій масштаб, емоційний та творчий потенціал. Якщо музикознавче поле вивчення творчості митця демонструє послідовність, багатоаспектність та ґрунтовність, то в сфері виконавства ще є незаповнені лагуни української регеріани.

Перспективи подальших розвідок... Звісно, викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Вона

може слугувати основою для подальшого вивчення музики М. Регера, його впливу на творчість композиторів ХХ та ХХІ століття, в тому числі й українських. Окремого дослідження потребує розвиток української виконавської регеріани.

Список використаної літератури і джерел

1. Кияновська, Л., 1998. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів: Сполом.
2. Копиця, М., 2000. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 10 (Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика), сс.9–14.
3. Мельник, Л., 2004. *Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.* Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
4. Оніщук, Н., 2014. *Сюїти для альт-соло Макса Регера в контексті розвитку стилевих напрямків музичного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст.* Київ.
5. Палшков, Б., 2013. Макс Регер и его три сюиты для альт-соло (вопросы интерпретации второй сюиты ре-мажор). Озвученное методическое пособие для студентов консерватории. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 101, сс.162–177.
6. Пірієв, О., 2021. *Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
7. Савайтан, О., 2018. *Фортепіанна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
8. Швець, Н., 2001. Деякі проблеми пізнього композиторського стилю. *Питання стилю і форми в музиці: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, IV, сс.5–21.
9. Cadenbach, R., 1991. *Max Reger und sein Zeit*. Regensburg: Laaber-Verlag Verlag.
10. Popp, S. und Schaarwächter, J., 2010. *Max Reger und die Musikstadt Leipzig*. Bd. XXI. Stuttgart: Steiner.
11. Popp, S., 1982. *Max Reger. Briefe an Karl Straube*. Stuttgart: Carus.
12. Popp, S., 1986. *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*. Stuttgart: Carus.
13. Reger, E., 1931. *Mein leben mit und fur Max Reger. Erinnerungen Reger*. Leipzig: Hase & Koehler.
14. *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, 1978–1988. Bd. I-VIII. Stuttgart: Carus.
15. Wirth, H., 1974. *Der Einfluss von Johann Sebastian Bach auf Max Regers Schaffen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

References

1. Kyianovska, L., 1998. *Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy* [Myroslav Skoryk: a creative portrait of the composer in the mirror of the era]. Lviv: Spolom.
2. Kopytsia, M., 2000. Tvorchist M. Skoryka v dzerkali suchasnosti [Creativity of M. Skoryk in the mirror of modernity]. *Naukovyi visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*, 10 (Myroslav Skoryk: zbirnyk naukovykh prats, prysviachenyi 60-richchuiu vid dnia narodzhennia M. M. Skoryka), pp.9–14.
3. Melnyk, L., 2004. *Neo-baroque trends in the music of the 20th century*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
4. Onishchuk, N., 2014. *Suites for viola solo by Max Reger in the context of the development of stylistic trends in musical art of the late 19th and early 20th centuries*. Kyiv.

5. Palshkov, B., 2013. Maks Reger i ego tri syuity dlya all'ta solo (voprosy interpretatsii vtoroi syuity re-mazhor). Ozvuchennoe metodicheskoe posobie dlya studentov konservatorii [Max Reger and his three suites for viola solo (questions of interpretation of the second suite in D major). Voiced methodological guide for students of the conservatory]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. 101, pp.162–177.

6. Piriiev, O., 2021. *The stylistic evolution of the chamber-instrumental creativity of Max Reger*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

7. Savaitan, O., 2018. *The piano work of Max Reger in the context of the ideas of the art of Austro-German late romanticism*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

8. Shvets, N., 2001. Deiaki problemy piznoho kompozytorskoho styliu [Some problems of the late compositional style]. *Pytannia styliu i formy v muzytsi: naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka*, IV, pp.5–21.

9. Cadenbach, R., 1991. *Max Reger und sein Zeit*. Regensburg: Laaber-Verlag Verlag.

10. Popp, S. und Schaarwächter, J., 2010. *Max Reger und die Musikstadt Leipzig*. Bd. XXI. Stuttgart: Steiner.

11. Popp, S., 1982. *Max Reger. Briefe an Karl Straube*. Stuttgart: Carus.

12. Popp, S., 1986. *Max Reger. Briefe an Fritz Stein*. Stuttgart: Carus.

13. Reger, E., 1931. *Mein leben mit und fur Max Reger. Erinnerungen Reger*. Leizig: Hase & Koehler.

14. *Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts*, 1978–1988. Bd. I-VIII. Stuttgart: Carus.

15. Wirth, H., 1974. *Der Einfluss von Johann Sebastian Bach auf Max Regers Schaffen*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

ALEXANDER PIRIEV

ORCID iD: 0000-0002-2084-2331

Candidate of Art Criticism,

Chief Editor of the Main Editorial Office of

Music and Art Programs at Radio "Kultura",

National Public Television and Radio Company of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

alexander.piriyev@gmail.com

VIRA SUMAROKOVA

ORCID id 0000-0002-1495-5786

Candidate of Art Criticism,

Professor at the Department of Music Theory

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,

(Kyiv, Ukraine)

sumarokova_vera@ukr.net

MAX REGER AND UKRAINE IN THE CONTEXT OF MUSIC RESEARCH AND PERFORMING PRACTICE

The authors highlight the main directions and approaches to the study of the legacy of the outstanding composer, conductor, performer and teacher Max Reger. Its 150th anniversary was celebrated on the European territory on March 19, 2023. The significant contribution of German musicology to the scientific development of Reger's legacy made it possible to expand the idea of the composer's work in informative-biographical, theoretical, musical-textological and performing aspects. The invaluable contribution of Max Reger's widow, Elsa Reger, who published the

autobiography "My life with and for Max Reger" in order to disseminate any possible information about the character and work of her husband, is described. It is noted that during the artist's lifetime he was considered old-fashioned, and his music was seen as too difficult to understand. It was found that modern musicologists point out the uniqueness of the figure of M. Reger, which is manifested in his collection of key achievements of German culture and his contribution to the consolidation of stylistic trends from post-Romanticism to Neoclassicism. An attempt was made to trace the influence of M. Reger's music on the stylistic practice of Ukrainian composers, but, unfortunately, it was not successful due to the lack of confirmed facts. A coincidence in the activities and priorities of M. Reger and M. Skoryk was revealed, analogies with the work of the Ukrainian composer arose in the process of research. Such analogies include: the national idea "as the main factor in the formation of meaning-making landmarks" as well as the attitude of composers to sound material and its organization. Recently, there has been activity in the development of Ukrainian Regeriana, which is felt, first of all, in the last decades. Information about the latest research and interpretive approaches to the performance of M. Reger's music has been introduced into the scientific circulation in connection with his 150th anniversary. It is proved that the change in the vector of European performance practice at the turn of the 20th-21st centuries towards an increase in the significant weight of the performance of intellectual music determined M. Reger's work as a component of musical culture and a paradigm of the composer's influence already on modern performance in the world as a process. The figure of M. Reger is considered as one that resonates with his famous predecessor J.S. Bach. A conclusion is made regarding Reger's music, which is experiencing a renaissance period, demonstrates its scale, emotional and creative potential, but still remains underappreciated in Ukraine.

Keywords: *Max Reger's music, style, German and Ukrainian Regeriana.*

Стаття надійшла до редакції 08.04.2023 р.

ВОЛОДИМИР ТКАЧУК

ORCID iD: 0000-0003-4193-9172

заслужений діяч мистецтв України,

доцент кафедри дерев'яних духових інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

volodymyr tkachuk2017@gmail.com

ФОРМУВАННЯ АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ

МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ОПРАЦЮВАННЯ МУЗИКИ

ТЕАТРАЛЬНИХ ЖАНРІВ

Досліджено специфіку роботи диригента над творами музично-театральних жанрів, визначено складові цього процесу та значення асоціативного мислення. Розглянуто специфіку жанру оперети, музичної комедії, яка полягає в тому, що головну роль у постановках вистав відіграє режисер, який вибудовує драматургічну концепцію вистави, а в більшості випадків є й автором сценарію. Звернено увагу на обов'язковому здійсненні постановочної роботи режисера в тісному контакті з диригентом, який відповідає за музичну складову вистави. Зазначено, що основи професійної майстерності диригента закладаються в процесі фахового навчання та закріплюються під час мистецької практики в музичних театрах. Зосереджено увагу на ролі театрального дійства у вихованні у майбутніх диригентів асоціативного мислення. Охарактеризовано специфіку роботи диригента в театрі оперети й оперному театрі засобом аналізу творчого досвіду видатних митців. Визначено роль асоціативного мислення диригента не тільки у психологічному (як мислення за допомогою образів та асоціацій) та мистецтвознавчому аспектах (як субфактор синтезу мистецтв), але і з соціологічної точки зору — як корпоративного мислення, що ґрунтується на міжособистісній взаємодії учасників творчого процесу, спільна діяльність яких спрямована на досягнення конкретного результату. Обґрунтовано необхідність творчої адаптації партитури для певного складу оркестру музичного театру. Висвітлено характер творчої взаємодії диригента з режисером, солістами, хором та оркестром. Окреслено проблемні аспекти мистецької практики студентів у музичному театрі та запропоновано шляхи їх подолання. Зосереджено увагу на творчих конкурсах як одному із засобів професійного становлення диригентів. Визначено чотири педагогічні умови та основні принципи формування асоціативного мислення студентів оперно-симфонічної спеціальності. Доведено значення асоціативного мислення як фахово необхідної якості диригента музичного театру. З'ясовано, що робота диригента музичного театру потребує сформованості комплексу професійних компетентностей (фахові уміння, музичні здібності, особистісні якості, індивідуально-психологічні особливості).

Ключові слова: диригент, опера, оперета, музика театральних жанрів, партитура, асоціативне мислення.

Постановка проблеми... Сучасне музично-театральне мистецтво стрімко розвивається у напрямку уніфікації підходів до інтерпретації та втілення різножанрових проєктів, обумовлених інтегративними процесами у світовому

художньому просторі. Означений процес активізує культурне співробітництво митців різних країн, збагачує їх професійний досвід та уможлиблює вирішення спільних творчих проблем. Водночас, ці процеси сприяють поступовій втраті самобутності, національних традицій мистецьких шкіл та призводять до домінування космополітичних тенденцій у культурному поступі різних країн.

Не минули вищеокреслені процеси і музичний театр України, де іноді намагання критично переосмислити геніальні творіння класиків, осучаснити їх відповідно до потреб і запитів глядачів доби інформатизованого суспільства призводять до недолугих, вульгаризованих трактувань вистав усупереч композиторському задуму. Причини такого явища полягають здебільшого у різних поглядах режисера й диригента на концептуальне бачення майбутньої вистави. Як наслідок, сучасний молодий глядач, який хоче долучитися до високого оперного мистецтва, отримує його сфальшовану шоу-версію, втілену за принципами масової культури зі спрямуванням на гедоністичний, а не ціннісно-пізнавальний аспект.

Необхідність підготовки диригента-інтерпретатора класичних і сучасних музично-театральних творів, який добре розуміється на світових тенденціях розвитку музичного театру, спроможний гармонійно поєднувати у своїй діяльності національні традиції та зарубіжні новації, актуалізує обрану проблематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Різні аспекти творчої діяльності диригента висвітлені у працях вітчизняних науковців. Так, естетико-психологічні чинники творчої роботи диригента оперного театру, особливості втілення стильових ознак та специфіка створення художнього образу твору науково обґрунтовані у дослідженні українського диригента Г. Макаренка (2006). Роль лідера оперного колективу на прикладах з історії та сучасної практики музичного театру визначено у працях М. Черкашиної-Губаренко (2008). Дослідниця наголошує на можливості сучасного оперного театру бути «диригентським», «режисерським» або, навіть, «сценографічним» залежно від авторитету, професіоналізму та вольових якостей одного з постановників

музичної вистави. Цю думку розвиває і М. Нестьєва (2012), зазначаючи, що ступінь повного розкриття композиторського задуму твору полягає у плідній співпраці диригента й режисера із вироблення спільної концепції майбутньої вистави. Специфіку диригентських підходів до інтерпретації різножанрових оперних творів охарактеризовано у монографії В. Рожка (2013), присвяченій видатному Маестро Стефану Турчаку, аналіз творчої діяльності якого є актуальним для підготовки майбутніх диригентів до роботи в музичному театрі. Процес взаємодії диригента з видатними постатями (композиторами, режисерами, хормейстерами, співаками) висвітлено у музикознавчому дослідженні І.-Я. Гамкала (2021), в якому автор на основі історико-культурного аналізу доробку, накопиченого у цій сфері, ділиться власним досвідом співпраці з провідними діячами української оперної сцени, творчий метод яких є важливим для наслідування молоддю.

Актуальні аспекти теорії та практики диригентсько-оркестрової освіти науково обґрунтовано у монографії Я. Сверлюка (2007). Курс техніки диригування для студентів вищих навчальних закладів розроблено В. Доронюком (2004). Рекомендації студентам щодо опрацювання музичних творів у класі оркестрового диригування сформульовано В. Кучеруком та Н. Кучерук (2016). Історико-теоретичний і практичний аспект оркестрового диригування висвітлено у посібнику З. Стукаленко (2017), в якому чітко структуровано матеріал для формування у студентів техніки диригування, наведено оркестровий репертуар та основні етапи роботи над партитурою, визначено методи організації та проведення концертних виступів оркестру.

Аналіз наукових праць свідчить про те, що у фаховій підготовці майбутніх диригентів мало уваги приділено формуванню асоціативного мислення, яке є основою творчого процесу, сприяє розвитку пам'яті, інтелектуальних здібностей та образно-емоційної сфери митця. Означена здатність забезпечує процес генерування творчих ідей, що є необхідним у роботі диригента над музичними творами театральних жанрів.

Необхідність переосмислення практичної підготовки диригентів у контексті сучасних тенденцій розвитку музичного театру доводить актуальність нашого дослідження.

Мета дослідження полягає у визначенні контенту диригентських інтерпретацій та значення асоціативного мислення у процесі опрацювання музики театральних жанрів. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) розкрити специфіку роботи диригента в театрі оперети;
- 2) проаналізувати диригентські підходи до інтерпретації музики оперних творів;
- 3) визначити принципи формування асоціативного мислення майбутніх диригентів у процесі опрацювання музики театральних жанрів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Процес виховання диригента музичного театру відбувається з урахуванням особливостей його майбутньої професійної діяльності в оперному чи оперетковому театрах. Розглянемо специфіку роботи диригента-інтерпретатора над оперетковими й оперними творами з метою виявлення схожих рис і відмінностей, та на цій підставі визначимо основоположні принципи формування асоціативного мислення майбутнього маестро.

Задля якомога більшої ефективності освітнього процесу у класах оркестрово-диригентських дисциплін, означений процес має ґрунтуватися на наукових здобутках у цій галузі мистецтва, а також на практичному досвіді відомих диригентів і самого викладача з фаху.

Специфіка жанру оперети, музичної комедії полягає в тому, що головну роль у постановках вистав відіграє режисер, який вибудовує драматургічну концепцію вистави, а в більшості випадків є й автором сценарію. Варто звернути увагу на тому, що постановча робота режисера має обов'язково здійснюватися в тісному контакті з диригентом, який відповідає за музичну складову вистави. Важливо зазначити, що музика до оперет Ж. Офенбаха, І. Кальмана, Ф. Легара, Й. Штрауса настільки багата своїм мелодизмом,

гармонією, яскравою характеристикою художніх образів, що диригенту і режисеру залишається тільки довіритись задуму цих композиторів, оскільки в музиці прочитується вся драматургічна лінія поведінки акторів на сцені, зокрема таких опереточних амплуа, як герой і героїня, простак і субретка, комік тощо. На репетиціях диригент має тактовно, але наполегливо передавати виконавцям своє бачення музичного образу, об'єднуючи їх своєю волею, розумінням музики, створюючи із різних індивідуальностей єдиний колектив, підвласний кожному руху і жесту маестро. Саме диригент керує сценічним дійством та виконавцями (співаками й оркестром), забезпечує метро-ритмічну і художньо-динамічну злагодженість їх звучання.

Молоді диригенти мають розуміти важливість творчої співдружності з режисером та навчитись спільно вибудовувати єдине творче трактування театральної вистави. У процесі постановки музичних вистав мають місце випадки, коли режисери надають перевагу своїй творчій фантазії, пишуть власні сценарії, намагаючись наблизити характер сценічної дії до проблем сьогодення. З одного боку, такий підхід є позитивним, адже режисери хочуть уникнути «музейності», анахронічності музичних вистав, побачити їх як такі, що не позбавлені почуттів живого сучасного світосприйняття, з іншого боку, режисерам варто прислухатися до думки диригентів, бо саме останні розуміють і відтворюють у музиці психологічний підтекст мотивації поведінки головних дійових осіб, задуманий і втілений композиторами в партитурах своїх творів. Саме диригенти, маючи у своїх руках такий потужний арсенал виконавських можливостей як симфонічний оркестр, солісти, хор, ретельно ознайомившись із партитурою, перечитавши велику кількість історичної літератури, мають змогу максимально наблизитись до найбільш реального відтворення художнього образу, навіяного духом епохи, в якій творив композитор.

Оскільки драматургія класичної оперети вибудовується на поєднанні двох складових елементів (співу та прози), то на долю диригента випадає робота над організацією музичного процесу всього спектаклю. На жаль, у музичних академіях України не готують майбутніх диригентів до роботи в опереті, тому

випускники опановують це мистецтво безпосередньо в музичному театрі. Диригент театру оперети має знати стильові особливості творів класиків цього жанру — Офенбаха, Зуппе, Лекока, Легара, Кальмана, Штрауса, а також навчатись умінню передавати артистам характер і манеру виконання суміжних з оперетою жанрів, таких як мюзикл, фольк-опера, рок-опера тощо.

Важливим видом діяльності диригента в музичному театрі є робота з партитурою, що потребує вміння інструментувати твір для певного складу оркестру. Практика постійних гастролей колективу зумовлює постійну потребу проведення театральних вистав та оновлення концертного репертуару, оскільки в маленьких оркестрових ямах деяких театрів не вміщується весь повноцінний оркестровий склад музикантів, який би відповідав інструментальному складу партитур, написаних композиторами. Таким чином, виникає потреба переоркестровки на менший склад оркестру. Перед диригентом відкривається велике поле діяльності, де він може виявити свою творчу фантазію, індивідуальну інтуїцію, уяву. По суті диригент, як і композитор, перебуває у процесі творення на задану тему, але збагачує її свіжими гармонічними знахідками, нетрадиційними контрапунктичними ходами, несподіваними темброво-звуковими фарбами, що значною мірою потребує активізації асоціативного мислення, яке ґрунтується на набутому театральному досвіді. Саме тому обов'язковим елементом під час відвідування студентами театральних вистав є аналіз стилістики твору, логіки поведінки акторів і диригента.

У класичній опереті вокальні номери органічно впливають із сюжетної лінії, яка розкривається головними героями, простаками, субретками й коміками у текстовій прозі вистави. У процесі диригування спектаклю диригент має виявляти розуміння і гнучкість у логічних переходах від прози до музики, а також володіти виразною мануальною технікою. Диригуючи фінали вистав, де задіяні всі солісти, хор, балет та оркестр, його мануальна схема має бути особливо чіткою і точною. Саме у фіналах жанр оперети проявляється як

яскраве, динамічне, ефектне, видовищне дійство, а характер роботи диригента визначається специфікою жанру.

У цьому контексті варто згадати постановку вистави Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», яка була здійснена в 2000 році у Київському театрі оперети режисером В. Шулаковим та диригентом В. Ткачуком. Це дуже влучний приклад того, коли творчі завдання режисера й диригента співпадають. У співпраці з київським композитором С. Бідусенком на основі давньогрецького міфологічного сюжету оперети було створено сучасний, актуальний спектакль. Сатиричну лінію сюжету, закладену самим Оффенбахом, було подано в сучасному ракурсі, а новий музичний матеріал поєднано із класичною оперетою Оффенбаха, яка за жанром ближча до мюзиклу. Поліхромна палітра виразових засобів, використана режисером В. Шулаковим, відповідала естетиці вистави «Орфей у пеклі», тому у сцені «Олімп» замість оффенбахівських класичних музичних номерів диригент-постановник В. Ткачук вводить сучасні ритмізовані аранжування, шлягери з рефреном «Марсельєзи», майстерно скомпоновані композитором С. Бідусенком як цитати сучасної масової культури. Такий прийом полегшує музичний супровід цієї сцени і підкреслює дистанцію реальної драми героя та фарсу, який сам герой здійснює. Некласична хореографія, специфічні освітлювальні ефекти, музичні номери в естрадній манері — усе це засоби виразності та стилістичні прийоми шоу-програм у жанрі мюзиклу, якими мають майстерно володіти диригент і режисер театру оперети.

У фаховій підготовці студентів оперно-симфонічної спеціальності важливим є засвоєння досвіду роботи диригентів оперного театру та розуміння ролі диригента у створенні оперних вистав. Наводячи приклади із діяльності В. Ткачука на посаді диригента Львівського театру опери і балету та стажера Національної опери України під орудою головного диригента С. Турчака (1984–1988 роки), акцентовано увагу студентів на особливостях оперної драматургії, яку диригент у тандемі з режисером мають втілити у сценічній виставі. Завдання оперного режисера полягають у загальному керівництві творчим

процесом, а вся відповідальність за музичну підготовку вистави припадає на долю диригента.

Важливою рисою оперного диригента є відчуття розвитку драматургії вистави, уміння аналізувати її в дії. У випадку нездатності диригента до здійснення такого аналізу, будь-яка опера, не маючи чіткої конструкції побудови музичної форми, розсипається на дрібні фрагменти. Оскільки диригент сприймає музику у зв'язку із сюжетом та характером дійових осіб (на відміну від режисера, який бачить конкретно-зоровий образ), то творча уява диригента набуває більш театрального значення, перед ним не стоїть завдання створювати дію, але він зобов'язаний трактувати музичний образ у контексті загальної режисури вистави. Тут має місце творча комунікація диригента й режисера з бурхливими дискусіями і грою творчої уяви зі строго аргументованим розрахунком, у процесі чого зароджується задум майбутньої вистави. З часом він (задум) може зазнавати змін, удосконалюватись під впливом акторського колективу — це звичний процес роботи над виставою. Режисер ставить не музичний образ автора, а музичний образ автора в інтерпретації диригента, інтерпретації, на яку, у свою чергу, впливає творчість режисера. Відповідальним є момент, коли режисер разом із диригентом починають співставляти інформацію про композитора і його творчість із партитурою задля правильної вибудови спільного комплексу асоціацій, передчуттів і образів. Варто враховувати, що естетичні пошуки здійснюються не тільки в емоційній концепції майбутньої вистави, але і в інтелектуальній (ідея, тема, проблематика) та психологічній (структура й динаміка характерів).

Також доцільно зосередити увагу на ролі театрального дійства у вихованні у майбутніх диригентів асоціативного мислення задля більш детального аналізу такого поняття як «театральність». Зазвичай поняття театральності порівнюють із видовищністю — обрядами, танцями, яскравими костюмами й декораціями, світловими ефектами, однак насправді це поняття також включає пригодницьку фабулу та гостроту інтриги. Означене поняття є допоміжним елементом видовищності, але в жодному разі не головним. Сам

термін «театральність» трактують по-різному — як те, що не схоже на звичайне життя, те, що є винятковим; або, навпаки, як те, що засобами сценічного мистецтва допомагає виявити поезію в побуті. На жаль, в опері прижився такий ярлик як «театральщина» — фальшива умовність, пишна монументальність, набір штампів, які не мають відношення до стилю й характеру твору. Тому диригенти й режисери спрямовують свою творчу енергію на очищення застарілих та пошуки нових, більш сучасних і прогресивних форм.

Порівнюючи твори Вагнера і Пуччіні, Моцарта і Верді, Монюшка і Р. Штрауса, доцільно зауважити, що крім особливостей естетики, музичної форми й мови, вони відрізняються своєрідністю театрального мислення. Тому у навчальній роботі зі студентами варто акцентувати увагу на характері музики цих композиторів, який виявляється в таких особливостях: у Вагнера — синтез трагедії, епосу і романтичної фантастики, що потребує не тільки особливих постановчих прийомів, але і своєрідної манери акторського виконання; у Моцарта — традиції народного театру, комедії *dell'arte i singspiel*, де реалізм людських характерів поєднується із програмованою умовністю та поетичною наївністю засобів сценічної виразності; у Р. Штрауса — одухотворений ліризм та дотримання історичного стилю. Сучасне тлумачення стильності є умовним, що характеризує швидше відтворення поетичної атмосфери, ніж музейної точності.

У цьому контексті студентам доцільно навести приклад творчого методу С. Турчака. Працюючи над постановкою опери З. Паліашвілі «Абессалом і Етері», диригент разом із режисером Д. Смоlichem свідомо пішли на динамізацію конфлікту всупереч традиції трактовки цієї опери як ораторії, що робило її статичною. С. Турчак, з його неповторним інтуїтивним талантом, блискуче проводив масштабні симфонічні епізоди, насичені багатством грузинського мелосу. Кульмінацією музично-сценічного розвитку у другій дії стала відома величальна, застольна «Чакруло», яка прозвучала з пафосною героїкою та проникливим розмаїттям художніх образів.

В інтерпретації С. Турчака опери М. Лисенка «Тарас Бульба» головним героєм був народ, відтворений у спектаклі великими хоровими сценами. Акцентуючи увагу на таких рисах, як готовність до самопожертви, у своїй ретельній праці над кожною масовою сценою диригент Турчак намагався показати багатогранність характеру народу, його мужність і рішучість. На численних репетиціях він вимагав від артистів хору не простоювати час на сцені, а «увійти в душу народу», діяти, грати і переконувати відповідно до режисерського задуму, згідно з яким основним конфліктом є наростання протесту в народі: від страждання і мук у першій дії — до героїчного пафосу, який утверджується у фіналі другої дії. Центральним соціальним персонажем опери, який відображає голос народу, є Кобзар, у постаті якого постановники втілили героїзм і незламність духу. Тому оркестр під орудою С. Турчака звучить колоритно й рішуче, відтворюючи стихію народного співця-бунтівника, незламність та історичну велич українського народу, а яскрава темброво-інструментальна палітра підкреслює й укрупнює багатоплановість масштабної боротьби великих народних мас.

Водночас головною рисою виконавства С. Турчак вважав розкриття художньо-образного змісту опери. У цьому контексті варто згадати вислів Г. Берліоза, що диригент має бачити і чути, володіти швидкою реакцією і бути рішучим, знати мистецтво композиції, природу та обсяг інструментів, уміти читати партитуру, і, крім цього, володіти особливим талантом передавати виконавцям свої почуття, інакше він не керівник, а простий відбивач такту (*Berlioz, 1844*).

У засвоєнні студентами музики театральних жанрів актуальним є аналіз творчих методів відомих митців. Так, наприклад, диригент Баварської державної опери К. Петренко у своїх трактовках оперних вистав використовує оригінали партитур, композиторські нотатки, епістолярні джерела, історичні записи, а також різні виконавські традиції. Працюючи над постановкою опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» він вивчив композиторський автограф, який суттєво відрізняється від традиційної партитури. Розшифрувавши його,

Петренко озвучив твір у німецькому стилі (що відчувається у фразуванні, артикуляції, динаміці, ретельній роботі над окремими виконавськими прийомами), руйнуючи стереотипи трактування цієї опери, надаючи їй оригінального і яскравого звучання, реалізувавши незвичну і невідому інтерпретацію всупереч традиційним слухацьким і виконавським стереотипам. Одним із пріоритетів К. Петренка та деяких сучасних оперних диригентів є забезпечення балансу вокальних і оркестрових голосів. Так, наприклад, О. Линів, працюючи над постановкою цієї опери Доницетті у творчому тандемі з К. Петренком, вирішила проблему традицій *bel canto* по-іншому. Для того, щоб досягти в роботі з оркестром вокальної пластики голосоведення, диригентка сконцентрувала увагу на інструментовці більш пізнього періоду творчості Доницетті, переосмисливши темпові співвідношення та розставивши додаткові акценти, що забезпечило виразність оркестрових ліній та органічне поєднання експресивної піднесеності з різкими емоційними зривами, характерними для музичної драми.

Дотримуючись канонів музичної драми, деякі диригенти не зважають на природу співу *bel canto*. Дбаючи про цілісність твору в процесі розвитку драматургії опери, вони ігнорують такі традиції белькантової опери, як витримування пауз після віртуозних вокальних каденцій, фермат, оплесків глядачів тощо. Це не є типовим для музичної драми, тому диригент має бути готовим до ситуацій, які не заплановані у виставі та «гальмують» хід опери, поділяючи її на окремі фрагменти.

Аналіз роботи відомих диригентів є необхідним у формуванні асоціативного мислення студентів на заняттях з фахових дисциплін та під час проходження практики в Оперній студії, музичних театрах, філармонії. Взаємозв'язок навчального процесу з мистецькою практикою студентів визначено в освітньо-професійній програмі спеціальності «Оперно-симфонічне диригування» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, де зазначається, що студенти мають володіти навичками диригування в музично-театральній, концертно-виконавській та педагогічній діяльності, бути

здатними до пошуково-дослідницької роботи, що забезпечує поєднання творчо-практичного і теоретичного аспектів фахової підготовки майбутніх диригентів.

Робота студентів у реальних умовах творчого процесу театру сприяє практичному засвоєнню специфіки жанрів опери й оперети та формуванню повноцінного професійного досвіду. Але адаптація практикантів до нових умов інколи буває проблемною. Так, у диригентів-початківців спостерігається внутрішня психологічна скутість, яка перешкоджає їм реалізувати в репетиційному процесі найкращі творчі задуми. Загострене почуття відповідальності та острах великої кількості учасників театрального дійства не дають можливості зосередити увагу на запланованих основних завданнях. У таких випадках доцільно рекомендувати студентам відвідувати індивідуальні заняття із солістами, проводити невеликі репетиції з хором та окремими групами оркестру. Така поступова тактика комунікативного процесу з виконавцями дає змогу майбутньому керівнику-диригенту усвідомити ефективність сприйняття його зауважень, розкомплексувати творчу уяву та наповнити трактовку музичних творів новими асоціаціями.

У вищеописаному контексті варто розглянути асоціативне мислення майбутнього диригента не тільки у психологічному (як мислення за допомогою образів та асоціацій) та мистецтвознавчому аспектах (як субфактор синтезу мистецтва), але і з соціологічної точки зору — як корпоративне мислення, що ґрунтується на міжособистісній взаємодії учасників творчого процесу, спільна діяльність яких спрямована на досягнення конкретного результату. Відповідно до такого тлумачення асоціативного мислення музичний театр є творчою асоціацією з чітко вираженою ієрархічною структурою, у якій посади диригента й режисера є ключовими.

У формуванні асоціативного мислення майбутніх диригентів великого значення надається участі студентів у фахових конкурсах, проведення яких репрезентує сучасні досягнення у сфері оперно-симфонічного диригування, збереження й розвиток традицій вітчизняної та зарубіжної шкіл. Будучи унікальною формою виявлення обдарованої молоді, конкурси диригентів

сприяють підготовці кваліфікованих митців, розвитку творчого потенціалу та виконавської майстерності молодих диригентів, збагаченню їх професійного досвіду в умовах нелегкого творчого змагання.

Формування асоціативного мислення студентів у процесі роботи над музикою театральних жанрів доцільно здійснювати з дотриманням наступних принципів:

- систематичності (у послідовному розвитку професійних якостей та вмінь);
- проблемності (у постановці творчих завдань);
- художньої цінності репертуару (у відборі й інтерпретації музичних творів);
- образності (у розвитку професійного мислення, творчої уяви та художніх асоціацій);
- естетизації (у формуванні сценічного іміджу майбутнього диригента та розумінні естетики сучасного музичного театру).

Узагальнюючи результати дослідження та спираючись на власний виконавський і педагогічний досвід, визначено чотири педагогічні умови формування асоціативного мислення майбутніх диригентів:

- 1) взаємозв'язок фахового навчання з мистецькою практикою в музичних театрах;
- 2) опора на практичний досвід відомих диригентів та викладача з фаху;
- 3) систематичне відвідування та професійний аналіз вистав у музичних театрах;
- 4) цілеспрямований розвиток у студентів фахової інтуїції, інтелектуальної та емоційної-образної сфери, здатності до комунікації у творчому колективі.

Отже, майбутній диригент має володіти комплексом особистісних якостей (пунктуальність, відповідальність, комунікативність, толерантність, вимогливість, фізична витривалість, артистизм), індивідуально-психологічних особливостей (харизма, вольовий вплив, хороша пам'ять, миттєва реакція, творча уява, асоціативне мислення), музичних здібностей (відмінний слух —

мелодичний, гармонічний, темброво-динамічний, метро-ритмічний, архітектонічний) та фахових умінь (виразна мануальна техніка; знання партитури та миттєве зорове охоплення усіх її голосів; знання специфіки роботи з оркестром, солістами-вокалістами, хором; здатність до аналізу драматургії вистави та побудови чіткої конструкції музичної форми; здатність до мистецьких новацій).

Висновки.

1. Специфіка роботи диригента в театрі оперети обумовлена особливостями цього жанру, який ґрунтується на синтезі музики, слова, сценічного руху та художнього оформлення; потребує розуміння складного механізму організаційно-музичного процесу та ролі в ньому режисера й диригента; вимагає знання репертуару театру та методів його опрацювання; передбачає володіння диригентом технологією репетиційної роботи та врахування специфіки різних видів музичного виконавства; вимагає наявної здатності до нестандартної інтерпретації музики театральних жанрів, розвиненої творчої уяви та асоціативного мислення.

2. Аналіз диригентських підходів до інтерпретації музики оперних творів надав змогу виявити характерні особливості роботи диригента оперного театру, які зумовлені масштабністю та видовищністю оперної вистави, особливостями оперної драматургії, симфонічною насиченістю партитури, що потребує від диригента сформованості фахово необхідних особистісних якостей, музичних здібностей, виконавських умінь та здатності до мистецьких новацій. Формування у майбутніх диригентів означених професійних компетентностей має здійснюватися в процесі фахового навчання та мистецької практики в оперному театрі.

3. Дослідження специфіки роботи диригента над творами музично-театральних жанрів дало змогу визначити необхідність формування у студентів оперно-симфонічної спеціальності асоціативного мислення, яке сприяє ґрунтовному розкриттю творчих задумів композитора та сценічному втіленню художніх образів музичного твору, закладених у партитурі. У формуванні цієї

професійної здатності необхідно дотримуватись педагогічних умов і принципів, які сприяють творчому розвитку студентів та забезпечують успішність їх підготовки до роботи в музичному театрі.

Перспективи подальших розвідок... Інформація, викладена у статті не вичерпує усіх можливих аспектів порушеної проблеми визначення контенту диригентських інтерпретацій та значення асоціативного мислення у процесі опрацювання музики театральних жанрів. Предметом подальших наукових розвідок є формування у студентів навичок творчої адаптації партитур для різного складу оркестру музичного театру.

Список використаної літератури і джерел

1. Гамкало, І.-Я., 2021. *Мій музичний Олімп*. Київ: Світ Успіху.
2. Доронюк, В., 2004. *Курс техніки диригування*. Івано-Франківськ.
3. Кучерук, В. Ф. та Кучерук, Н. П., 2016. *Оркестрове диригування*. Луцьк.
4. Макаренко, Г. Г., 2006. *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
5. Нестьєва, М. І., 2012. Режисер і композитор – однодумці чи супротивники? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3 (16), сс.11–16.
6. Рожок, В. І., 2013. *Стефан Турчак*. Київ: Либідь.
7. Сверлюк, Я. В., 2007. *Диригентсько-оркестрова освіта: теорія, методика, практика: монографія*. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.
8. Стукаленко, З. М., 2017. *Основи оркестрового диригування*. Кропивницький: ЦДПУ імені В. Винниченка.
9. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2008. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1, сс.118–125.
10. Berlioz, H., 1844. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.

References

1. Hamkalo, I.-Ya., 2021. *Mii muzychnyi Olimp* [My musical Olympus]. Kyiv: Svit Uspikhu.
2. Droniuk, V., 2004. *Kurs tekhniky dyryhuvannia* [Course of conducting techniques]. Ivano-Frankivsk.
3. Kucheruk, V. F. and Kucheruk, N. P., 2016. *Orkestrove dyryhuvannia* [Orchestral conducting]. Lutsk.
4. Makarenko, H. H., 2006. *Conductor's creativity in the context of an integrative approach*. Doctor of Art History. Abstract of Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
5. Nestieva, M. I., 2012. Rezhyser i kompozytor – odnodumtsi chy suprotyvnyky? [Are the director and the composer like-minded or opponents?]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3 (16), pp.11–16.
6. Rozhok, V. I., 2013. *Stefan Turchak* [Stefan Turchak]. Kyiv: Lybid.
7. Sverliuk, Ya. V., 2007. *Dyryhentsko-orkestrova osvita: teoriia, metodyka, praktyka: monohrafiia* [Conductor and orchestra education: theory, methodology, practice: monograph]. Kyiv: Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv.

8. Stukalenko, Z. M., 2017. *Osnovy orkestrovoho dyryhuvannia* [Fundamentals of orchestral conducting]. Kropyvnytskyi: TsDPU imeni V. Vynnychenka.

9. Cherkashyna-Hubarenko, M. R., 2008. Yevropeiskyi opernyi teatr novoho tysyacholittia: shliakhy onovlennia [European opera house of the new millennium: ways of renewal]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1, pp.118–125.

10. Berlioz, H., 1844. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.

VOLODYMYR TKACHUK

ORCID iD: 0000-0003-4193-9172

Honored Artist of Ukraine,

Associate Professor of the Department of Woodwind Instruments

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

volodymyr tkachuk2017@gmail.com

FORMATION OF ASSOCIATIVE THINKING OF FUTURE CONDUCTORS IN THE PROCESS OF PROCESSING MUSIC OF THEATER GENRES

The specifics of the conductor's work on works of music and theater genres were studied, the components of this process and the importance of associative thinking were determined. The specifics of the genre of operetta, musical comedy, which consists in the fact that the main role in the productions of plays is played by the director, who builds the dramaturgical concept of the play, and in most cases is also the author of the script, is considered. Attention is drawn to the obligatory implementation of the stage work of the director in close contact with the conductor, who is responsible for the musical component of the performance. It is noted that the foundations of a conductor's professional skill are laid in the process of professional training and are consolidated during artistic practice in musical theaters. Attention is focused on the role of theatrical performance in the education of associative thinking in future conductors. The specifics of the conductor's work in the operetta theater and the opera theater are characterized as a means of analyzing the creative experience of outstanding artists. The role of the conductor's associative thinking is defined not only in psychological (as thinking with the help of images and associations) and art history aspects (as a subfactor of the synthesis of arts), but also from a sociological point of view — as corporate thinking based on interpersonal interaction of participants in the creative process, joint activity which is aimed at achieving a specific result. The need for creative adaptation of the score for a specific composition of the musical theater orchestra is substantiated. The nature of the conductor's creative interaction with the director, soloists, choir and orchestra is highlighted. Problematic aspects of students' artistic practice in musical theater are outlined and ways to overcome them are proposed. Attention is focused on creative competitions as one of the means of professional formation of conductors. Four pedagogical conditions and basic principles of formation of associative thinking of students of the opera and symphonic specialty are defined. The importance of associative thinking as a professionally necessary quality of a musical theater conductor is proven. It was found that the work of a musical theater conductor requires the formation of a set of professional competencies (professional skills, musical abilities, personal qualities, individual and psychological characteristics).

Key words: conductor; opera, operetta, music of theatrical genres, score, associative thinking.

Стаття надійшла до редакції 15.03.2023 р.

ОЛЕКСАНДР КРИГІН

ORCID iD: 0000-0003-2837-8657

кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музично-інструментальної
підготовки вчителя КЗ «ХГПА» ХОР
(Харків, Україна)
butikh1@gmail.com

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ГІТАРИ В ТВОРЧОСТІ САБІКАСА

З'ясовано, що поняття звукового образу у музикознавчій літературі з'явилося на початку ХХ століття. Охарактеризовано означений феномен як сукупність звукових (мовних, музичних, шумових) елементів, що створюють за допомогою асоціацій в узагальненому вигляді уявлення про матеріальний об'єкт, явище, історичну подію, характер людини. Зазначено, що в сучасному музикознавстві поняття «звуковий образ інструменту» та «виконавський стиль» науковці вважають спорідненими, де означені поняття трактуються як індивідуальний стилістичний ракурс у відчутті виразних можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними художньої семантики. Визначено, що підґрунтя звукового образу гітари Сабікаса було сформоване завдяки оточенню видатних представників фламенко — Р. Монтойї, А. Чакона, М. де Уельви та інших, а в якості технологічного фундаменту був взятий метод А. Маріна. Висвітлено основні параметри звукового образу гітари Сабікаса, які ґрунтуються на інтонаційному словнику епохи Р. Монтойї, а також композиторських, інтерпретаційних і технологічних новаторствах Сабікаса. З'ясовано, що композиторські новаторства Сабікаса полягали у застосуванні традиційних фальсетів в інших формах фламенко (Sevillanas, Zambra, Garrotín тощо), а також створенні композиції в формі теми з варіаціями на основі народних мелодій. Відзначено в інтерпретаційному аспекті віртуозність і чистоту інтонації нового зразку, темброве багатство гітарної фактури, використання штучних флажолетів і хроматичних гам під час виконання соло. Конкретизовано технологічні новації Сабікаса, які зосереджувалися на новаторстві в техніці *alzaría*, раціональності виконавської техніки маестро за допомогою відкритих струн та вдало підібраної аплікатури лівої руки. Встановлено, що звуковий образ гітари Сабікаса став орієнтиром для багатьох видатних музикантів наступного покоління — П. де Лусії, М. Санлукара, В. Аміго та інших. З'ясовано, що впродовж багатьох років мистецтво фламенко існувало в триєдності — гітара, танець, вокал. Визначено Р. Монтойю першим солістом-гітаристом, після якого саме Сабікас отримав нагоду (1959 р.) представити звуковий образ гітари фламенко для слухачів США під час сольного концерту в найпрестижнішому Нью-Йоркському залі «Town Hall». Доведено, що дискографія Сабікаса виявилася найбільшою серед гітаристів фламенко (близько 40 студійних альбомів), яку умовно можна поділити на сольні та ансамблеві записи.

Ключові слова: гітарна творчість Сабікаса, мистецтво фламенко, звуковий образ гітари, музичне мислення, технологія.

Постановка проблеми... Величезна популярність сучасного гітарного мистецтва серед професіоналів та любителів стала генератором

композиторської та виконавської творчості, сприяла виконавсько-стильовому багатству, а також урізноманітнила репертуар в жанровому відношенні. У процесі розвитку гітарного мистецтва ХХ століття ця тенденція виявилася однією із головних та була схожою для більшості інструментальних шкіл, що надавало можливості композитору відобразити весь виразний потенціал музичного твору на основі глибокого розуміння технології і художньо-семантичних сторін музичного інструменту. Окреслена особливість була яскраво відображена всередині комунікативної зв'язки «композитор — виконавець» не тільки в рамках академічної музики, а також в іншому сегменті гітарної творчості, пов'язаному з мистецтвом фламенко.

З самого початку існування фламенко відбулося поєднання постатей композитора та виконавця, яке втілилося в особі гітариста-імпровізатора. На відміну від академічного мистецтва, яке найчастіше асоціюється із сольним виконавством, за гітарою фламенко на тривалий час закріпився образ ансамблевого інструменту (хоча саме гітара відіграє ключову роль у композиції за участю гітариста, вокаліста й танцівника). Ще наприкінці ХІХ століття відбувалися поодинокі спроби сольних виступів гітаристів фламенко, втім, лише з середини ХХ століття завдяки творчій діяльності видатного іспанського музиканта Сабікаса (*Agustín Castellón Campos; Sabicas*) можна говорити про справжній розвиток гітари фламенко в якості сольного інструменту. Унікальний талантизм Сабікаса (що почав проявлятися ще у дитинстві), виконавська й композиторська діяльність, медійна та студійна активність сприяли створенню нового звукового образу гітари.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... За останні десятиліття наукова думка, пов'язана з гітарним мистецтвом, стрімко розвивається, про що свідчать дослідження широкого кола — починаючи від наукових статей і магістерських робіт, закінчуючи кандидатськими і докторськими дисертаціями. Доцільно звернути увагу на кандидатські роботи, присвячені загальноєвропейському еталону гітарного виконавства (Ф. Бернат), гітарній фактурі (О. Жерздев), тенденціям розвитку гітарного мистецтва 1970-2010 рр.

(Т. Іванніков), універсалізму творчості Андреса Сеговії (О. Кригін), неакадемічному гітарному виконавству другої половини ХХ ст. (Є. Мошак), теоретичним основам формування виконавської майстерності гітариста (М. Михайленко), гітарній традиції Львова (В. Сидоренко), специфіці та універсалізму гітарного мислення (В. Ткаченко), семиструнній гітарі (А. Тихонравова), а також монографії та докторську дисертацію, присвячені гітарному мистецтву ХХ століття як феномену творчості (Т. Іванніков).

У дисертаційній роботі О. Кригіна (2015) досліджено взаємозв'язки академічної музики з мистецтвом фламенко, відносини між ортодоксальним фламенко та *New flamenco*, питання виходу іспанської музики за межі національної культури. Українським гітаристом і композитором А. Шевченком в роботі «Мистецтво фламенко», створеній на основі провідних праць в галузі фламенко, представлено дидактичний та нотний матеріал для засвоєння технічних і стилістичних аспектів фламенко. В якості матеріалу для навчання розміщено уривки із композицій Сабікаса, а для практичних навичок автор рекомендує прослуховування записів провідних гітаристів фламенко, серед яких називає і Сабікаса. Стаття французького історика фламенко К. Вормса (*Worms*, 2008) надає біографічні дані, стисло інформацію стосовно дискографії Сабікаса, а також неглибоко торкається стилю маестро.

Водночас, слід визнати, що, незважаючи на велику кількість наукових робіт, присвячених різним питанням гітарного мистецтва, спеціальні розробки, що характеризують творчий внесок Сабікаса в аспекті звукового образу, відсутні.

Мета дослідження полягає у висвітленні основних параметрів звукового образу гітари Сабікаса в контексті еволюції мистецтва фламенко. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити наступні **завдання**:

- 1) провести систематизацію трактовки поняття звукового образу в наукових джерелах;
- 2) окреслити витоки та передумови творчої особистості Сабікаса;
- 3) визначити складові звукового образу гітари в рамках композиторського та інтерпретаційного мислення Сабікаса.

Виклад основного матеріалу дослідження... Під поняттям «звуковий образ» у енциклопедичних виданнях запропоновано розуміти «... сукупність звукових (мовних, музичних, шумових) елементів, що створюють за допомогою асоціацій в узагальненому вигляді уявлення про матеріальний об'єкт, явище, історичну подію, характер людини» (Безклубенко, 2010, с. 122). У музикознавстві перші згадки про звуковий образ датуються початком ХХ століття, зокрема, у праці швейцарського вченого Е. Курта «Основи лінійного контрапункту» (Kurth, 1917). На його думку, вже під час зорового ознайомлення з музичним твором, виконавець формує деякий звуковий образ, який надає розуміння ідеї музичного твору.

Розвиваючи думку швейцарського теоретика, американський композитор А. Копленд (*A. Copland*) зазначає на важливості звукових образів для будь-якого музиканта і вважає, що вони існують у підсвідомості музиканта, а потім реалізуються в процесі виконавської чи композиторської діяльності. Під звуковим образом композитор розуміє красу й округлість звуку, його тепло і глибину, «відточеність», баланс з іншими тонами, акустичні властивості в будь-якому заданому середовищі (1932).

У свою чергу, Б. Асаф'єв розглядає звуковий образ в рамках музичного мислення художньої епохи. На думку вченого, звуковий образ може бути представлений у вигляді «інтонаційного комплексу, що виростає на основі інтонацій попередніх епох» і вводить поняття — «інтонаційний словник епохи». За переконаннями музикознавця, існують два типи мислення — вокальне та інструментальне, які і здійснюють вплив на зміни «інтонаційних словників» (1971). Схожої думки в цьому питанні дотримується і В. Москаленко, який зауважує, що «... музичне мислення — це оперування еталонними музично-інтонаційними моделями, призначеними для вирішення конкретного творчого завдання» (2012, с. 69). Виходячи із цієї тези, можемо зробити висновок про те, що музично-еталонні моделі можуть бути тотожними до звукового образу. Доцільно додати, що поняття «звукового образу інструменту» в сучасному музикознавстві може бути спорідненим із поняттям «виконавського стилю», про

що свідчать роботи багатьох науковців. Так, О. Жерздев зазначає: «... у гітарному стилі фіксується генетична якість, що забезпечує індивідуальний і неповторний образ інструмента» (2011, с. 15). В свою чергу, І. Сухленко, робить висновок, що «звуковий образ інструменту може бути визначено як індивідуальний стилістичний ракурс у відчутті виразних можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними художньої семантики» (2010, с. 232).

Подальший розгляд витоків та динаміки звукового образу гітари маестро є неможливим без зосередження уваги на творчій біографії Сабікаса. Сабікас (Агустин Кастельон Кампос) народився 1912 року у Памплоні, що на півночі Іспанії. Наявність такого факту на початку біографії маестро викликає значний інтерес до його особистості, адже всі відомі гітаристи фламенко були уродженцями південного іспанського регіону — Андалусії (М. де Уельва (*Manolo de Huelva*), Н. Рікардо, П. де Лусія, М. Санлукар та ін.). Сабікас почав грати на гітарі з 5 років, а через 2 роки дебютував на сцені театру «Гаяре» задля прийняття присяги. Саме після цього життєвого епізоду маленький Агустин не тільки остаточно зрозумів своє фламенкове призначення, а й отримав прізвисько за любов до вживання у їжу сирих бобів — малюк бобів (*habas* — «*el Niño de las habicas*»). У 9 років Сабікас виграв фламенковий конкурс, а в 10-річному віці переїхав із батьками до Мадриду, де виступи в театрі «Ельдорадо» стали важливим етапом на шляху до його розвитку як майбутнього музиканта. За свідченнями гітариста, він ніколи не мав вчителів, тільки постійно прослуховував платівки видатних гітаристів фламенко, а на його стиль вплинув знаменитий віртуоз Р. Монтойя (*Ramón Montoya*), який приходився Сабікасу дядьком.

Вже у 1900-х рр. гітаристи А. Баеса (*Ángel Baeza*) та Р. Марін (*Rafael Marín*) активно впроваджували технологію класичної гітари в мистецтво фламенко. Так, у 1902 р. Р. Марін публікує роботу «*De guitarra flamenca por música y cifra*», в якій розкриває шляхи удосконалення технічних прийомів — тремоло, пікадо, арпеджіо та ін. За свідченнями слухачів тих років, Р. Монтойя

після опрацювання зазначеного методу мав великий успіх під час виступів в «Кафе дель Гато» в 1906 та 1907 роках. На нашу думку, Сабікас, як племінник Р. Монтої, міг не тільки отримувати уроки і поради від свого старшого і знаменитого родича, а й взяти за технічну основу метод Р. Маріна. Доцільно зауважити, що науковці, зокрема А. Тимошенко, під звуковим образом інструмента розуміють «... прийняті тією чи іншою традицією музично-акустичні якості інструмента і вироблені виконавські прийоми гри на ньому, а також уявлення про межі можливостей цього інструмента» (2004, с. 16). Тому, технологія на основі метода А. Маріна, що запозичив до власного технічного арсеналу Сабікас, стала саме тим фундаментом, на основі якого уможливилось вибудувати новий звуковий образ гітари. У 20-тих роках ХХ століття Р. Монтойя разом з видатним кантаором А. Чаконом (*Antonio Chacón*) були орієнтиром для багатьох музикантів в світі фламенко, а в 1921 році, ще напередодні знаменитого гранадського конкурсу «Канте хондо», вони створили своєрідну творчу майстерню в мадрридському «*Villa Rosa*». Продовжуючи думку про творчу атмосферу та художні орієнтири, зауважимо, що Сабікас в 1920-х роках відвідував коло друзів і прихильників Р. Монтої, серед яких були такі відомі імена, як: Пепе та М. Бадахос (*Pepe y Manolo de Badajoz*), М. де Уельва, П. дель Лунар (*Perico el del Lunar*), Л. Маравілья (*Luis Maravilla*) та ін. Згадуючи висновок відомого вченого Є. Назайкінського про те, що звуковий образ відображає особистісну картину світу композитора і виконавця, зазначені факти із біографії Сабікаса дуже важливі, адже вони окреслюють витoki майстерності маестро та демонструють його особистісну картину світу. Популярність Ніньо Сабікаса (так маестро підписувався під час виступів того часу) в 20–30-ті роки ХХ століття дозволила не тільки акомпанувати і робити записи разом з такими видатними кантаорами, як Х. Вальдеррама (*Juan Valderrama*), Карбонерільо (*Carbonerillo*), А. де ла Кальса (*Antonio el de la Calzá*), а й створювати свій унікальний стиль гри.

У 1936 році після початку громадянської війни в Іспанії Сабікас разом з видатною танцівницею К. Амайєю (*Carmen Amaya*) був змушений виїхати з

країни та проводити гастролі у Аргентині, потім деякий час вони жили та виступали в Мексиці, після чого остаточно поселилися в Нью-Йорку. Популяризації особистості Сабікаса, а також звукового образу гітари фламенко, сприяли в 40-х роках ХХ століття зйомки з К. Амаїєю в кількох голівудських фільмах. Серед добрих знайомих Сабікаса імена таких знаменитих акторів, як М. Брандо, Г. Купер, Е. Робінсон, Ч. Чаплін. На нашу думку, вибір на користь Сполучених Штатів в якості країни для творчості не був випадковим, адже саме там вже існувала розвинена музична індустрія з просунутими радіостанціями, телебаченням, звукозаписувальними компаніями та відкритою до нових музичних стилів публікою.

Доцільно зауважити, що впродовж багатьох років мистецтво фламенко існувало в так званій триєдності — гітара, танець, вокал. Одним із гітаристів, який зробив перші спроби просування гітари в якості сольного інструменту був Р. Монтойя. Сабікас згадував про своє велике бажання грати на гітарі, як на сольному інструменті, що було великою несподіванкою на той час (*Goldman, 1990*). Саме Сабікас отримав нагоду представити слухачам Сполучених Штатів гітару фламенко під час сольного концерту в 1959 році в найпрестижнішому Нью-Йоркському залі «*Town Hall*». Відзначимо професіоналізм маестро, про що свідчать його спогади через 3 роки після проведеного концерту: «я тренувався перед концертом по 4–6 годин на день на одній зі своїх семи гітар» (*Goldman, 1990*). Це була перша демонстрація звукового образу гітари Сабікаса під час сольних концертів на терені США. У Сполучених Штатах Америки Сабікас міг почувати себе вільно як творчо, так і економічно — займатися сольним виконавством, про яке здавна мріяв, адже мистецтво фламенко в Іспанії того часу було обмежено в рамках ансамблів в спеціальних «Кафе кантанте».

В якості визнання таланту Сабікаса, відзначимо, що видатні джазові музиканти, серед яких були Ч. Мінгус, Б. Кінг, Т. Монк, М. Девіс високо цінували його творчість та пишалися дружбою з ним. Повернутися до Іспанії Сабікас зміг лише після 1967 року. Багато відомих фламенко-гітаристів, таких як П. де Лусія, В. Аміго, Х. Нуньєс та інші визнають вплив мистецтва Сабікаса

на власну творчість. Наприклад, для П. де Лусії завжди своєрідною «іконою» фламенко був Н. Рикардо. Однак, під час гастролів сполученими штатами в 1960-х роках, він відкрив для себе творчість Сабікаса. Саме тому, після почутої гри виконавця, П. де Лусія згадував про поради, новаторства в композиційному та виконавському плані, отримані від Сабікаса, які він потім залучив у власну творчість — віртуозність на основі досконалої техніки пікадо, незвичної чистоти інтонації, глибоке розуміння *cante*.

Пропонуємо проаналізувати дискографію Сабікаса, так як вона в повній мірі відображає звуковий образ гітари маестро та його внесок у мистецтво фламенко. Дискографія є найбільшою серед усіх гітаристів фламенко (близько 40 альбомів), а сам автор в інтерв'ю стосовно кількості записаних дисків висловлювався наступним чином: «десь 52–53 альбоми» (Goldman, 1990). Відомі звукозаписувальні компанії такі, як: «Decca», «Keystone», «Elektra», «Montilla», «ABC», «Columbia», «MGM» із задоволенням робили записи Сабікаса, які швидко розходилися по усьому світу. На наш погляд, всю альбомну спадщину Сабікаса можна умовно поділити на 2 групи:

1) сольні альбоми;

2) ансамблеві альбоми (записані з групою К. Амаї, дуєтом з гітаристом М. Ескудеро, кантаорами Е. Моренте, Д. Варгас та ін.).

Багато дисків маестро, на жаль, з різних причин втрачено, водночас, перший із них — «*Flamenco concert*» зберігся і залишився в бібліотеках слухачів. Означений альбом — сольний, записаний в 1947 році компанією «Keystone», до його складу увійшли 6 композицій: *Tanger danza amora*, *Malaguenas*, *Variaciones classicas de farrucas*, *Aires de Cadiz solea*, *Granadinas*, *Gran jota de Tarrega*. У альбомі «*Flamenco concert*» привертає до себе увагу композиція, яка присутня в репертуарі багатьох академічних виконавців — *Gran jota*, Ф. Таррегі. Відзначимо, що гітара Сабікаса звучить настільки досконало з технічної та естетичної сторони, що свідчить про його якісну підготовку на рівні академічного виконавця. І тут варто згадати про метод А. Маріна, який застосував Сабікас в якості технологічного фундаменту. В композиції відбувався

синтез двох звукових образів — академічного, за допомогою видатного представника Ф. Тарреги, та фламенкового з відповідним мисленням Сабікаса.

В альбомі під назвою «*Queen of the Gypsies: The Rhythms of Carmen Amaya*» (Decca, 1955 р.) можна почути неперевершену сольну партію Сабікаса з яскравим *picados* (гамоподібна техніка), акцентованим і ритмічним *rasgueado*. На наш погляд, диск демонструє слухачам той ритмічний імпульс, що запозичив Сабікас у виконання своїх сольних композицій. На відміну від фільму, аудіозапис не може повністю передати вишуканий образ фламенко, який створюється К. Амайєю за допомогою танцю, водночас можна відчутти першокласну фламенкову палітру, яка досягається *cante* (вокалом), а також технікою *sapateado* (відбивання ритму каблуками), *pitos* (клацанням пальців), *palmas* (хлопанням у долоні) і все це «множиться» на блискавичну гру Сабікаса.

Альбом «*The Fantastic Guitars of Sabicas and Escudero*» (Decca, 1958 р.) представляє дует Сабікаса та іншого знаменитого гітариста фламенко М. Ескудеро (*Mario Escudero*). Диск демонструє довершену інтерпретаційну роботу Сабікаса, а також витончене композиторське мислення обох музикантів. Альбом можна сміливо віднести до золотого фонду гітарного фламенко завдяки представленню нового звукового образу фламенко.

Також із ансамблевих альбомів доцільно звернути особливу увагу на диск, який є останньою студійною роботою Сабікаса — «*Enrique Morente & Sabicas*» (BMG Ariola, 1990 р.), яку маестро записав з видатним кантаором Е. Моренте. Завдяки витонченому звуковому образу гітари і великому досвіду, Сабікас майстерно підкреслює драматизм вокалу Е. Моренте.

На нашу думку, досить примітним є альбом «*Concierto en flamenco: For Guitar and Orchestra*» (Decca records, 1962 р.), в якому маестро записав фламенковий концерт для гітари з оркестром знаменитого композитора Ф. Морено-Торроби. Концерт був присвячений Сабікасу і виконаний разом з мадридським симфонічним оркестром, за диригентським пультом якого стояв автор композиції.

Втім, для нашого дослідження найбільший інтерес представляють 2 сольних альбоми Сабікаса — «*Flamenco puro*» (*Columbia Records*, 1961 р.), а також «*El rey del flamenco*» (*ABC-Paramount*, 1965 р.). Свій перший альбом маестро записав на гітарі майстра Марсело Барберо (1951 р.), в програму якого увійшла знаменита фариука *Punta y Tacon*, яка стала постійним атрибутом концертних програм, а також інших гітаристів, навіть академічного напрямку. Альбом «*El rey del flamenco*» виокремлюється тим, що саме у цей час Сабікас знаходився в розквіті технічної, композиторської та артистичної майстерності і зміг піти далі свого дядька, орієнтира у творчості — Р. Монтої. В цьому альбомі з'явилась композиція *Zapateado in Re*, бажана для багатьох слухачів із різних країн світу.

На думку К. Вормса, швидкість темпів під час інтерпретацій Сабікаса не перевершує своїх колег-попередників — Р. Монтої, М. Боруля (*Miguel Borrull*), Л. Моліни (*Luis Molina*) (*Worms*, 2008). Однак, на наш погляд, Сабікас дуже просунувся в плані чистоти інтонації, важливому аспекті в процесі побудови звукового образу, адже ми пам'ятаємо крилатий вислів Б. Асаф'єва: «поза інтонацією немає звукообразу» (1971, с. 274). Сабікас в фальсетах при виконанні гамоподібних пасажів та інших технічних елементів майже не використовував технічне легато, на відміну від Р. Монтої. З одного боку, цей факт ускладнював виконання, з іншого — гітаристу вдалося досягти більшого звукового контролю, артикуляційної точності, тембрового колориту. Підтвердженням блискучої техніки Сабікаса може бути думка знаменитого американського гітариста і композитора Ч. Аткінса щодо найкращої техніки, яка належала техніці Сабікаса, виконавця фламенко (*Reyes*, 2014). Зауважимо, що інтонаційна палітра гітари Сабікаса відрізнялася не тільки віртуозністю, а й міцністю тону, балансом голосів в різних регістрах. Характерною рисою звукового образу Сабікаса стали зміни мелодійного голосу, що знаходиться всередині тремоло, наприклад в формах: *Alegrías, Farruca, Malagueña, Granada, Taranta*.

В аспекті технологічних новацій доцільно відзначити ергономічність при побудові різних аплікатурних моделей. Одним із улюблених акордів маестро був зменшений септакорд із зверненнями. Також згадаємо знахідку Сабікаса в техніці *alzapúa* (виконання пасажів пальцем р). Якщо гітаристи фламенко попередньої школи використовували звичну аплікатуру (р-і-р), то Сабікас виконував побудови пальцем р вперед і назад, що яскраво простежується в таких формах: *Bulerías, Fandangos, Soleares u Soleares por Bulería*. Інший знаменитий іспанський гітарист А. Сеговія, який зростав на культурі фламенко, був глибоко вражений такою манерою гри Сабікаса і просив його неодноразово повторювати фрагменти с *alzapua* при особистій зустрічі.

З точки зору композиторського мислення, Сабікас спирається на фундамент, закладений своїм видатним попередником Р. Монтойею, застосовуючи ті ж самі фальсети, тільки змінюючи їх місцями в залежності від драматургії та кульмінаційних зон композиції. Новаторство Сабікаса виявляється в тому, що він застосував згадані доробки в інших формах фламенко, в яких раніше соло не виконувалося зовсім, чи виконувалися рідко — *Sevillanas, Zambra, Garrotín, Colombiana, Farruca, Milonga, Serrana, Zapateado, Mariana*. Також зазначимо, що Сабікас на основі іспанських народних мелодій створив багато високохудожніх музичних творів. Під час соло маестро урізноманітнював звуковий образ завдяки хроматичним гамам та штучним флажолетам.

Висновки.

1. З'ясовано, що поняття «звуковий образ» у музикознавчій літературі з'явилося на початку ХХ століття. Означений образ створюється у свідомості музиканта вже під час ознайомлення з музичним текстом. Він представляється акустичним звучанням в будь-якому середовищі і розглядається в рамках музичного мислення художньої епохи, як оперування музично-еталонними моделями. Сучасні музикознавці поняття «звуковий образ» та «індивідуальний стиль» вважають спорідненими.

2. Виявлено, що підґрунтя звукового образу гітари Сабікаса було сформоване на інтонаційному комплексі епохи Р. Монтої. Сабікас «увібрав» художню атмосферу із оточення видатних колег кола Р. Монтої та А. Чакона, а в технологічному плані «взяв на озброєння» метод А. Маріна.

3. Визначено звуковий образ гітари Сабікаса в аспекті композиторського та інтерпретаційного мислення музиканта, який запам'ятовувався спрямованістю на сольне виконавство. Після інтерпретаційних і композиторських новацій, які позитивно вплинули на звуковий образ гітари, маестро змінив інтонаційний словник епохи (за Асаф'євим).

В інтерпретаційному плані відзначимо віртуозність, вишуканість інтонації із яскравістю і балансом голосів в різних регістрах, в чому Сабікас однозначно випередив багатьох колег свого часу. Додамо, що Сабікас оновив звуковий образ гітари, застосовуючи штучні флажолети і хроматичні гами в сольних епізодах. Композиторські новаторства Сабікаса полягали в тому, що він застосував традиційні фальсети в інших формах фламенко (*Sevillanas, Zambra, Garrotín* тощо), а також створив композиції в формі теми з варіаціями на основі народних мелодій. В технологічному аспекті, який також увиразнив звуковий образ, доцільно акцентувати увагу на: новаторства в техніці *alzapúa*; раціональність виконавської техніки маестро за допомогою відкритих струн та вдало підібраної аплікатури лівої руки, яку особливо чітко можна спостерігати при зміні звернень акордів. Звуковий образ гітари Сабікаса став орієнтиром для багатьох видатних музикантів наступного покоління — П. де Лусії, М. Санлукара, В. Аміго та ін.

Перспективи подальших розвідок... Звісно, викладений матеріал нашої статті не може в повному обсязі відобразити всю багатогранність звукового образу гітари Сабікаса. В той же час, результати дослідження можуть слугувати основою для поглибленого вивчення технології, композиторської та виконавської творчості Сабікаса, а також еволюції мистецтва фламенко ХХ століття.

Список використаної літератури і джерел

1. Асафьев, Б., 1971. *Музыкальная форма как процесс*. Кн. 1–2. Ленинград: Музыка.
2. Безклубенко, С. Д., 2010. *Мистецтво: терміни та поняття: енциклопедичне видання: у 2 томах*. Т. 2. М–Я. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
3. Жерздев, О. В., 2011. *Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
4. Іванніков, Т. П., 2018. *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості: монографія*. Кам'янець-Подільський: Зволейко Д. Г.
5. Кригін, О., 2015. *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
6. Кучма, Н. А., 2021. *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ – ХХ століть*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
7. Москаленко, В. Г., 2012. *Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник*. Київ: Клякса.
8. Мошак, Є., 2014. Актуальні стилеві тенденції сучасного гітарного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*, 40, сс.702–713.
9. Сухленко, І. Ю., 2010. «Звучащий образ» фортепіано Владимира Горовица. *Традиції и новации в высшем архитектурно-художественном образовании*, 1, сс.228–232.
10. Тимошенко, А., 2004. *Американский музыкальный экспериментализм первой половины ХХ века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон)*. Дисс. канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова.
11. Goldman, A. L., 1990. Sabicas, 78, Gypsy Solo Guitarist Who Began Performing as a Boy. *New York Times*, Section D, pp.10.
12. Kurth, E., 1917. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern: Max Drechsel, 1917
13. Reyes, A. G., 2014. Sabicas, Brief reflections on genius, [online]. Available at: <<https://web.archive.org/web/20110223115135/http://www.flamenco-world.com/artists/sabicas/sabicas.htm>> [accessed: 22 December 2022].
14. Worms, C., 2008. Les fondateurs de la guitare flamenca soliste — Sabicas, [online]. Available at: <<http://www.flamencoweb.fr/spip.php?article127&lang=fr>> [accessed: 20 December 2022].

References

1. Asaf'ev, B., 1971. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical form as a process]. B. 1–2. Leningrad: Muzyka.
2. Bezklubenko, S. D., 2010. *Mystetstvo: terminy ta poniattia: entsyklopedychne vydannia: u 2 tomakh* [Art: terms and concepts: encyclopedic edition: in 2 volumes]. Vol. 2. M–Ia. Kyiv: Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy.
3. Zherzdiev, O. V., 2011. *Texture specificity in music for six-string (classical) solo guitar. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*.
4. Ivannikov, T. P., 2018. *Hitarne mystetstvo ХХ stolittia yak fenomen tvorchosti: monohrafiia* [Guitar art of the 20th century as a phenomenon of creativity: a monograph]. Kamianets-Podilskyi: Zvoleiko D. H.
5. Kryhin, O., 2015. *The universalism of Andres Segovia's work and its influence on the formation of the domestic guitar school. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky*.

6. Kuchma, N. A., 2021. *The embodiment of the sound image of the piano in cycles of etudes by composers of the 19th and 20th centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

7. Moskalenko, V. H., 2012. *Leksii z muzychnoi interpretatsii: navchalnyi posibnyk* [Lectures on musical interpretation: a study guide]. Kyiv: Kliaksa.

8. Moshak, Ye., 2014. Aktualni stylovi tendentsii suchasnoho hitarnoho vykonavstva [Actual stylistic trends of modern guitar performance]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky, teorii ta praktyky osvity*, 40, pp.702–713.

9. Sukhlenko, I. Yu., 2010. "Zvuchashchii obraz" fortepiano Vladimira Gorovitsa ["Sounding Image" pianoforte by Vladimir Horowitz]. *Traditsii i novatsii v vysshem arkhitekturno-khudozhestvennom obrazovanii*, 1, pp.228–232.

10. Timoshenko, A., 2004. *American musical experimentalism in the first half of the 20th century: ideas about sound, the concept of an instrument, composition* (G. Cowell, J. Cage, L. Harrison). Ph.D. in Art History. Thesis. St. Petersburg State Conservatory N.A. Rimsky-Korsakov.

11. Goldman, A. L., 1990. Sabicas, 78, Gypsy Solo Guitarist Who Began Performing as a Boy. *New York Times*, Section D, pp.10.

12. Kurth, E., 1917. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*. Bern: Max Drechsel, 1917

13. Reyes, A. G., 2014. Sabicas, Brief reflections on genius, [online]. Available at: <<https://web.archive.org/web/20110223115135/http://www.flamenco-world.com/artists/sabicas/sabicas.htm>> [accessed: 22 December 2022].

14. Worms, C., 2008. Les fondateurs de la guitare flamenca soliste — Sabicas, [online]. Available at: <<http://www.flamencoweb.fr/spip.php?article127&lang=fr>> [accessed: 20 December 2022].

ALEXANDER KRYGIN

ORCID iD: 0000-0003-2837-8657

Candidate of Art Criticism,

Lecturer of the Musical and Instrumental Department

at Teacher Training Center at Communal institution

"Kharkiv Humanitarian and Pedagogical Academy"

of the Kharkiv Regional Council

(Kharkiv, Ukraine)

bumikh1@gmail.com

THE GUITAR SOUND IMAGE IN THE CREATIVITY OF SABIKAS

The author proves that the concept of sound image appeared in musicological literature at the beginning of the 20th century. The defined phenomenon is characterized as a set of sound (speech, music, noise) elements that create, with the help of associations, a generalized image about material object, phenomenon, historical event, human character. In modern musicology, scientists consider the concepts of "sound image of an instrument" and "performance style" to be related, where these concepts are interpreted as an individual stylistic perspective in the perception of expressive possibilities of a musical instrument: timbral, dynamic, register characteristics and associated artistic semantics. The basis of the sound image of the Sabikas guitar was formed thanks to the environment of prominent representatives of flamenco - R. Montoya, A. Chacon, M. de Huelva and others, and the method of A. Marin was taken as the technological foundation. The author presents the main parameters of the sound image of Sabikas' guitar, which are based on the intonation dictionary of R. Montoya's era, as well as compositional, interpretive and technological innovations of Sabikas. It was found that the compositional innovations of Sabikas consisted in the use of traditional falsettos in other forms of flamenco (Sevillanas, Zambra, Garrotín, etc.), as well as the creation of a composition in the form of a theme with variations based on folk melodies. The

virtuosity and purity of the intonation of the new sample, the timbre richness of the guitar texture, the use of artificial flageolets and chromatic scales during the solo performance were noted in the interpretive aspect. Technological innovations of Sabikas focused on innovation in the alzapúa technique, the rationality of the maestro's performance technique with the help of open strings and well-chosen left-hand fingering. The author proves this statement with relevant material. The conclusion is that the sound image of Sabikas' guitar became a reference point for many outstanding musicians of the next generation - Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, Vicente Amigo and others. The article provides an explanation that for many years the art of flamenco existed in a trinity - guitar, dance, vocals. It is noted that Ramón Montoya was the first soloist-guitarist, after whom it was Sabikas who got the opportunity (1959) to present the sound image of the flamenco guitar to US listeners during a solo concert in the most prestigious New York hall "Town Hall". It has been proven that Sabikas' discography was the largest among flamenco guitarists (about 40 studio albums), which can be conventionally divided into solo and ensemble recordings.

Keywords: *guitar creativity of Sabikas, art of flamenco, sound image of the guitar, musical thinking, technology.*

Стаття надійшла до редакції 28.03.2023 р.

УДК УДК 780.649:78.034/.036]:78.071.1(430)Бах_Й._С.](045)
DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295420

ГАЛИНА БУЛИБЕНКО

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри старовинної музики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
galinabulybenko@gmail.com

ДУХОВНИЙ АСПЕКТ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ОРГАНА

Розглянуто стереотипність сприймання органу як церковного інструменту, пов'язану із фактами побудови перших духових органів після знищення гідравлоса саме в монастирях, а також — через існування великої кількості музикантів-органістів, які й сьогодні беруть участь у богослужінні. Проаналізовано в українській фаховій науковій літературі проблематику зв'язку старовинної музики з творчістю композиторів-романтиків. Актуалізовано необхідність вивчення барокової символіки для поглиблення розуміння музики Й. С. Баха, що є невід'ємною складовою виконавської практики органістів та піаністів. Виявлено історичне коріння старовинної музики. Доведено, що музика завжди знаходилася поруч із точними науками — так за часів раннього Середньовіччя до обов'язкових для вивчення у школах «семи вільних мистецтв» входили «тривій» (граматика, риторика та діалектика) та «квадрівій» (арифметика, геометрія, астрономія та музика). Проаналізовано поступове перетворення органістів зі строгих «служителів культу» на концертних музикантів часів бароко. Зазначено, що розглянутий період характеризувався сприйманням музики як мови, у якій «говорило» практично все: музична форма, фактура, розмір, тривалості нот, ритмічний малюнок, голосоведіння, темп, використана в творі теситура тощо. Окреслено шляхи взаємодії органіста з авторським текстом при вивченні мотивної та числової символіки. Визначено основи для розшифрування творів Й. С. Баха. Охарактеризовано класицизм, за часів розквіту якого, твори Й. С. Баха звучали переважно в церкві. Описано знецінення інструментальних творів старовинних композиторів (зокрема, Й. С. Баха) в період романтизму та перехід органу до віртуозного концертного інструмента на прикладі технік гри на органі Ф. Ліста та М. Регера тощо. Розглянуто пізній романтизм, у якому було переглянуто ставлення музикантів до спадщини старовинних композиторів завдяки німецькому руху «назад до Зільбермана» (на чолі із А. Швейцером). Описано специфіку вивчення задуму твору Й. С. Баха. Наголошено на нагальній необхідності вивчення старовинної музики як джерела духовності в творчості сучасних органних композиторів.

Ключові слова: орган, старовинна музика, виконавець та твір, принципи підходу до вивчення творів Й. С. Баха, образ музичного твору, числа та мотивна символіка, образне мислення, духовний аспект в органних творах старовинних авторів.

Постановка проблеми... Ще з давніх часів орган вважався королем музичних інструментів, а музиканти-органісти були дуже освіченими та поважними людьми. Романтичний погляд на виконання творів Й. С. Баха в

сучасному світовому виконавстві не є класичним, оскільки твори старовинних авторів виконуються музикантами багатьох фахів, а проблема грамотного, автентичного виконання стає дуже актуальною. Вивчення та розуміння означених творів розвиває світогляд та спонукає не здійснювати вибір на користь романтичної манери для їх виконання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Велика кількість дослідників займались вивченням творчості Й. С. Баха, серед них: В. Носіна, О. Захарова, Ю. Петров, А. Швейцер, М. Друскін, Ф. Клінда (*F. Klinda*), Х. Келер (*H. Keller*) та багато інших. Всі вони з великою повагою описують життя і творчість великого композитора, проте, необхідно звернути увагу на тому, що Й. С. Бах був також відомим органним віртуозом, і саме орган як інструмент здійснив величезний вплив на всю його творчість. Вибір інструмента-натхненника для композитора був не випадковим, адже величезна органна спадщина (створення якої формально не входило до його службової діяльності як церковного органіста) була потребою його душі, щоб саме через цей інструмент висловити своє ставлення до життя, віри та Бога.

Мета дослідження полягає у необхідності поглибленого ознайомлення музикантів з принципами виконання творів Й. С. Баха та інших авторів цієї епохи як джерела подальшого розвитку світового музичного мистецтва. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) спрямувати увагу молодих виконавців на важливість свідомого підходу до вивчення будь-яких творів старовинної музики;
- 2) прослідкувати на прикладі органних творів Й. С. Баха вплив тематики та засобів виразності тих часів на розвиток подальшого органного мистецтва;
- 3) навести приклади використання «знаків» у творах Й. С. Баха та їх застосування у творчості композиторів «післябахівської» епохи.

Виклад основного матеріалу дослідження... Орган зазвичай сприймається як «церковний інструмент», оскільки багато його представників і сьогодні перебувають у церкві та беруть участь у богослужінні. Загальновідомо, що перші духові органи після знищення гідравлоса почали будувати саме в

монастирях. Орган завжди був дуже коштовним інструментом і, навіть при малій кількості регістрів для його встановлення потрібно було багато місця, а для накачування повітря в міхи («легені» органа) була необхідна спеціальна людина (а іноді й не одна). Таким чином, володіння означеним інструментом у домашніх умовах було значно ускладненим, а так, як церква володіла просторим, високим, склепінчастим приміщенням з вологою акустикою та відносно стабільною температурою (яке є резонаторним ящиком для цього інструмента), вона і стала ідеальним місцем для встановлення цього найдорожчого та найбільшого у світі музичного інструмента. Оскільки орган мав м'який «голос», рівний «нескінченний» звук та особливі заспокійливі вібрації, пов'язані зі стихією «повітря», саме він став використовуватись у богослужінні для підтримки хору. Розташування його труб (авлосів), які нагадували крила птаха (сирін) і були направлені вгору, своєю впорядкованістю і стрункістю вносили в інтер'єр залу суворість і порядок. Згодом орган став особливою окрасою церковного приміщення і своїми звуками впливав на парафіян не менш ефективно, аніж слова, його звуки проникали безпосередньо в душу, зігрівали, бентежили і торкалися найвіддаленіших її глибин.

У ранньому Середньовіччі музика та риторика були включені до числа «семи вільних мистецтв», які були обов'язковими для вивчення у школах. У «тривій» входили граматики, риторика та діалектика, у «квадрівій» — арифметика, геометрія, астрономія та музика. Доцільно звернути увагу на тому, що музика завжди знаходилася поруч із точними науками. Навіть не згадуючи про особливі символи, музикант-професіонал знає, що при виконанні твору «виконавські дрібниці» (гнучка зміна штрихів та темпів при виконанні твору, вжиток тонкощів дотику до клавіш, знання стилів та законів їх втілення тощо) повинні бути настільки точними, вивіреними та розрахованими, що без них не можливе справжнє мистецтво. Музика — це постійна зміна звуків у часі, який також постійно зазнає змін. Саме тому один і той же твір неможливо виконати однаково, все як у житті — багато аналогів, але немає повторів. Тому, врахування

всіх перелічених тонкощів виховує у музикантів тонке відчуття міри, без якої не існує поняття смаку.

Наприкінці XVII століття у церкві відбулися деякі позитивні зміни. Отримуючи в умовах богослужіння дедалі більшу свободу, органісти зі строгих «служителів культу» поступово перетворювалися на музикантів, які концертували, ставали посередниками між духовним і світським. Слава про деяких з них розліталася на велику відстань і приваблювала навколишніх любителів музики та колег-музикантів, які долали величезні дистанції задля прослуховування гри великого майстра. Органний репертуар також поступово змінювався, музична форма в творах ставала більш об'ємною, багаточастковою, поєднувала у собі вже декілька афектів, її поліфонічна фактура також ставала складнішою, а в процесі розвитку органобудування з'явилася й можливість складання барвистого реєстрування, що надавало органістові перспективу досягнути ще більш образного втілення музичного задуму композитора. Для композиторів періоду бароко музика — це мова. У ній «говорить» практично все: музична форма, фактура, розмір, тривалості нот, ритмічний малюнок, голосоведіння, темп, використана в творі теситура тощо. Твори старовинних майстрів наповнені мотивними та числовими символами. Ці музичні засоби підкреслювали рацію та емоційний афект, вкладені у музиці. Вибір тривалостей, розміру на початку твору, гармонійних функцій та їх мелодійного положення, числа нот у темі чи тактів у розділах, фактурна графіка, система пауз, вибір тональності, ладу, теситури для викладу тощо — все було не випадковим. Для розмови зі слухачем на певну тему композитор усвідомлено і дуже ретельно обирав усі виразні засоби і навіть сам інструмент, за допомогою якого він збирався здійснити цю розмову.

Про зв'язок музики з математичними числами зазначав ще Піфагор із Самоса так, як при співі псалмів музика була тісно пов'язана зі словом і повинна була якомога точніше відповідати йому, відображати його сенс. Навіть за відсутності слів музика викликала у людей відповідні емоції і «породжувала» при прослуховуванні пов'язані з нею релігійні спогади (використовувалось у

практиці «альтернатив»). Водночас, музика була мистецтвом та навіть при перебуванні поруч з риторикою — мистецтвом красномовства та переконання, — завжди несла певну інформацію, проникала безпосередньо в серце, оминаючи розум. Органісти у місті мали особливий статус — це були освічені люди, часто відомі композитори, блискучі імпровізатори, педагоги та виконавці, які крім своєї музичної професії часто «служили» адвокатами, нотаріусами, шкільними вчителями, хроністами тощо.

Класицизм, що змінив бароко, «переступив» орган як «короля музичних інструментів», а з ним і музику самого Й. С. Баха. Твори геніального композитора звучали переважно в церкві, а гомофонно-гармонійний стиль, що вступив у свої права, «відсунув» складний контрапункт зовсім. У своїй книзі «Й. С. Бах» М. Друскін писав, що навіть сучасники Й. С. Баха не розглядали його як генія: «... для одних він *alten Fugenmeister* (старий виробник фуг), інші обурювались, що до церковної музики він запровадив оперну експресію. Насправді ж мають рацію і ті, і інші: вікову німецьку традицію Й. С. Бах збагатив новою образністю, що перевершує звичні уявлення про естетичні стереотипи» (1982, с. 162).

Першим композитором-романтиком, який звернув увагу на цінність творів Великого кантора, був Ф. Мендельсон-Бартольдї. Інше світосприйняття композиторів романтичного періоду, темне розуміння свого життя та зневіра у справедливості законів існування, які так пропагував своєю музикою Йоганн Себастьян, відсунули інтерес до творчості композиторів епохи бароко взагалі і до музичного генія майже на 100 років.

На перший погляд здається, що кожен наступний музичний стиль (особливо коли він перебуває в період свого розквіту) практично не пов'язаний ні з чим минулим, яке вже «віджило» свій вік. Розглянувши твори композиторів романтичного періоду з їхньою блискучою виконавською технікою, стрімкими темпами, неймовірним польотом рук над клавіатурою та різкими динамічними змінами, буде здаватися, що на їхньому фоні твори багатьох старовинних композиторів виглядатимуть дуже маленькими, не цікавими і навіть

примітивними. Багато піаністів і нині виховуються на репертуарі, в якому добре представлені класична та романтична школи, а старовинна музика займає дуже «скромне» місце і, здебільшого, обмежена вивченням ДТК Й. С. Баха, переважно в дуже незначному обсязі. Впродовж багатьох років нотні видання клавірних та органних творів цього композитора редагували представники романтичної школи. Для виконання на роялі клавірних композицій вони пропонували «рясне» використання правої педалі, практично безперервне легато, змінювали фразування на романтичний лад, виписували велику кількість динамічних відтінків, підказували бурхливі темпи та креслили своє бачення виконання запропонованих автором прикрас. У виданнях органної літератури було присутнє майже те саме знецінення. У всіх примірниках творів Й. С. Баха поруч з багатьма пропозиціями щодо техніки виконання цієї музики, при всьому тяжінні музикантів романтичного періоду до програмності (визначення у назві твору композиторського замислу) зовсім бракувало слів, на що й вказував Й. С. Бах. Навіть сьогодні для багатьох молодих музикантів, як правило, зміст інструментальних творів композитора не зрозумілий і редакції Б. Муджіліні, К. Черні чи Г. Бішофа здаються рятівною підказкою, думкою авторитетних музикантів, які, напевно, «знають» як саме потрібно виконувати поліфонію Й. С. Баха.

За часів романтизму орган як інструмент зовсім змінює свій вигляд, «перетворюючись» зі скромного служителя культу на величезного гіганта — віртуозного концертного інструмента. Ф. Ліст наповнює техніку гри на органі численними фортепіанними прийомами зі стрімкими пасажами, педальними трелями та рухом паралельних октав, М. Рeger робить органну фактуру настільки щільною, що через тотальну зайнятість усіх пальців рук та обох ніг виконувати виписані ним динамічні нюанси із застосуванням жалюзі просто нічим, а темпи прискорилися настільки, що виконувати їх вже немає сенсу (акустична каша).

На початку минулого століття (час пізнього романтизму) передові органісти Німеччини — Альберт Швейцер, Еміль Руп, Карл Штраубе та інші —

заявили, що музика Й. С. Баха жива і дуже потрібна. Вони помітили, що багато органів періоду бароко до невпізнанності перероблені на романтичний лад і майже не залишилося тих інструментів, на яких можна було б виконувати твори Великого німецького композитора. Регістрове компонування органної диспозиції, інтонування голосів, тиск повітря у трубах, трактура та багато іншого відрізняють органи одного типу побудови від іншого. Тому основною ідеєю для «*Orgelbewegung*» (органний рух) став лозунг «назад до Зільбермана». Німецький рух знайшов розуміння і у Франції, де було організовано «Товариство друзів органу», до якого увійшли передові французькі композитори та виконавці того часу, керував ними засновник руху — А. Швейцер. Саме в цей час був закладений перегляд ставлення музикантів до спадщини старовинних композиторів.

Нове (не романтичне) ставлення до старовинної музики змінювалось не відразу і не в усіх країнах однаково. Проблеми автентичного виконання старовинної музики західні школи вже зазнали у 30–40-х роках минулого століття, на територію нашої країни це знання прийшло набагато пізніше, лише у 70-х роках ХХ століття.

Відомий музичний вчений, органіст, професор Братиславської музичної академії, доктор Ф. Клінда (*F. Klinda*) у своїй книзі «Органна інтерпретація» пише: «Тривале безконтрольне ставлення до властивостей звуку органу — включаючи його недоліки — часто знижує чутливість виконавця до інших звукових якостей, що призводить його до безрозсудного задоволення звуковим результатом своєї гри. Удосконалення виразності гри, постійний самоконтроль під час занять не лише на органі, а й неодмінно на інших музичних інструментах — обов'язок кожного органіста» (1983, с. 9). Також дослідник вважає, що «Орган — музичний інструмент, що має стаціонарний постійний звук. Через це його прийнято вважати маловиразним інструментом, і багато композиторів не тільки проходили повз нього, а й просто недооцінювали. Дійсно, при натисканні клавіші з більшою чи меншою силою орган позбавлений здатності змінювати якість звуку. Орган не може також

безпосередньо «моделювати» звук, переходячи від тону до тону. Якщо флейтист чи скрипаль на одному єдиному звуці можуть висловити цілий світ почуттів, то органу це абсолютно недоступно. Але він має інші переваги, на які виконавець може сміливо розраховувати, потрібно лише знати як їх використовувати», і далі: «... ядро проблеми виразної гри полягає в тому, яким чином, у якій кількості та які саме виразні засоби використовувати у конкретному музичному творі. Це питання потрібно вирішувати виходячи з самої музики, конкретного інструмента та з урахуванням музичної підготовки слухача» (с. 9). Доцільно згадати, що динамічна побудова фраз, поняття сильного і слабого часу та багато інших музичних законів з'явилося ще за часів далекого Ренесансу. Бах дуже любив орган і свого часу був відомий як геніальний органіст.

Підхід сучасних органістів до музики бароко дуже різний. Дехто вважає, що якби Й. С. Бах знав швелер і вальце, якби у нього був під руками симфонічний орган та його майже безмежні технічні засоби, він би обов'язково скористався цим арсеналом. Однак, на нашу думку, музика Й. С. Баха є самодостатньою, а додавання будь-чого до неї може свідчити лише про нерозуміння задуму композитора. Виконання його творів не передбачає використання ні різких динамічних змін (які, до речі, і не виписані), ні постійного динамічного виділення теми, ні застосування швидких темпів, при втіленні яких стає неможливим показ безлічі важливих інтонаційних дрібниць тощо. При простоті, що здається, його музика космічна і передати її глибину надзвичайно важко, як і в прелюдях Ф. Шопена. Нікому сьогодні не спадає на думку, наприклад, задля оцінювання краси Сікстинської мадонни прикрасити її певним особливим одягом або нанести макіяж. Її краса очевидна і знаходиться набагато глибше, чим зовнішні прикраси. Так само багато творів старовинної музики вражають своєю простотою і красою одночасно. Не дарма А. Котляревський в статті «Мудрий наставник» писав: «Величезна любов до Й. С. Баха у нашій країні. Саме з його музикою вперше входить у високе мистецтво маленький музикант. І нею ж перевіряється майстерність найвидатніших виконавців» (1985, с. 5).

Старовинна музика є джерелом музичної творчості всіх наступних стилів й досі незримо живить їх. Розгляд класичної музики будь-якого періоду, як музейного експонату, є недоцільним, навіть сьогодні вона не розглядається як така, що існує для зацікавлення або розваги. Під час її звучання душа слухача не відпочиває, а працює. Саме класична музика іноді доводить слухачів до сліз очищення або до глибоких і важливих спогадів, бо вона є дзеркалом, яке відображає душевний світ людства, віддзеркалюючи різні періоди «дозрівання» людської душі. Завдяки своїй глибині, вона завжди існувала для «небагатьох», це є глибоке, елітарне мистецтво, яке створювали «знаючі» музиканти для «розуміючих» слухачів.

Аналізуючи твори Й. С. Баха, студенти завжди переконувалися не лише в існуванні його композиторських, виконавських та педагогічних задатків, а й величких архітекторських музичних побудов — настільки раціональною і структурованою була його музика. Факсимільне видання його «Органної книжечки» лише підтверджує означену тезу. Згідно зі своїм наміром, Й. С. Бах планував написати 181 хоральну прелюдію у порядку святкування церковного року. Під кожен прелюдію він виділяв одну або дві сторінки, практично кожна з них мала свій номер і була виписана у першу текстову строфу хоралу, деякі сторінки мали лише номер, а окремі хорали були написані композитором повністю. Якщо нотних лінійок не вистачало, Й. С. Бах дописував нотний текст літерами, іноді дуже дрібними, але ніколи не займав наступну, вже пронумеровану, але ще порожню сторінку — вона належала наступному хоралу. Багато сторінок так і залишилися незаповненими — зі 181 хоралу було написано лише 45, але важливим є саме той факт, що композитор поведив себе як архітектор: в нього був заготовлений чіткий план побудови великого циклу, продумане розташування кожного хоралу, його назва (текст, як тема для розмови) і місце (на один хорал відведено одну, а на інший чомусь дві сторінки) — і дуже важливим є те, що він зробив це ще до того, як сів писати музику.

Зв'язок музики з числами має глибоке коріння. Перебуваючи в квадрили, поруч із точними науками, і будучи водночас одним із видів мистецтва, музика перекидає арку між раціональним та ірраціональним, вона завжди є специфічним і дуже точним дзеркалом людського життя, відбиваючи все, що діється довкола. Саме тому у різні періоди існування людського суспільства вона круто змінювала свою мову та форми викладу (виразності). Її існування, як і багато інших явищ, можна порівняти з деревом, що має багато гілок-напрямків: гілки дивляться в різні боки, у кожній з них свої плоди, але всі вони живляться від одного кореня, яким і є старовинна музика, що оспівує Божественне, яка спрямована на очищення та оздоровлення душі людини. Відомий органіст Х. Майстер в своїй книзі «Музична риторика: ключ до інтерпретації творів Й. С. Баха» наводить слова вченого та композитора барокової доби А. Веркмайстера, який вважав, що музика «Це частина науки про звичаї, яку досконалий композитор повинен засвоїти у всіх деталях, якщо він хоче по-різному відображати звуками добродієність і порок, сміливо вселяючи в душу слухача любов до першої та огиду до іншого. Якщо наші пристрасті хворі, їх треба зцілювати, а не вбивати» (2009, с. 59). Багато висловлень цього великого музичного вченого присвячені саме лікувальним властивостям музики, її моральному наповненню та вивченню музичних засобів, які цьому сприяють. Кузен Й. С. Баха — Й. Вальтер — був добре знайомий з А. Веркмайстером, і Йоганн Себастьян не міг не знати свого відомого сучасника і не поділяти його стверджень, бо вся його творчість вказує саме на це.

Для музиканта цінність музики повинна бути не в складній фактурі, не в вишуканих фарбах або ефектній швидкості пальців, а у високому прагненні зцілювати, привести душу в порядок (насамперед, власну), наблизити нас до Джерела Життя та дотримання його законів для нашого ж блага. Недарма музика в епоху бароко сприймалася як мова знаків, то справді був особливий світ, наповнений очевидними і неочевидними символами — звукопоєднаннями різного роду, які розташовані у часі. Саме тому нашим основним виконавським завданням є — зрозуміти цю мову, розшифрувати це посилання, і тоді складна,

для багатьох нелюба поліфонія стане живою підтримкою на шляху розуміння багатьох процесів музичної творчості, з якими ми зустрінемося у наступних звукових лабіринтах.

Числову символіку Й. С. Бах використовував дуже часто. Числа у його творах передають закладене у них слово, яке, як епіграф, разом із тональною і мотивною символікою, стає вісником послання композитора. Автори епохи бароко добре знали ці символи і широко використовували, надаючи особливого значення своїм творам. Працюючи у церкві, багато хто з них був подібний іконописцю, який перед написанням ікони довго молився і дотримувався суворого посту для достовірності відображення Святого Ліка, так і композитор барокового періоду вкладав в музику особливі знаки, які, в свою чергу, мали виконати в душах людей свою роботу. Для відображення будь-якої події, пов'язаної з літургією, вони обирали певну тональність, необхідний для зображення тип фактури, кількість голосів, теситуру та інші образотворчі засоби. Наведемо приклад, у хоралі Й. С. Баха «*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*», BWV 684 (Христос, наш Господь, прийшов до Йорданії) йдеться про те, що Ісус прийшов до Йорданії, щоб прийняти хрещення. Сама назва хоралу вже викликає голограму образів, пов'язаних із розповіддю в Євангелії про цю подію. Основу фактури цього хоралу становить три види тривалостей: шістнадцятки (які зображують течію води), широкі ходи вісімок (що нагадують кроки Ісуса) та кантус фірмус у педалі (половинними нотами, які ще в епоху Ренесансу були символом Божої присутності). Плавний, поступовий, хвилеподібний рух шістнадцятих ніби омиває «кроки» мандрівника, що йде. Мінорний лад передає тиху скорботу очікування майбутніх трагічних подій, а кантус фірмус, що звучить у теситурі сопрано на язичковому регістрі 4', без звичної для партії педалі опори на 16-футовий бас, стає спокійним та беззахисним.

Christ unser Herr zum Jordan kam, a 2 Clav. e Canto fermo in Pedale.

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic development. The third system concludes the piece with a final cadence in the treble staff and sustained notes in the bass staff.

Подібну триєдність в образній сфері можна знайти у багатьох творах німецьких композиторів (у музиці інших європейських шкіл подібна символіка представлена менш яскраво). У 1-му такті хоралу ходи восьмих у правій руці графічно розташовані у формі хреста і далі цей мотивний зворот (як символ вибору шляху, символ майбутнього розп'яття Ісуса, який при хрещенні прийняв місію Спасителя) зберігається до кінця цього твору. При рахуванні тактів в хоралі «*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*» можна визначити, що їх число до репризи дорівнює 40, це відповідає символу випробування та імені *MARIA*, а число 41 — такти, які лунають після репризи, відповідають імені композитора — *J. S. BACH*. Дзеркальний відбиток числа 41 – 14, що відповідає словам *BACH* та *CHRISTUS*. Загальна кількість тактів у хоралі – 81, що у сумі простих чисел дорівнюватиме 9 (8+1) або 9x9 (згідно з цифровою символікою число 9 є символом здійснення пророцтва і хресних страждань Ісуса). Починається хорал у тональності *g-moll* (тональність Отця, тут що у скорботі) і має два ключових знаки – два бемолі (друга іпостась Бога Єдиного — Син), а закінчується хорал у тональності *G-dur* (символ людського духу, його

активності та водночас символ рани Христа як людини). Доречно згадати й про загальний рух хоралу в Темпо ординаріо, яке дорівнює 60–70 ударів в хвилину (ритм биття серця людини, який діє як налагоджувач).

Подібно зцілюючій іконі, музика Й. С. Баха впливає на нас і сьогодні. Використання органу як духовного інструмента можна спостерігати й у творчості композиторів-романтиків. Виконуючи твори композиторів цієї епохи, нерідко доводилося спостерігати як автори застосовували орган і елементи барокової риторики для «розмови» про щось дуже важливе для себе, сокровенне. В органному репертуарі існує дуже мало творів, орієнтованих лише на демонстрацію «себе» та «своїх» технічних можливостей, адже велич інструмента та його чуттєвий напрямок зовсім не сприяють порожнечі. Багато композиторів зверталось до органу як до інструмента-посередника між ним і Богом. Так, наприклад, тяжке загострення хвороби Р. Шумана у 1844 р змушує його залишити справи і усамітнитися. На початку 1845 р. він починає вивчати ДТК Й. С. Баха (цю збірку пізніше він нарече для музикантів «хлібом насущним»), «Мистецтво фуги» та інші клавірні твори Великого композитора. У процесі вивчення цих творів хвороба Р. Шумана відступає і пізніше він сам скаже про свою «одержимість фугою». На знак подяки Баху за своє зцілення Р. Шуман пише «Шість органних фуг на ім'я *BACH*», ор. 60 — це його єдиний твір для цього інструмента.

Німецький композитор Й. Брамс впродовж свого життя писав для органу соло лише двічі — на початку свого творчого шляху (всього декілька творів) та наприкінці (11 хоралів, ор. 122). Присвятивши практично всю свою творчість симфонічній музиці, в останній рік свого життя він напише лише два твори — 4 суворі наспіви на біблійні тексти та 11 хоральних прелюдій для органу, які і стали останнім твором автора. Більшість хоральних прелюдій має канонічні тексти. Мажор, пронизаний інтонаціями стогну та запитальними риторичними фігурами, звучить сумно. Хорал №10, «*Herzlich tut mich ferlangen*» (Пом'якши мою душу) за фактурою має аналогію з хоралом Й. С. Баха «*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ*», *BWV* 639 (Я зазиваю до тебе, Ісусе Христосе). Три фактурні шари у

хоралі Й. С. Баха: майже не колорований кантус фірмус самотньо звучить у верхньому голосі; безперервний рух шістнадцятих — середній голос; остинато в басу — як биття серця.

Приклад 2.

The image shows a musical score for a chorale by Johann Sebastian Bach, titled "a 2 Clav. & Ped." The score is arranged for two keyboards (Clav. I and Clav. II) and a Pedal. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score consists of three staves. The top staff (Clav. I) features a cantus firmus in the soprano voice. The middle staff (Clav. II) contains a continuous sixteenth-note accompaniment. The bottom staff (Pedal) features a steady eighth-note accompaniment. The score includes a trill (tr) in the first measure of the top staff.

Й. Брамс у своєму хоралі зберіг у викладі три пласти, але теситурно поміняв їх місцями: кантус звучить в педальному голосі на регістрі 4' (половинні ноти, що складають мелодію хоралу, — знак Божественної присутності), партія рук складається з двох шарів: фактурного шару остинато і двоголосної течії шістнадцятих, які графічно повторюють хвилеподібний рух шістнадцятих, як у хоралі Й. С. Баха.

Приклад 3.

The image shows a musical score for a chorale by Johannes Brahms, titled "p molto legato". The score is arranged for two keyboards (Clav. I and Clav. II) and a Pedal. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of three staves. The top staff (Clav. I) features a cantus firmus in the soprano voice. The middle staff (Clav. II) contains a continuous sixteenth-note accompaniment. The bottom staff (Pedal) features a steady eighth-note accompaniment. The score includes a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2) in the first system, and a measure number 31 in the second system.

Останній, 11-й хорал циклу Й. Брамса має текст «*O Welt, ich muß dir lassen*» (О світ, я мушу тебе залишити). Через 4 дні після написання останнього хоралу композитор залишив цей світ. Свою сповідь і прощання з життям він доручив передати органу.

Музичну форму Хоралу також можна зустріти у французького композитора С. Франка. Свій цикл – Три хорали — він написав після 12-річної

перерви, у 1890 році (останньому році свого життя). Жанр хоралу зазвичай викликає асоціацію з хоральними обробками німецьких композиторів, але цей цикл з ними не має нічого спільного. Однак, духовне посилення у ньому все ж таки є. Цикл містить в собі Божественну триєдність: 1-ий хорал написаний у формі варіацій і має тональність *E-dur* (цифра 3 у творчості Баха пов'язана з образом Бога Триєдиного — Отця, звідси епічність розгортання музичного матеріалу в 1-му Хоралі Франка та сяючий передзвін «во славу Господню» наприкінці); 2-ий хорал написаний у формі пасакалії в пристрасній тональності *h-moll* (цифра 7 означає таїнство, Й. С. Бах не випадково написав саме у цій тональності Страсті по Матвію, Ф. Лист свою Сонату *h-moll*, Ф. Шопен — Сонату *b-moll*). 3-ій Хорал має тричастинну форму, яка є енергійним завершенням всього циклу, його фіналом. Тональність *a-moll*, відповідно символіці (цифра 6), пов'язана із символом Христа, який приніс заповідь Любові, та символом Святого Духа.

У ХХ сторіччі також можна знайти багато прикладів особливого ставлення композиторів до органа як до духовного інструмента. Працею всього життя Ш. Турнемір вважав свій твір «Містичний орган» (1927–1932), який має 51 сюїту для супроводження богослужінь впродовж року. Привертають також увагу його твори «Шість квіточок» (1932) за сповіддю Франциска Ассізьського, Сім хоралів-поем написаних на «Сім слів Христа» (1935), Сакральна симфонія (1936), дві симфонічні сакральні Фрески тощо. Ж. Лангле сприймає свою органну творчість як високу релігійну місію. Його співучень, О. Мессіан, також присвячує всі свої органні твори служінню Святому Писанню. Чеський композитор П. Ебен, хоча і не був церковним органістом (як попередні автори) та не мав професійної органної освіти, однак визнавався блискучим органістом-імпровізатором, який використовував орган в своїх духовних творах, пов'язаних зі Святим Писанням. Сакральна сутність цього інструмента спроектувалася на всі його органні твори.

Висновки.

1. Популярність органа та бажання слухачів відвідувати органні концерти ставить перед музикантами-органістами важливі завдання. На жаль, досить часто в органних залах доводиться чути поверхневу гру виконавців, яких приваблюють можливості цього інструмента та любов публіки до органної музики. Однак, без належної професійної підготовки такі виконавці лише дискредитують орган і привчають публіку до пустої, неякісно виконаної музики. Романтична манера виконання творів композиторів бахівської епохи не тільки на органі, а й на інших інструментах, на жаль, також не представлена на високому рівні. На нашу думку, донесення інформації про старовинну музику та її духовне наповнення збільшить інтерес до вивчення справжнього змісту старовинних творів та перегляду прийомів її інтерпретації молодими музикантами.

2. Старовинна музика — джерело музичної творчості всіх наступних стилів. Розгляд класичної музики будь-якого періоду, як музейного експонату, є недоцільним, навіть сьогодні вона не розглядається як така, що існує для зацікавлення або розваги. Під час її звучання душа слухача не відпочиває, а працює. Саме класична музика іноді доводить слухачів до сліз очищення або до глибоких і важливих спогадів, бо вона є дзеркалом, яке відображає душевний світ людства, віддзеркалюючи різні періоди «дозрівання» людської душі.

3. Числовою символіку Йоганн Себастьян Бах використовував дуже часто, що було характерним для композиторів епохи бароко. Числа у його творах передають закладене у них слово, яке, як епіграф, разом із тональною і мотивною символікою, стає вісником послання композитора. Саме тому у дослідженні відзначено раціональність і структурованість музики Й. С. Баха на прикладі «Органної книжечки». Ще до написання хоралів композитор заготував чіткий план побудови великого циклу, продумав розташування кожного хоралу, його назву і місце. Особливо яскравим прикладом використання числової символіки Й. С. Бахом є його хорал «*Christ, unser Herr, zum Jordan kam*», BWV 684 (Христос, наш Господь, прийшов до Йорданії). При обрахуванні тактів

означеного хоралу їх число до репризи дорівнює 40 (відповідає символу випробування та імені *MARIA*), а число 41 (такти, які лунають після репризи) відповідає імені композитора — *J. S. BACH*; дзеркальний відбиток числа 41 – 14 відповідає словам *BACH* та *CHRISTUS*; загальна кількість тактів у хоралі — 81, що у сумі простих чисел дорівнює 9 (8+1) або 9x9 (число 9 є символом здійснення пророцтва і хресних страждань Ісуса).

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, інформація викладена у статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми (поглиблене ознайомлення музикантів з принципами виконання творів Й. С. Баха та інших старовинних авторів як джерело подальшого розвитку світового музичного мистецтва), водночас можна стверджувати на тому, що в музичній творчості композиторів-романтиків та сучасних авторів (звісно, у меншій мірі) продовжують жити риторичні мотиви і символіка тональностей, образність фактури і ладів, цитати з хоральних наспівів та багато інших прийомів, коріння яких знайдено у старовинній музиці.

Список використаної літератури і джерел

1. Друскін, М., 1982. *Иоганн Себастьян Бах*. Москва: Музыка.
2. Захарова, О., 1975. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII века. *Проблемы музыкальной науки*, 3, сс.345–378.
3. Котляревський, А., 1985. *Мудрий наставник. Бах і сучасність*. Київ: Музична Україна.
4. Майстер, Х., 2009. *Музична риторика: ключ до інтерпретації Й. С. Баха*. Москва: КЛАСИКА-XXI.
5. Носина, В., 1993. *Символіка музики Й. С. Баха*. Тамбов.
6. Keller, H., 1983. *Die Orgelwerke Bachs*. Leipzig: Peters.
7. Klinda, F., 1983. *Organova interpretacia*. Bratislava: OPUS.

References

1. Druskin, M., 1982. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moskva: Muzyka.
2. Zakharova, O., 1975. Muzykal'naya ritorika XVII — pervoi poloviny XVIII veka [Musical rhetoric of the 17th — first half of the 18th centuries]. *Problemy muzykal'noi nauki*, 3, pp.345–378.
3. Kotliarevskiy, A., 1985. *Mudryi nastavnyk. Bakh i suchasnist* [A wise mentor. Bach and modernity]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Maister, Kh., 2009. *Muzychna rytoryka: kliuch do interpretatsii Y. S. Bakha* [Musical rhetoric: a key to the interpretation of J. S. Bach]. Moskva: KLASYKA- XXI.
5. Nosina, V., 1993. *Simvolika muzyki I. S. Bakha* [Symbolism of the music of J. S. Bach]. Tambov.
6. Keller, H., 1983. *Die Orgelwerke Bachs*. Leipzig: Peters.
7. Klinda, F., 1983. *Organova interpretacia*. Bratislava: OPUS.

GALINA BULIBENKO

ORCID iD: 0000-0002-1062-8796

Honored Art Worker of Ukraine,

Professor at the Department of Early Music

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

galinabulybenko@gmail.com

SPIRITUAL ASPECT OF EARLY MUSIC ON THE EXAMPLE OF ORGAN COMPOSITIONS

The author of the article examines the stereotypical perception of the organ as a church instrument, that is connected with the facts of the construction of the first wind organs after the destruction of the hydrolous precisely in monasteries, as well as it is due to the existence of a large number of musicians-organists who still participate in divine services today. The study, based on the Ukrainian specialized scientific literature, analyzed the problems of the connection of early music with the work of romantic composers. The author notes that there is a need to study baroque symbolism to deepen the understanding of J.S. Bach's music, which is an integral part of the performance training of organists and pianists. The historical roots of early music were discovered as a result of a review of certain sources. It has been proven that music has always been close to the exact sciences - for example, during the early Middle Ages, the "seven liberal arts" that were compulsory to study in schools included the "trivius" (grammar, rhetoric and dialectic) and the "quadrivius" (arithmetic, geometry, astronomy and music). The author investigated the gradual transformation of organists from strict "servants of the cult" into concert musicians of the Baroque era. It is noted that the considered period was characterized by the perception of music as a language in which almost everything "speaks": musical form, texture, size, duration of notes, rhythmic pattern, voicing, tempo, tessitura used in the work, etc. The ways of interaction of the organist with the author's text during the study of motivic and numerical symbolism were outlined. Basics were defined for deciphering the J. S. Bach's work. Classicism is characterized, during its heyday, Bach's compositions were heard mainly in the church. The devaluation of the instrumental works of ancient composers (in particular, J.S. Bach) in the period of romanticism and the transition of the organ to a virtuoso concert instrument are described, using the examples of the techniques of playing the organ by F. Liszt and M. Reger, etc. Late Romanticism is presented as a movement in which the attitude of musicians to the heritage of ancient composers was revised thanks to the German movement "back to Zilbermann" (led by A. Schweitzer). The study gives a description of the specifics that are possible to apply for studying the design of J.S. Bach's work. The urgent need to examine the ancient music as a source of spirituality in the work of modern organ composers is emphasized.

Keywords: organ, early music, performer and work, principles of approach to studying the J. S. Bach's works, image of a musical work, numerical and motive symbolism, figurative thinking, spiritual aspect in organ works of ancient authors.

Стаття надійшла до редакції 20.03.2023 р.

МА ЛІНЬ

ORCID iD: 0000-0003-1180-4234

аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
malin.nmau@gmail.com

ПСИХОЛОГО-ФІЗІОЛОГІЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ

ФОРМУВАННЯ ТА ПРОЯВУ

ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ПІАНІСТА

Розглянуто сутність поняття «темперамент особистості» в контексті наукових теорій Гіппократа — Галена, А. Галлера, Г. Врісберга, С. Sigaud, Е. Кречмера, В. Мерліна, В. Небиліцина, І. Павлова та У. Шелдона. З'ясовано, що внутрішні процеси індивідуума залежать від вроджених рис означеного феномену, які віддзеркалюються у його зовнішній поведінці. Висвітлено специфіку впливу вроджених психолого-фізіологічних детермінант темпераменту піаніста на процеси формування та прояву його індивідуального виконавського стилю. Обґрунтовано положення, що засвідчують доцільність вивчення індивідуального виконавського стилю кожного піаніста як з позицій генезису, так і з позицій генетики, адже він залежить, перш за все, від вроджених, а не від набутих психолого-фізіологічних властивостей митця концертно-сценічної діяльності, які детермінують формування і прояв означеного феномену. Описано основні риси індивідуального виконавського стилю піаніста кожного типу темпераменту, формування та прояв яких «базується» на їх вроджених психолого-фізіологічних властивостях і тому відбувається за мінімальних затрат енергетично-часових ресурсів, а саме: віртуозність, емоційна стійкість до дії стресорів та врівноважений, але «яскраво-виражений» артистизм (за умови його підпорядкування емоційній сфері, а не інтелектуальній) — у піаніста-сангвініка; віртуозність та «яскраво-виражений» артистизм — у піаніста-холерика; емоційна стійкість до дії стресорів та інертно-врівноважений артистизм без ефектно-виражених комунікативних сценічних рухів навіть за умови їх підпорядкування емоційній сфері, а не інтелектуальній — у піаніста-флегматика. Доведено, що досягнення піаністами флегматичного та меланхолічного типів темпераменту «розсипчастого» виконання віртуозних творів та пасажів ускладнюється повільним перебігом у них як когнітивних, так і анатомо-фізіологічних процесів. Запропоновано перспективні напрями подальшого вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста будь-якого типу темпераменту.

Ключові слова: індивідуальний виконавський стиль піаніста, темперамент піаніста, віртуозність, емоційна стійкість, артистизм, сценічні рухи.

Постановка проблеми... Кожному піаністу властивий індивідуальний виконавський стиль, який розкривається у манері як застосування технічно-виражальних засобів інтерпретації музичного твору, так і артистичного підсилення процесу донесення необхідної інформації слухачам/глядачам під час

концертно-сценічної діяльності. Означена манера як сукупність особливостей творчості митця детермінується, перш за все, його вродженими психолого-фізіологічними властивостями. Саме тому простежується необхідність у розгляді залежності означеного мистецтвознавчого феномену від цих властивостей з позицій різних теорій темпераменту особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У сучасних наукових працях з мистецтвознавства індивідуальний виконавський стиль музиканта-інтерпретатора вивчається в контексті діалектичного, онтологічного та музично-функціонального методологічних підходів до дослідження означеного феномену (Катрич, 2000; Копилова, 1999; Москаленко, 2018; Сидоренко, 2018; Сухленко, 2011; Ткач, 2018 та інші).

Оперуючи вихідними положеннями діалектичного методологічного підходу до дослідження індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора, науковці пов'язують означений феномен з його багаторівневою залежністю від національних рис, історичної періодизації та композиторських шкіл. Саме це надало змогу О. Катрич музично-виконавську стильову концентричність охарактеризувати з позицій системи «... музично-виконавського стилетворення, всі рівні якої (індивідуальний стиль музиканта-виконавця, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавський стиль історичного періоду тощо) є одночасно і самостійними, і взаємопов'язаними. Тобто кожен стильовий рівень може розглядатись і як окрема субстанція, і як складова інших рівнів. Умовне зображення музично-виконавської стильової концентричності має вигляд системи кіл з різними радіусами, але спільним центром. Відповідно, стильові рівні отримують назву фаз музично-виконавської концентричності» (2000, с.5).

Онтологічний методологічний підхід до дослідження індивідуального виконавського стилю музиканта-інтерпретатора надає можливість науковцям розпізнати найважливіші риси означеного феномену з урахуванням не тільки загальноестетичного та музикознавчого розуміння понять «інтонація» і «інтонування», а й ідентичних рис композиторського творення та специфіки

слухацького сприйняття (Москаленко, 2018; Сидоренко, 2018; Сухленко, 2011; Ткач, 2018 та інші).

Відповідно до музично-функціонального методологічного підходу вивчення індивідуального виконавського стилю митця, науковці дійшли висновку, що доцільно розрізняти нестильову та стильову музично-виконавську інтерпретацію, де перша характеризується як творче явище, що функціонує на образно-естетичному та емоційному рівнях без чіткого відображення ідентичних як композиторських, так і власних рис, а друга (стильова) — як творче явище, функціонування якого зорієнтовано, перш за все, на осмислення/відображення різних аспектів композиторського стилю та на прояв рис власного стилю. О. Катрич (2000) зазначає, що у виконавській діяльності музикантів простежуються три різновиди стильової інтерпретації, а саме:

- стилізована інтерпретація, де при виконанні будь-якого твору митець дотримується цілеспрямованої установки на імітацію конкретного музично-історичного стилю його автора;

- стильна інтерпретація, в основі якої лежить дотримання цілеспрямованої установки на підпорядкування авторського стилю музичного твору художньо-естетичним цінностям культурно-історичної епохи виконавця;

- виконавська інтерпретація композиторського стилю, яка надає змогу митцю концертно-сценічної діяльності трактувати музичний твір з урахуванням творчого підходу до «тлумачення» рис індивідуального стилю композитора.

Натомість, аналіз науково-методичної літератури та вивчення досвіду концертно-сценічної діяльності піаністів надають змогу констатувати наявність певного протиріччя між їх бажанням максимально відобразити в інтерпретації музичного твору авторський стиль композитора з урахуванням художньо-естетичних цінностей його культурно-історичної епохи, а також прагненням проявляти риси власного індивідуального виконавського стилю — та нерозробленістю в мистецтвознавстві технології цілеспрямованого розвитку у них таких рис на основі досягнень сучасної генетики щодо специфіки впливу

вроджених психолого-фізіологічних властивостей на злагодженість перебігу когнітивних процесів і емоційних станів особистості.

Отже, важливість цілеспрямованого розвитку індивідуального виконавського стилю піаніста та необхідність подолання вищевикладеної суперечності, а також недостатня розробленість науковцями означеної проблеми зумовили вибір теми дослідження — «Психолого-фізіологічні детермінанти формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста».

Мета дослідження полягає у висвітленні специфіки впливу вроджених психолого-фізіологічних детермінант темпераменту піаніста на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) розглянути сутність поняття «темперамент особистості» в контексті різних наукових теорій;

2) з'ясувати специфіку впливу психолого-фізіологічних детермінант темпераменту піаніста на процеси формування та прояву його індивідуального виконавського стилю;

3) висвітлити основні риси індивідуального виконавського стилю піаніста кожного типу темпераменту, які «базуються» на його вроджених психолого-фізіологічних властивостях.

Виклад основного матеріалу дослідження... Проблемні питання формування та прояву індивідуального виконавського стилю піаніста турбували не одне покоління визначних виконавців та їх педагогів. Разом з тим, у сучасному мистецтвознавстві вони залишились невисвітленими. Втім, оперуючи вихідними положеннями праць І. Єргієва (2016), Я. Мільштейна (1983), Д. Юника (2009) та інших авторів, можна стверджувати: означений феномен залежить від особистісних рис музиканта-інтерпретатора, які доцільно розглядати не тільки з позицій генезису, а, перш за все, з позицій генетики, адже як формування, так і прояв індивідуального виконавського стилю піаніста залежить від його вроджених психолого-фізіологічних властивостей.

За дослідженнями ряду науковців, риси індивідуальності залежать від так званих властивостей темпераменту (*Buss & Plomin, 2015; Kretschmer, 1918; Nuwer, 2015; Pavlov, 1941; Sheldon, 1940*). Якщо спостерігати за піаністами у процесі їх виконавської діяльності, то можна побачити, що одним властива врівноваженість між процесами збудження та гальмування, а іншим — недотримання такого балансу, тому перші можуть діяти обмірковано, виважено, приховуючи свої почуття, а другі — імпульсивно з «вулканічним вибухом» таких почуттів. Всі піаністи відрізняються один від одного своєю зовнішньою реакцією на:

- тембральне забарвлення музичної палітри;
- мелодико-інтонаційні лінії одного й того ж музичного твору;
- зовнішні стресори концертно-сценічної діяльності тощо.

Є піаністи, які легко адаптуються до змінених умов концертно-сценічної діяльності, а є ті, хто таку зміну переживає дуже «гостро» і з великими труднощами пристосовується до нових умов. Звичайно, різним буває також індивідуальний темп перебігу психічних процесів: швидкий, повільний, млявий. Ці особливості піаністів проявляються не тільки в їхній розумовій діяльності, а й у звуковій «розсипчастості» відтворення віртуозних творів та пасажів.

Такі індивідуальні особливості виконавського стилю кожного піаніста пов'язані з його темпераментом (від лат. «*temperamentum*» — належне співвідношення частин), що є динамічною характеристикою його внутрішніх процесів, які віддзеркалюються у зовнішній поведінці.

Типологізація особистостей на основі тих чи інших універсальних критеріїв завжди була одним із основних драйверів розвитку багатьох галузей науки про людину. Зокрема, ще у Давній Греції філософи акцентували увагу на залежності поведінкових відмінностей у людей від певних істотних характеристик. Зокрема, видатному реформатору античної медицини Гіппократу (4–3 ст. до н.е.), а згодом його послідовнику Галену (1–2 ст. н.е.) належать перші спроби уточнення причин індивідуальних відмінностей в людській поведінці. Обидва лікарі обґрунтовували наявність прямої кореляції

між домінуванням в організмі людини певної рідини та приналежністю цій людині до одного з чотирьох типів темпераменту (чим і пояснюється відповідна термінологія). Так, у разі домінування в організмі жовтої жовчі (від грец. «*choie*» — жовч, отрута) людині властивий холеричний тип темпераменту, чорної жовчі (від грец. «*melania choie*» — чорна жовч) — меланхолічний тип темпераменту, крові (від лат. «*sanguis*» — кров) — сангвінічний тип темпераменту, а слизу (від грец. «*phlegma*» — мокрота) — флегматичний тип темпераменту. На думку давньогрецьких лікарів, здоровому організмові характерне оптимальне співвідношення вищезначених рідин, тоді як їх диспропорція постає однією з причин виникнення захворювань. Слід зазначити, що вихідні положення гуморальної теорії темпераменту Гіппократа — Галена (від лат. «*humor*» — волога, рідина) були частково доведені сучасними ендокринологічними дослідженнями. Зокрема, завдяки використанню новітніх клітинних технологій було виявлено наявність прямої кореляції між реактивністю, емоційною врівноваженістю і сензитивністю як провідними рисами темпераменту особистості та особливостями функціонування окремих клітин і системи органів індивідуума завдяки специфічним/неспецифічним продуктам проміжного обміну крові, лімфи, тканинної рідини тощо (Buss & Plomin, 2015; Pavlov, 1941).

Розвиваючи ключову ідею гуморальної теорії темпераменту Гіппократа — Галена, Аристотель акцентував увагу на обумовленості загальної рухової активності особистості характеристиками її крові — швидкістю згортання, ступенем густини й температурою. На думку видатного грецького філософа, носіями «теплої» крові є холерики, «легкої» — сангвініки, «рідкої» — флегматики, а «важкої» — меланхоліки. Доцільно наголосити, що специфіка кровоносної системи людини була провідним критерієм типологізації темпераментів аж до середини XVIII століття, не втрачаючи своєї актуальності навіть з появою альтернативних наукових підходів (Buss & Plomin, 2015). Більше того, на початку XX століття вихідні положення гуморальної теорії лягли в основу хімічної теорії темпераменту. Так, відомий німецький психолог і

психіатр *E. Kretschmer* (1918) пов'язував з «хімізмом крові» всі чотири виокремлені риси темпераменту особистості — сприйнятливість до подразників, емоційний настрій, швидкісний складник психічної діяльності та психомоторику. Японський дослідник Т. Фурукава на початку 30-х рр. ХХ століття експериментально довів взаємопов'язаність групи крові особистості з проявом у її поведінці домінуючих рис темпераменту, покладену в основу багатьох методик відбору й професійної підготовки фахівців різних видів діяльності (передусім спортсменів). Він наголошував, що провідним методом діагностики темпераменту є саме визначення хімічного складу крові (*Nuwer, 2015*).

На сучасному етапі розвитку інформаційних технологій дієздатність вихідних положень гуморальної теорії темпераменту доводиться вже з використанням штучного інтелекту. Наприклад, японський дослідник *M. Kanazawa* (2020) шляхом проведення масового психологічного експерименту засвідчив можливість точного визначення групи крові особистості на основі опрацювання спеціально розробленою програмою масиву даних щодо домінуючих рис темпераменту у респондентів.

Альтернативою гуморальній теорії темпераменту постала започаткована в середині ХVІІІ століття А. Галлером «фізіологічна» теорія, відповідно до якої темперамент людини детермінується силою та збудливістю кровоносних судин її організму. Таким чином, темперамент почав пов'язуватися дослідниками з якостями нервової системи. Учень Галлера, Г. Врісберг, обстоював вищевисвітлену позицію приписуванням полярних характеристик носіям діаметрально протилежних за екстра-інтроверсійним критерієм типів темпераменту. На його думку, флегмато-меланхолікам притаманні «тонкі» нерви, низький рівень збудливості органів чуття та «невеликий» мозок, тоді як холеро-сангвінікам — сильні й «товсті» нерви, високий рівень збудливості органів чуття і «великий» мозок (*Палій, 2010*).

Синтез теоретико-методологічних засад двох попередніх теорій темпераменту (гуморальної та «фізіологічної») уможливив виникнення на

початку ХХ століття конституційної теорії темпераменту. Її основоположник, французький лікар *C. Sigaud* (1904), обґрунтував експериментально апробовану типологію тілобудови особистості, яка прямо співвідноситься з темпераментом. На думку дослідника, між основними системами організму людини й системами зовнішнього середовища простежується прямий зв'язок: їжа постає закономірним джерелом реакцій травної системи особистості, повітря — джерелом системи дихання, фізичне середовище — джерелом моторних реакцій, а соціальне оточення — джерелом виникнення когнітивних реакцій. З огляду на вищевикладене *C. Sigaud* (1904) запропонував чотиритипну класифікацію тілобудови людини, диференціювавши травний, дихальний, мускульний та мозковий (церебральний) типи. Саме домінуванням однієї системи над іншими науковець пояснював виникнення специфічних реакцій особистості на дотичні до неї навколишні зміни.

Ідеї *C. Sigaud* (1904) були розвинуті *E. Kretschmer* (1918), який виданням у 1921 році дослідження «Будова тіла та характер» започаткував «конституційну» теорію темпераменту, відповідно до якої носіям одного з чотирьох типів тілобудови (лептосоматичного, пікнічного, атлетичного або диспластичного) притаманні певні психічні особливості:

- шизотиміки (люди з худим високим тілом, тендітною статурою, високим зростом, пласкою грудною клітиною та овальним обличчям) схильні до емоційних коливань (роздратування ↔ пасивність), вперті, важко змінюють власні установки й переконання, низькоадаптивні, недостатньо комунікабельні та схильні до абстракції;

- циклотиміки (люди з круглою формою голови, короткою шиєю та значними жировими відкладеннями в тілобудові) мають реалістичні світоглядні позиції й комунікабельні, однак при цьому важко прогнозовані через різкі зміни настрою;

- іксотиміки (люди з пропорційною тілобудовою, розвиненою мускулатурою, широкими плечима і вузькими стегнами) відзначаються стриманістю в невербальній комунікації (міміці та жестах), гнучкістю мислення,

низьким ступенем адаптивності до змін і зовнішньою невразливістю, яка межує з регулярним накопичуванням негативних емоцій та їх «скомпресованим» вивільненням.

Слід зазначити, що біологічні типи людини (типи темпераменту) *E. Kretschmer* (1918) диференціював на субтипи, тим самим конкретизуючи ступінь домінування в поведінці особистості тих чи інших характерних особливостей. Наприклад, шизотиміків він розподіляв на гіперестетичних (надмірно чутливих), «шизотимних середніх» (раціонально послідовних і емоційно «холодних») та анестетичних (байдуже-холодних і педантичних). Субтипами циклотиміків є гіпоманічний (наполегливий, комунікабельний і веселий), практичний (активний, однак з нестійким настроєм) та депресивний (дбайливий і комунікабельний, проте з надмірною потребою в схваленні власних дій).

Типологія *E. Kretschmera* (1918) залишається надзвичайно популярною на теренах Західної Європи, тоді як у Сполучених Штатах Америки і сусідніх державах її альтернативою виступає сформульована в середині минулого століття морфологічна теорія авторства *W. Sheldon* (1940). Взнявши за основу назви зародкових листків (ендодерми, мезодерми та ектодерми), із яких розвиваються всі елементи тіла людини, американський психолог виділив три кардинально відмінних типи соматичної конституції: ендоморфний, мезоморфний та ектоморфний. Ендоморфному типові притаманне домінування жирової тканини й переважаючий розвиток внутрішніх органів, мезоморфному типові — навпаки, розвиненість м'язової тканини й міцне тіло, а ектоморфному — надмірна довжина кінцівок у поєднанні зі слабкою мускулатурою й тендітною статуєю.

Конституційні типології темпераменту (*C. Sigaud*, *E. Kretschmer* та *W. Sheldon*) все ще зберігають свій вплив на психологію диференційних відмінностей навіть на сучасному етапі розвитку науки, проте піддаються активній критиці через віднесення до першопричин поведінкових реакцій людини недостатньо релевантних для цього систем організму.

Подолання означеної невідповідності стало можливим на основі теоретичного й експериментального обґрунтування провідної ролі центральної нервової системи в детермінації поведінки особистості. В ході дослідження умовно-рефлекторних реакцій тварин, видатний фізіолог *I. Pavlov* (1941) акцентував увагу на вираженні індивідуальних поведінкових відмінностей у швидкості й точності утворення умовних реакцій (позитивних/гальмівних), їх інтенсивності, спроможності адекватно реагувати на зміни подразників тощо. Серед фундаментальних властивостей нервових процесів він надавав пріоритетності збудженню й гальмуванню та їх трьом основним дуальним параметрам: силі — слабкості, врівноваженості — неврівноваженості та рухливості — інертності. Під силою нервової системи дослідник розумів її працездатність, яка знаходить свій прояв передусім у функціональній витривалості (спроможності нервової системи витримувати сильні збудження). Врівноваженість нервових процесів *I. Pavlov* (1941) трактував як оптимальний баланс між процесами збудження та гальмування, а шкалу «рухливість — інертність» розглядав в аспекті швидкості взаємозміни процесів збудження і гальмування. Таким чином, аналіз конфігурацій вищезначених параметрів дозволив виділити чотири найпоширеніших типи нервової системи — один слабкий та три сильних (нестримний, живий і спокійний типи).

Відповідно до теорії *I. Pavlov* (1941), саме темперамент виступає домінуючою характеристикою нервової системи особистості, маючи прямий чи опосередкований вплив на її діяльність. Разом з тим, визнаючи «генотип індивідуума» (вроджений тип нервової системи людини) визначником рухливості та стійкості психічних процесів, дослідник акцентував увагу на паралельній детермінованості поведінки особистості соціальними факторами.

Вищезначена типологія темпераменту частково корелює з гуморальною теорією темпераменту Гіппократа — Галена, адже за *I. Pavlov* (1941), холерик є сильним і неврівноваженим типом, сангвінік — сильним, врівноваженим і рухливим типом, флегматик — сильним, врівноваженим, але інертним типом, тоді як меланхолік — єдиним слабким типом темпераменту.

Вихідні положення теорії І. Павлова дали початок цілій серії лабораторних досліджень когнітивних і нервових процесів особистості авторства Б. Теплова, В. Небиліцина, В. Мерліна та ряду інших науковців. Зокрема, В. Небиліцин, синергійно доповнивши ідеї фізіології вищої нервової діяльності ідеями диференціальної психології (психології індивідуальних відмінностей), започаткував принципово новий напрям — диференційну психофізіологію. Саме вивченню нервових процесів особистості в такому ракурсі слід завдячувати обґрунтуванням змісту таких рис темпераменту, як лабільність, динамічність та здатність до концентрації (Мерлін, 1980; *Teplov & Nebylitsyn*, 1963). Більше того, одночасно з науковою школою Теплова — Небиліцина активний розвиток отримали ще дві наукових парадигми: дослідження темпераменту особистості на основі співставлення властивостей структур головного мозку (Сімонов, 1981) та в аспекті взаємопов'язаності всіх властивостей особистості у їх інтегральній своєрідності (*Rusalov*, 2018).

Отже, узагальнюючи всю вищевикладену інформацію стосовно дослідження типів темпераменту науковцями різних країн світу у контексті історичних періодів, гіпотетично можна зазначити, що формування та прояв індивідуального виконавського стилю піаніста залежить від таких психолого-фізіологічних детермінант, як:

- 1) активність — міра інтенсивності й тривалості поведінкових актів особистості при подоланні перешкод;
- 2) реактивність — інтенсивність емоційної реакції особистості на зовнішні/внутрішні подразники;
- 3) сенситивність — сила впливу подразника, необхідна й достатня для досягнення певної реакції;
- 4) лабільність — швидкість виникнення й перебігу процесів збудження і гальмування;
- 5) темп реакцій — швидкість перебігу психічних процесів особистості;
- 6) пластичність — гнучкість нервової системи особистості та легкість її пристосування до нових умов;

7) ригідність — антипод пластичності, пов'язаний з проявами інертності й дезадаптивності при зміні умов діяльності;

8) екстраверсія — направленість особистості на світ реально існуючих об'єктів та цінностей з одночасним тяжінням до розширення комунікативного кола;

9) інтроверсія — спрямованість особистості на суб'єктивні переживання, схильність до самоаналізу і, як наслідок, зниження рівня комунікабельності;

10) емоційна збудливість — чутливість нервової системи особистості до дії зовнішніх/внутрішніх подразників.

Висновки.

1. Науковцями різних теорій темпераменту (Гіппократа — Галена, А. Галлера, Г. Врісберга, *C. Sigaud*, *E. Kretschmer*, В. Мерліна, В. Небиліцина, *I. Pavlov*, *W. Sheldon* та інших) доведено, що внутрішні процеси індивідуума залежать від вроджених рис досліджуваного феномену. Означені процеси є динамічними утвореннями, що віддзеркалюються у його зовнішній поведінці.

2. Індивідуальний виконавський стиль кожного піаніста доцільно розглядати як з позицій генезису, так і з позицій генетики, адже він залежить, перш за все, від вроджених, а не набутих психолого-фізіологічних властивостей митця концертно-сценічної діяльності, які детермінують формування і прояв означеного феномену.

3. Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста сангвінічного типу темпераменту надають йому змогу за мінімальних затрат енергетично-часових ресурсів сформувати та проявляти такі риси індивідуального виконавського стилю, як:

- віртуозність (за умови оптимального використання вроджених властивостей виконавського апарату), адже такому митцю властива висока швидкість перебігу когнітивних та анатомо-фізіологічних процесів;

- емоційну стійкість до дії стресорів, які «супроводжують» концертно-сценічну діяльність;

- врівноважений, але «яскраво-виражений» артистизм (за умови його підпорядкування емоційній сфері, а не інтелектуальній).

Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста холеричного типу темпераменту надають йому змогу сформувати та проявляти риси індивідуального виконавського стилю, наближені за змістом і формою до рис митця-інтерпретатора сангвінічного типу темпераменту, за виключенням ознак врівноваженого артистизму. Окрім цього, формування емоційної стійкості до дії стресорів у піаніста холеричного типу темпераменту має здійснюватись за спеціально розробленою методикою, тобто вимагає додаткових зусиль для цілеспрямованого становлення та розвитку (набуття) необхідних психолого-фізіологічних детермінант.

Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста флегматичного типу темпераменту надають йому змогу за мінімальних затрат енергетично-часових ресурсів сформувати та проявляти такі риси індивідуального виконавського стилю, як:

- емоційна стійкість до дії стресорів, які «супроводжують» концертно-сценічну діяльність митця;

- інертно-врівноважений артистизм, але без ефектно виражених комунікативних сценічних рухів навіть за умови їх підпорядкування емоційній сфері, а не інтелектуальній.

Вроджені психолого-фізіологічні детермінанти піаніста меланхолічного типу темпераменту надають йому змогу за мінімальних затрат енергетично-часових ресурсів сформувати та проявляти риси індивідуального виконавського стилю, наближені за змістом і формою до рис митця-інтерпретатора флегматичного типу темпераменту, за виключенням емоційної стійкості до дії стресорів, які «супроводжують» концертно-сценічну діяльність митця. Окрім цього, артистизму піаніста меланхолічного типу темпераменту завжди бракує не тільки ефектно виражених комунікативних сценічних рухів, а й врівноваженого перевтілення в художній образ музичного твору.

Досягнення піаністами флегматичного та меланхолічного типів темпераменту «розсипчастого» виконання віртуозних творів та пасажів ускладнюється повільним перебігом у них як когнітивних, так і анатомо-фізіологічних процесів.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, викладена інформація стосовно специфіки впливу психолого-фізіологічних детермінант темпераменту піаніста на формування та прояв його індивідуального виконавського стилю не в повному обсязі розкриває усі аспекти означеної проблеми. Разом з тим, вона може слугувати основою для подальшого вивчення індивідуального виконавського стилю піаніста будь-якого типу темпераменту, адже за її межами залишився розгляд проблемних питань, які потребують не генетичного, а генезисного методологічного підходу до їх вивчення.

Список використаної літератури і джерел

1. Єргієв, І. Д., 2016. *Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової.
2. Катрич, О. Т., 2000. *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Копылова, С., 1999. Национально-психологический комплекс — ядро исполнительского стиля. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: збірка статей. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 37, сс.257–264.
4. Мерлин, В. С., 1980. Проблемы интегрального исследования индивидуальности человека. *Психологический журнал*, 1(1), сс.58–71.
5. Мильштейн, Я., 1983. *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор.
6. Москаленко, В. Г., 2018. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, сс.7–16.
7. Палій, А. А., 2010. *Диференціальна психологія*. Київ: Академвидав.
8. Сидоренко, О. Ю., 2018. *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музичування (на прикладі камерної скрипкової сонати)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
9. Симонов, П. В., 1981. *Эмоциональный мозг*. Москва: Наука.
10. Сухленко, І. Ю., 2011. *Исполнительский стиль В. Горовица в русле развития романтической традиции*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
11. Ткач, Ю. С., 2018. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.359–366.
12. Юник, Д. Г., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*. Київ: ДАКККіМ.

13. Buss, A. and Plomin, R., 2015. *Temperament. Early developing personality traits*. London–New York: Psychology press.

14. Kanazawa, M., 2020. ABO Blood type and personality traits: evidence from large-scale surveys in japan with AI, [online]. Available at: <https://advance.sagepub.com/articles/preprint/ABO_Blood_Type_and_Personality_Traits_Evidence_from_Large-scale_Surveys_in_Japan/12410228/2> [accessed: 15 January 2023].

15. Kretschmer, E., 1918. *Der sensitive Beziehungswahn. Ein Beitrag zur Paranoiafrage und zur Psychiatrischen Charakterlehre*. Berlin: Springer.

16. Nuwer, R., 2011. You are what you bleed: in Japan and other east Asian countries some believe blood type dictates personality. *Scientific american*, February, [online]. Available at: <https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/you-are-what-you-bleed-in-japan-and-other-east-asian-countries-some-believe-blood-type-dictates-personality/> [accessed: 20 February 2023].

17. Pavlov, I. P., 1941. *Lectures on conditioned reflexes. Vol. 2. Conditioned reflexes and psychiatry*. New York: International Publishers.

18. Rusalov, V., 2018. Functional systems theory and the activity-specific approach in psychological taxonomies. *Royal Society*, 373(1744), [online]. Available at: <<https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2017.0166>> [accessed: 02 February 2023]. <https://doi.org/10.1098/rstb.2017.0166>

19. Scorsese, M., 2019. I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain, *The New York Times*, [online]. Available at: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>> [accessed: 06 April 2022].

20. Sheldon, W. H., 1940. *The varieties of human physique: An introduction to constitutional psychology*. New York: Harper & Brothers.

21. Sigaud, C., 1904. *La forme humaine*. Paris: Maloine.

22. Teplov, B. M. and Nebylitsyn, V. D., 1963. Experimental study of properties of the nervous system in man. *Journal of Highest Nervous Activity*, 13, pp. 789–797.

References

1. Yerhiev, I. D., 2016. The artistic universe of a musician-instrumentalist of the late XX – early XXI century. Doctor in Art History. Thesis. Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova.

2. Katrych, O. T., 2000. Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects). Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine.

3. Kopylova, S., 1999. Natsional'no-psikhologicheskii kompleks — yadro ispolnitel'skogo stilya. Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo: zbirka statei [National psychological complex — the core of the performing style]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 37, pp.257–264.

4. Merlin, V. S., 1980. Problemy integral'nogo issledovaniya individual'nosti cheloveka [Problems of integral research of human individuality]. *Psikhologicheskii zhurnal*, 1(1), pp.58–71.

5. Mil'shtein, Ya., 1983. Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva [Questions of the theory and history of performing]. Moskva: Sovetskii kompozitor.

1. Moskalenko, V. H., 2018. Pro individualno-stylovi zasady muzychnoho avtorstva [About individual stylistic principles of musical authorship]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 123, pp.7–16.

2. Palii, A. A., 2010. *Dyferentsialna psykhohohiia* [Differential psychology]. Kyiv: Akademydav.

3. Sydorenko, O. Yu., 2018. *Indyvidualnyi vykonavskiy styl v systemi ansamblevoho muzykuvannia (na prykladi kamernoi skrypkovoi sonaty)*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

4. Simonov, P. V., 1981. *Emotsional'nyi mozg* [The emotional brain]. Moskva: Nauka.

5. Sykhlenko, Y. Yu., 2011. *V. Horowitz's performing style in line with the development of the romantic tradition*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts.
6. Tkach, Yu. S., 2018. *Indyvidualnyi vykonavskyi styl dyryhenta-horeimeistera yal predmet teoretychnoho doslidzhennia* [Individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mustetstv*, 3, pp.359– 366.
7. Yunyk, D. H., 2009. *Vykonavska nadiinist muzykantiv: zmist, structura i metodyka formuvannia* [Performing musicians reliability: content, structure and methods of forming]. Kyiv: DAKKiM.
8. Buss, A. and Plomin, R., 2015. *Temperament. Early developing personality traits*. London–New York: Psychology press.
9. Kanazawa, M., 2020. ABO Blood type and personality traits: evidence from large-scale surveys in japan with AI, [online]. Available at: <https://advance.sagepub.com/articles/preprint/ABO_Blood_Type_and_Personality_Traits_Evidence_from_Large-scale_Surveys_in_Japan/12410228/2> [accessed: 15 January 2023].
10. Kretschmer, E., 1918. *Der sensitive Beziehungswahn. Ein Beitrag zur Paranoiafrage und zur Psychiatrischen Charakterlehre*. Berlin: Springer.
11. Nuwer, R., 2011. You are what you bleed: in Japan and other east Asian countries some believe blood type dictates personality. *Scientific american*, February, [online]. Available at: <https://blogs.scientificamerican.com/guest-blog/you-are-what-you-bleed-in-japan-and-other-east-asian-countries-some-believe-blood-type-dictates-personality/> [accessed: 20 February 2023].
12. Pavlov, I. P., 1941. *Lectures on conditioned reflexes. Vol. 2. Conditioned reflexes and psychiatry*. New York: International Publishers.
13. Rusalov, V., 2018. Functional systems theory and the activity-specific approach in psychological taxonomies. *Royal Society*, 373(1744), [online]. Available at: <<https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2017.0166>> [accessed: 02 February 2023]. <https://doi.org/10.1098/rstb.2017.0166>
14. Sigaud, C., 1904. *La forme humaine*. Paris: Maloine.
15. Sheldon, W. H., 1940. *The varieties of human physique: An introduction to constitutional psychology*. New York: Harper & Brothers.
16. Teplov, B. M. and Nebylitsyn, V. D., 1963. Experimental study of properties of the nervous system in man. *Journal of Highest Nervous Activity*, 13, pp. 789–797.
17. Scorsese, M., 2019. I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain, *The New York Times*, [online]. Available at: <<https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>> [accessed: 06 April 2022].

MA LIN

ORCID iD: 0000-0003-1180-4234

*Postgraduate Student at the Department of
Theory and History of Music Performance
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
malin.nmau@gmail.com*

**PSYCHOLOGICAL AND PHYSIOLOGICAL DETERMINANTS
OF THE FORMATION AND MANIFESTATION OF A PIANIST'S
INDIVIDUAL PERFORMANCE STYLE**

The author examines the essence of the concept "personal temperament" taking into account the context of the scientific theories developed by Hippocrates - Galen, A. Haller, H. Vrisberg, S. Sigaud, E. Krechmer, B. Merlin, V. Nebylitsyn, I. Pavlov, and U. Sheldon. The internal processes of every individual depend on the innate features of the given phenomenon, which are reflected in his external behavior. The specificity of the impact of innate psychological and physiological determinants of a pianist's temperament is a significant factor in the process that causes the formation and manifesting his individual performance style. There are provisions that testify to the expediency of studying the individual performance style of each pianist both from the standpoint of genesis and from the standpoint of genetics, because it depends, first of all, on the innate, and not on the acquired, psychological and physiological properties of the artist of concert and stage activity, which determine formation and manifestation of this phenomenon. The author describes the main features of the individual performance style of a pianist of each type of temperament, the formation and manifestation of which is "based" on their innate psychological and physiological properties and therefore takes place with minimal expenditure of energy and time resources, namely: virtuosity, emotional resistance to stress, balanced, but "brightly expressed" artistry (provided it is subordinated to the emotional sphere, not the intellectual) - in a sanguine pianist; virtuosity and "brightly expressed" artistry - in a choleric pianist; emotional resistance to the effects of stress and inert and balanced artistry without effective and expressive communicative stage movements, even if they are subordinated to the emotional sphere, not the intellectual one - in a phlegmatic pianist. Pianists who have a phlegmatic and melancholic type of temperament produce a "crumbly" performance of virtuoso works and passages, which is explained by the complicated slow course of both cognitive and anatomical-physiological processes in them. For the purpose of further investigations, the article offers promising directions for continuing the study of the individual performance style of a pianist of any type of temperament.

Keywords: *individual performance style of a pianist, temperament of a pianist, virtuosity, emotional stability, artistry, stage movements.*

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023 р.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 784.03:[378.091.33:[782.1:78.071.2]](477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295425

ЄВДОКІЯ КОЛЕСНИК

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

*Народна артистка України, професор,
завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

kolesnikevdokia1941@gmail.com

АНАТОЛІЙ КОЧЕРГА

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

*Народний артист України, доцент кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна),*

kotschergaa@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ОПЕРНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Розглянуто процес становлення основних принципів оперного виконавства сьогодення як феномену еволюційного розвитку української вокальної школи в умовах генези європейської музичної культури. Обґрунтовано актуальність пошуку інтегративних підходів до різних вокальних систем з можливістю їх поступового зближення й асиміляції. Окреслено необхідність творчого переосмислення українських традицій і зарубіжних новацій в аспекті їх органічного синтезу при підготовці оперного співака в реаліях сьогодення. Досліджено витоки і становлення базових основ вокального мистецтва з набуттям характерних ознак на різних етапах історичного розвитку європейської музичної культури. З'ясовано джерела формування національної вокальної школи; специфіка української традиції фольклорного, церковного та світського співу; їх відлуння та прояви у вітчизняних оперних творах. Проаналізовано процес формування української системи оперного виконавства зі встановленням певних етапів її розвитку й надбанням специфічних властивостей. Визначено концептуальні прийоми виховання оперного співака в контексті специфіки української вокальної школи. Приділено увагу знаковим аспектам методології викладання оперного співу, сформованим у творчій взаємодії вітчизняної та західноєвропейських вокальних систем. Виявлено особливості змістовного наповнення процесу формування професійних якостей оперного співака в умовах міжкультурних зв'язків українського та зарубіжного музичного театру. Спрогнозовано перспективи подальших наукових розвідок проблеми оптимізації національної та космополітичної складових у вокальній підготовці оперних виконавців.

Ключові слова: *генеза європейської музичної культури, формування національних вокальних шкіл, становлення українського оперного виконавства, методологія підготовки оперного співака.*

Постановка проблеми... Сучасне українське оперне виконавство стрімко розвивається шляхом активної взаємодії між вітчизняною та зарубіжними школами, що спонукає до пошуку інтегративних підходів у різних вокальних системах із можливістю їх поступового зближення та асиміляції. Каталізатором означеного феномену стало залучення українських співаків до участі в міжнародних оперних проєктах, що потребує універсального характеру підготовки виконавця з вільним володінням специфіки різних національних шкіл і вокальних технік. Ураховуючи реалії сучасного розвитку оперного театру України в умовах світової інтеграції музичної культури, постає необхідність оптимізації національної та зарубіжної компонент у формуванні основоположних принципів виховання співака в контексті вітчизняної вокальної школи. Творче переосмислення українських традицій і зарубіжних новацій в аспекті їх органічного синтезу при підготовці оперного співака відповідно до сучасних реалій музичного театру актуалізує обрану проблематику.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Процесу формування характерних ознак вокального мистецтва загалом та оперного виконавства зокрема присвячені наукові розвідки В. Антонюк (2000, 2001а, 2001б), Б. Гнидь (1997, 2002), Л. Корній (2010) та інших. Розглядаючи специфіку фахової еволюції національних вокальних шкіл, В. Антонюк (2001а) зосереджує увагу на аналізі історичних та етнокультурних джерел українського оперного мистецтва, його становленні шляхом синтезування вітчизняних і зарубіжних виконавських традицій. Досліджуючи витoki української національної школи співу, Б. Гнидь (1997) прослідковує процес її поступового формування під впливом парадигмальних видозмін певних історичних епох. Дослідниця Л. Корній (2010), розглядаючи тісний взаємозв'язок між музикою української шкільної драми і духовним аналогом XVII — першої половини XVIII століття, визначає їх як підґрунтя для розвитку національного музично-драматичного театру — попередника оперного мистецтва. Розвиток української вокальної школи в контексті її міжкультурної взаємодії з іншими

європейськими національними системами знайшов своє відображення також в інших працях вищезгаданих авторів. Так, Б. Гнидь (2002) зосереджує увагу на історичних і творчих зв'язках українського оперного мистецтва з російською та західноєвропейською традиціями, що позначилося на збагаченні вітчизняного вокального виконавства здобутками провідних митців театральної сцени. В. Антонюк (2001б) аналізує формування концептуальних засад української вокальної школи крізь призму міжкультурної інтеграції, взаємопроникнення та взаємодії музичного мистецтва різних європейських країн.

Виявленню знакових специфічних ознак української оперної традиції присвячені наукові розвідки Є. Колесник (2022) та В. Присталова (2004). У своїй статті Є. Колесник (2022) розглядає становлення її основоположних засад як результат спадкоємної діяльності кількох поколінь вітчизняних і зарубіжних педагогів із вокалу. В. Присталовим (2004) звернено увагу на ролі виконавсько-педагогічної діяльності О. Мишуги у формуванні національних здобутків української оперної школи, педагогічному методу митця.

Різновекторним аспектам підготовки оперних співаків у реаліях сьогодення присвячене чимала кількість наукових доробків. Аналізуючи концепт професійних компетентностей артистів музичного театру, А. Семенова (2004) підіймає проблему недостатньої підготовки співаків до створення цілісного вокально-сценічного образу, підміну виразності сценічної поведінки жестикуляцією. О. Востряковим (2000) наголошено на важливості Оперних студій як учбових театрів у набутті майбутнім співаком сценічної практики для вирішення рольових завдань персонажів у контексті розвитку сюжетної лінії твору. В. Антонюк (2000), розглядаючи проблему взаємозв'язків дикції у мовленні та співі, окреслює принципи української вокальної орфоепії як важливого чиннику входження українських співаків у світовий мультилінгвістичний мистецький простір.

Огляд наукового доробку з різних аспектів українського вокального мистецтва дозволив здійснити комплексний музикознавчо-культурологічний

аналіз особливостей національної школи оперного виконавства з окресленням її характерних рис.

Мета дослідження полягає у визначенні основних принципів оперного виконавства сьогодення як феномену еволюційного розвитку української вокальної школи. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) розглянути формування основоположних засад вокального мистецтва крізь призму генези європейської музичної культури;

2) дослідити джерела української вокальної школи, виявити їх прояви в оперних творах на національну тематику;

3) проаналізувати основні етапи становлення української системи оперного виконавства з надбанням характерних властивостей;

4) визначити концептуальні прийоми виховання оперного співака в контексті специфіки української вокальної школи.

Виклад основного матеріалу дослідження... Вокальне мистецтво — один із вирішальних художніх засобів розкриття образного змісту твору можливостями співочого голосу. Як один із найдавніших видів музичного виконавства, спів зародився в умовах синкретичної художньої культури первісного суспільства, тісно пов'язаної з умовами життєдіяльності пралюдини. Під час емоційного збудження, коли первісна людина переживала сильні почуття (від жаху, горя, гніву, злості, бажання налякати супротивника до радості, веселощів, розваги, жартів) вона видавала хрипливі звуки, зойки, крики, вигуки, супроводжуючи їх ударами кулаків по грудях у певних ритмах та інтонаціях. Поступово з повтором подібних ситуацій рухи пралюдини ставали більш організованими та розміреними, а вигуки — більш повільними, майже декламувалися, інтонувалися, ніби проспівувалися у ритмі танцювальних рухів; звучали на певній висоті; ставали магічною формулою, заклинанням на успіх.

Поступово синкретичні дії пралюдини починають супроводжуватися першими музичними інструментами: «скребковими» — типу гуділки;

духовими — з кісток тварин із просвердленими отворами; ударними – з каменю чи дерева. Цей музичний супровід, що виконувався у певному ритмі із зупинками наприкінці фрази, ставав опорним, багаторазово повторювався та збігався або чергувався з вигуками всього племені.

Із плином часу мотиви все більше прикріплювалися до тексту, диференціювалися за ситуацією та задавали тон відповідно до функціонального призначення синкретичного дійства. Згодом із колективного «музикування» племені починають виокремлюватися більш обдаровані члени роду — заспівувачі, які вже самі створювали певні наспіви відповідно до ситуацій або виконували сольні партії у загальному дійстві. Самі дійства ставали більш театралізованими і видовищними, розгалужувалися на культово-релігійні та побутово-мирські, а керування ними перейшло від вождів до чаклунів-шаманів. Залежно від дієвої функції піснетанці поділялися на воєнні, мисливські, трудові, любовні, магічно-обрядові тощо. У прадавньому суспільстві дуже цінувалися величальні та хвалебні пісні, які заклали підґрунтя майбутнього героїчного епосу.

Поступовий розвиток і театралізація колективних відправ згідно з функціональною роллю призводить до їх ускладнення з яскравими проявами особливостей різних видів мистецтв. Значно збільшилася кількість учасників заходів, які, відповідно до певного регламенту, виконували танцювально-пантомімічні дії у супроводі заспівувачів, хору, звучання різноманітних музичних інструментів. Тіла учасників розмальовувалися чи татуювалися, використовувалися відповідні до концепту дії маски, прикраси, елементи костюмів та спецефекти, які пізніше сформують художні образи театралізованого дійства та персонажів.

У цей час з'явилися й перші глядачі з числа членів племені, безпосередньо не залучених у театралізовані дійства, які спостерігали за перебігом подій та емоційно реагували на них. Реакція глядачів під час перегляду означених дійств спонукала організаторів поглиблювати їх тематизм відповідно до функціонального призначення з пошуком та відбором найбільш

дієвих прийомів і засобів виразності задля емоційного впливу на членів племені. Пізніше найбільш талановита частина виконавців-творців започатковувала невеликі професійні трупи за специфікою виконання певних ритуально-обрядових чи магічних дійств, розробляла й утаємничувала їх «сценарії», отримувала «замовлення» на їх проведення в різних племенах, одержуючи за це своєрідну плату у вигляді натурального еквіваленту.

Таким чином, застосування різноманітних жанрів і видів мистецтва у первісних колективних відправах заклало міцне підґрунтя формування за доби архаїки й античності театрального мистецтва з набуттям ним характерних ознак за часів Середньовіччя й Відродження та створенням передумов появи опери в епоху бароко.

Культура Давньої Греції, що стала спадкоємицею старовинних досягнень країн Близького Сходу, вважається раннім історичним етапом художнього розвитку європейської цивілізації. Особливе місце в давньогрецькому суспільстві посідала музика, головним чином — вокальна, яку характеризувала синкретично-синтетична єдність із іншими видами мистецтва з наступною диференціацією за творчими школами. Творці музично-мовного жанру епосу — аеди — використовували речитатив, що являв собою декламацію з музичним супроводом, співаки під кіфару — кіфареди — приділяли особливу увагу музиці, мелодії, а представники ліричного напрямку — лірики — супроводжували спів своїх віршованих текстів грою на лірі. Хоровий спів синкретично пов'язувався з пластично-хореографічними рухами і був головним дійовим чинником давньогрецької трагедії, що розвивав сюжет.

Основними жанрами давньогрецької вокальної музики були: френ — гімн скорботи, невід'ємна частина поховального ритуалу; його протилежність — пеан — гімн радості, присвячений богу сонця Аполону, та дифірамб — ліричний гімн на честь бога Діоніса, що став предтечею театральних вистав. Водночас, у давньогрецькій музичній культурі відбувся розподіл чоловічих голосів за видами з різними рольовими функціями на: *netoide* — високий голос — для виконання вільних, віртуозних, аріозного типу наспівів; *mesoide* —

середній голос — для виконання популярних пісень та *iratoide* — низький голос — для виконання трагедійних ролей.

Музична культура Давнього Риму, ставши спадкоємицею давньогрецької, в той же час суттєво відрізнялася від попередниці в аспекті її ролі в суспільному житті. Якщо в Давній Греції основне призначення музично-театральної культури полягало в етико-виховному потенціалі глядача-слухача, то в Давньому Римі акцент змістився на святково-розважальний компонент, в результаті чого співаки-віртуози потіснили драматичних акторів. Досить часто в спектаклях були задіяні величезні хорові ансамблі з пишним інструментальним супроводом. У цей час професія вчителя співу і музики стала найбільш популярною та почесною, що призвело до необхідності її диференціації за рівнями підготовки виконавців: *Vociferarrie* — вчителі, які займалися розширенням можливостей діапазону та розвитком сили голосу; *phonasci* — вчителі вокального резонансу, які працювали над подальшим покращенням якості голосу; *vocales* — вчителі вокальної естетики, які навчали правильній інтонації та художнім відтінкам.

Наступний крок у становленні основоположних засад вокального мистецтва був зроблений в умовах формування християнської традиції співу, що склалася в епоху Середньовіччя. Поділ християнської церкви у IV столітті н. е. на західну (латинську) та східну (грецьку), а також їх остаточне розмежування в XI столітті на західну (католицьку) та східну (православну) призвели до появи конфесійних особливостей у проведенні церковних відправ. Католицька традиція передбачала проведення богослужіння лише латинською мовою у супроводі інструментальної музики, тоді як православна (греко-візантійська) традиція не заперечувала використання в церкві національних мов, однак забороняла застосування інструментального супроводу. Є згадки про участь співаків-кастратів у хорах соборів Константинополя майже до 1204 року, коли столиця Візантії була підкорена і розорена хрестоносцями. Але традиція співу кастратів відродилася в Італії через триста років і стала найвищим досягненням вокальної техніки у XVII — XVIII століттях.

Разом із тим у східній і західній традиціях багато століть пріоритетним був богослужбовий монодичний (унісонний, одноголосний) спів, що символізував єдність помислів і почуттів віруючих. Пізніше, у рамках формування «вченого» (професійного) церковного співу широкого розповсюдження отримала традиція багатоголосся, в якій одна мелодія виконувалася різними групами хору — кожна на своїй висоті. Серед його різновидів особливої уваги для формування техніки вокального мистецтва заслуговує гетерофонія (різноголосся), в якій різні голоси виконували ніби варіанти одного наспіву, розходившись у деталях та збігаючись в особливо важливих, опорних точках. Під впливом багатоголосної церковної музики західноєвропейських країн за доби бароко сформувався й український самобутній партесний церковний спів, що в майбутньому відіграє важливу роль у виконанні хорових сцен в опері.

Становлення основоположних засад вокального мистецтва в контексті генези європейської музичної культури здійснило вагомий вплив на виокремлення характерних ознак національних шкіл оперного виконавства загалом та української зокрема в умовах історичних і творчих зв'язків між ними. На своєрідність формування національних шкіл оперного виконавства вплинули умови побутування кожного етносу, що проявилися «<...> у змісті, жанрах, звуковеденні, емоційності, використанні реєстрів голосу, ролі слова в музиці, ритмиці, ладовій структурі, мелізматиці...» (Гнидь, 1997, с. 4). Першою країною, де були сформовані основні елементи оперного співу, стала Італія, чий досконалий вокально-технічний доробок вплинув на появу і розвиток інших національних шкіл. В Італії зародився спів *belcanto*, який став окрасою національного оперного виконавства багатьох європейських країн.

Французька вокальна школа, перейнявши національні традиції італійської опери та синтезувавши їх з принципами глюківської драматургії, проторувала шлях великій романтичній опері. Із появою розгорнутих арій кантиленного характеру зі складними технічними пасажами змінюється характер звучання

голосу, а пізніше — й прагнення передачі через його тембр тонких психологічних почуттів.

Німецька національна вокальна школа, формування та надбання специфічних властивостей якої пов'язане з творчою діяльністю композитора Р. Вагнера, зосередила увагу на пошуку додаткових засобів голосоутворення у синтезі з опануванням мистецтвом акторської майстерності.

Для з'ясування характерних ознак української системи оперного виконавства, набутих під час еволюційних видозмін певних етапів її становлення, необхідно розглянути її підґрунтя — джерела формування національної вокальної школи. Означені джерела як попередники вітчизняної оперної системи полягають в особливостях української традиції фольклорного, церковного та світського співу, у синтезуванні їх знакових рис в мистецькій практиці музичного театру.

У фольклорному співі — найдавнішому виді української музичної культури — розкриваються особливості духовного життя народу на різних історичних етапах становлення етносу, його ментальність, світосприйняття, культурні традиції, звичаї та обряди. Формування українського музичного фольклору, тісно пов'язаного з прадавніми міфологічно-ритуальними діями, сприяло виокремленню циклів календарно-обрядових та родинно-обрядових пісенних традицій, що знайшли своє відображення в багатьох українських операх: «Майська ніч, або Утоплена», «Різдвяна ніч», «Зима і Весна» М. Лисенка; «Купало» А. Вахняніна; «На русалчин Великдень» М. Леонтовича; «Цвіт папороті» Є. Станковича; «Ятранські ігри» І. Шамо; в опері-балеті «Вій» В. Губаренка та інших.

У часи Київської Русі з'явився новий жанр народнопісенної творчості — билини, що являли собою зразки історичного епосу з відображенням суспільно-значущих подій славетного минулого. Їх виконавців називали співцями-рапсодами, гусярами, гудцями, які були при дружинах князів, оспівували їхні походи, розважали гостей під час свят. Одним із таких співаків-імпровізаторів, водночас і автором билин, був Боян, який то «<...> то співав протяжно, то

переходив на речитативну розповідь і знову повертався до кантилени». <...> Північним билинам властива одноголосна (сольна) традиція виконання, південним — багатоголосна (хорова)» (Гнидь, 1997, с. 146). Відлуння билинної творчості спостерігається в українських операх «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди, «Анна Ярославна – королева Франції» А. Рудницького, а також в операх інших композиторів на історичну національну тематику «Князь Ігор» О. Бородіна, «Руслан і Людмила» М. Глінки, в опері-балеті «Млада» М. Римського-Корсакова тощо.

Яскравим представником героїчного епосу в українському музичному фольклорі стали думи та історичні пісні у виконанні кобзарів, лірників, бандуристів, у яких відображено боротьбу українського народу проти іноземних завойовників і поневолювачів. Характерною особливістю українських дум стало поєднання у них епічного, ліричного та героїчного начал. Характерні прояви героїчного епосу спостерігаються в українських операх «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Кармелюк» В. Костенка, «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, «Поет» Л. Колодуба та інших.

На думку В. Гнидю (1997), «Старовинний церковний спів з октавною протяжною мелодією (унісоном) був одним із джерел розвитку вокальної кантилени в українській вокальній школі» (с. 151). Візантійська християнська традиція в контексті театралізованих акцій священників сприяла модифікації середньовічних церковних жанрів літургій, містерій (різдвяних, великодніх), міраклів (про життя святих) та мораліте (з повчально-виховним акцентом) в аналог музичної драми шкільного театру XVII — першої половини XVIII століття. Сформований у надрах першохристиянської традиції сольний спів у надвисокому (фальцетному — ангелоподібному) та найнижчому («басо-профундо») регістрах отримав свій подальший розвиток у музичних драмах шкільного театру на релігійну тематику та став важливим чинником у становленні української академічної школи співу. Видатними представниками цих двох протилежних регістрів співу в українській оперній традиції

XX століття стали О. Мишуга з «адраMATизмом» ліричної вокалізації, природної в церковній манері та баритональний бас Б. Гмирі з тяжінням до драматичної гри в оперній виставі, які сприяли формуванню специфічних ознак національної школи виконавства.

У шкільній драмі були синтезовані та органічно взаємодіяли тогочасні досягнення поетичного, образотворчого, музичного (вокального та інструментального) та хореографічного мистецтва у синтезі місцевих традицій української культури із творчим доробком інших цивілізацій. Так, використання в драмі деяких традицій хору античної трагедії призвело до розширення його драматургічних функцій як дієвого персонажа дійства. У ході п'єси хор то втручався у розвиток подій, то брав участь у боротьбі протилежних сил, то пояснював сутність благочинних чи недостойних вчинків персонажів, а наприкінці — виступав із моралізаторською функцією, висловлюючи основну думку твору про перевагу Вічного над тлінним. Означені тенденції дозволили встановити певну спадкоємність між шкільною музичною драмою та оперним мистецтвом доби бароко й класицизму.

Перехід української шкільної драми на шлях становлення світського мистецтва надав важливий поштовх для формування національної традиції оперного виконавства, яка пройшла декілька стадій у своєму еволюційному розвитку. Перша стадія генези українського оперного виконавства пов'язана зі створенням передумов появи професійного театру на теренах України. У гетьманському театрі Кирила Розумовського у Глухові і в аматорських палацових театрах українських, польських, російських магнатів з'являються перші західноєвропейські оперні твори: італійські — «Цефал і Прокрис» Ф. Арайя, «Рідкісна річ» В. Мартін і Солера, «Школа ревливих» А. Сальєрі; французька — «Солдат-утікач» Г.-А. Монсінї (драматургія М.-Ж. Седена); німецька — «Леста, дніпровська русалка» Ф. Кауера та інші. Вагому роль у професіоналізації музичного театру зіграли кріпацькі трупи заможних аристократів, вистави яких вражали глядачів прекрасними оперними голосами у супроводі першокласного оркестру і чудового балету, розкішними

костюмами, пишними декораціями, складною машинерією у застосуванні театральних спецефектів. Для підготовки кріпаків-акторів з-за кордону виписувалися вчителі співу, танцю, гри на музичних інструментах, запрошувалися знані митці для постановки вистав. Акторів-хористів церковного і оперного напрямків готувала переважно Глухівська школа, яка славилася виконавцями «наднизького» та «світлого» високого співу чоловічих голосів.

Подальший поступ у становленні українського музичного театру й національної системи академічного виконавства співвідноситься зі спробами адаптації на вітчизняному ґрунті досягнень італійської та французької оперних шкіл доби класицизму. Велику роль у цьому процесі відіграла оперна творчість композиторів М. Березовського («Демофонт») і Д. Бортнянського («Алкід», «Креонт», «Свято сеньйора», «Сокіл»), де проявилася витончена естетика виконання західноєвропейських зразків академічного співу, що заохотила спроби її подальшого синтезу з українською церковно-фольклорною традицією у вітчизняній мистецькій практиці.

Черговий етап генези вітчизняного оперного виконавства синхронізується із формуванням національних жанрово-стильових ознак українського музичного театру ХІХ століття. У першій половині ХІХ століття відбувається виокремлення характерних рис національної діалогічної народно-побутової опери і водевілю, тісно пов'язаних із творчістю І. Котляревського («Енеїда», «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник») та Г. Квітки-Основ'яненка («Сватання на Гончарівці»). Означені твори характеризували близькість до жанру французької опера-комік, німецького зингшпілю, французького і російського водевілю, широке застосування національного пісенного і танцювального фольклору. Друга половина ХІХ століття ознаменувалася появою першої повноцінної національної опери з хорами і танцями «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, створеної в лірико-комічному жанрі, близькому до *opera-buffa*. Яскравий національний колорит, вияв традицій двох протилежних культур, гострохарактерні риси персонажів

були вирішені у фольклорно-етнографічній стилістиці вокально-сценічних образів. Першою українською оперою у жанрі народної лірико-психологічної драми стала «Катерина» М. Аркаса на основі поезії Т. Г. Шевченка з відображенням в інтонаційному звучанні голосів різних емоцій та переживань. Найкращі номери опери — хори й танці, вирішені у фольклорній стилістиці, відображали сцени народного побуту, життя українського села, молодіжні розваги.

Однак фундатором національної моделі романтичного стилю опери став саме М. Лисенко, який узагальнив та розвинув у новому якісному форматі усі жанри композиторів-попередників. Творче переосмислення та синтезування традицій українського музично-драматичного театру, досягнень західноєвропейської (великої історико-романтичної) та російської опери з їх асиміляцією на вітчизняному ґрунті дозволили композитору створити жанрові різновиди нової національної моделі. Її жанрове розмаїття складають великі оперні форми: лірико-комічна «Різдвяна ніч», лірико-фантастична «Утоплена», історико-героїчна народна драма «Тарас Бульба», народно-побутова драма «Наталка Полтавка», опера-сатира «Енеїда» (з перелицьовуванням античних героїв на українських), опера-пародія «Андріашіада»; камерні — лірична «Ноктюрн», драматичні сцени «Сафо»; дитячі комічні «Коза-Дереза», «Пан Коцький», фантастична «Зима і Весна». Створення видатним Майстром національної моделі опери спиралося на використання особливостей української мови, сюжетів, героїв, ментальності, яскравих характерів, музичної мови з опорою на народний музичний стиль. У сольних номерах та ансамблях композитор використовував переважно пісенну, наспівно-декламаційну мелодику з національною виразністю, у речитативах ним вперше застосована вокальна декламація з опорою на українську мовну словесність та фольклорну інтонацію, а у хорових сценах — яскраво відображений колективний образ народу, національні традиції, звичаї та обряди.

На підґрунті творчого доробку М. Лисенка сформувався та відзначився полістилістикою наступний щабель еволюції національної школи оперного

виконавства, характерний для ХХ століття. На початку століття в оперному мистецтві проявилася зацікавленість античною тематикою зі стилізацією музики минулих епох та поєднанням різних стильових орієнтирів, що призвело до появи художнього напрямку — неокласицизму та його відображення у творчості М. Лисенка «Сафо» й К. Стеценка «Іфігенія в Тавриді».

Майже у цей час відбувається зародження ознак неоромантизму із впливом на нього інших стильових течій, що проявилася в оперних творах М. Лисенка «Ноктюрн», С. Людкевича «Довбуш», М. Леонтовича «На русалчин Великдень». Пізніше продовження неоромантичної традиції з опорою на народні сюжети й широким використанням пісенно-танцювального фольклору спостерігається у операх Б. Лятошинського «Золотий обруч», Ю. Мейтуса «Гайдамаки й «Украдене щастя», В. Костенка «Кармелюк», К. Данькевича «Богдан Хмельницький» та М. Вериківського «Наймичка».

В останню третину ХХ століття в українському музичному театрі проявилися неофольклористичні тенденції зі стилізацією народних обрядових сцен та перетворених у неофольклористичному ключі інтонаціях народних пісень. Означені тенденції проявилися у фольк-операх Є. Станковича «Цвіт папороті», І. Шамо «Ятранські ігри», В. Губаренка «Вій».

Поява камерних творів наприкінці ХХ століття: моноопер «Ніжність», «Самотність» й ліричних сцен «Монологи Джульєтти» В. Губаренка та інших спонукала до пошуку шляхів пластичної візуалізації оперних партій та інструментальних сцен з підвищенням їх емоційного впливу на глядача.

На порубіжжі ХХ — ХХІ століть спостерігається нова хвиля інтересу до синтетичних поліжанрових формоутворень в музичному театрі України, до яких належать: опери-ораторії М. Скорика «Мойсей», Л. Дичко «Різдвяне дійство» й «Вертеп»; опери-балети Л. Колодуба «Незраджена любов», Г. Жуковського «Вічне ім'я твоє», В. Губаренка «Вій»; балет-ораторія І. Карабиця «Київські фрески» та інші. Для них характерним було взаємопроникнення елементів оперної та хореографічної дії та пластична виразність оперних партій.

Специфічні властивості національних вокальних шкіл тісно пов'язані з ментальними особливостями, музичними традиціями, фонетичними особливостями мови, її використанням у поетичному слові та мистецтві народних співаків тощо. Існують три основні способи (стилі) співу, до яких належать:

- співочий стиль (основа класичного вокального мистецтва) із широкою плавною мелодією — кантиленою;

- декламаційний стиль («речитатив») з наближенням його до інтонацій мови;

- колоратурний стиль (технічний) з багатством вокальних прикрас, пасажів, переважно у швидкому темпі, часто поділений на окремі склади або голосні та наближений до гри на музичному інструменті.

Вищеокреслені властивості суттєво впливають на визначення концептуальних прийомів виховання оперного співака в контексті характерних рис кожної національної школи, але разом із тим є певні узагальнені прийоми вокального виконавства, які мають свої прояви й в українській традиції.

Українська система оперної підготовки формувалася під впливом досвіду педагогічно-виконавських традицій італійської, французької, німецької, російської національних вокальних шкіл, їх синтезу із вітчизняними здобутками у сфері вокального мистецтва, переважно у практичній площині. У становленні науково-педагогічних засад українського оперного виконавства значну роль відіграла діяльність видатних співаків-викладачів О. Мишуги та О. Муравйової.

Ідея педагогічного методу О. Мишуги полягала у визначенні співу як продовженої мови, а звук співака, за переконаннями дослідника, повинен формуватися в «резонансній точці». Великого значення педагог приділяв чіткій вимові тексту з одночасним інтонаційним слідуванням за веденням звуку як такого; особливого роду пози на опертому дихальному акті, яку вважав ідеальною для виконання партій ліричного тенору. У своїй педагогічній практиці митець вимагав від учнів звуку концентрованого, округленого,

прикритого, дзвінкого з принципом його утворення у глибині глотки, а слова — на кінці язика.

О. Муравйова, узагальнивши багаторічний досвід вітчизняних та зарубіжних митців-педагогів у царині підготовки оперних співаків, здійснила вагомий внесок у формування національної системи вокального виконавства на підґрунті кращих світових досягнень того часу. Основними вокально-методичними принципами мисткині стали:

- індивідуальний підхід до кожного студента;
- визначення співу як психофізичного процесу;
- глибоке дихання з допустимим відхиленням в бік грудного;
- фіксоване понижене положення гортані;
- опора на українську вокальну орфоєпію;
- поєднування реєстрів за допомогою скорочення завіски піднебіння із

кожною наступною вищою нотою тощо.

Таким чином, можна стверджувати, що творчо-педагогічним кредо О. Муравйової стала саме єдність ідейно-художнього та вокально-технічного образу співака-актора.

Основні принципи вітчизняної вокальної школи підготовки оперних співаків були розвинені їхніми учнями й послідовниками відповідно до естетичних парадигм оперного репертуару музичного театру наступних десятиліть.

Необхідність переосмислення сучасної вокальної підготовки співака-актора проявляється у його прагненні до урізноманітнення форм, жанрів, стилів музично-театральних творів, а саме: «схрещення», «змішування», взаємодія різних видів мистецтв та інноваційних технологій у реалізації оперних проєктів, а також у наявних безупинних інтеграційних процесах світового музичного театру з їх впливом на вітчизняні інституції. Вміння вільно володіти специфікою різних національних оперних шкіл і вокальних систем, легко переходячи з однієї манери співу на іншу – головна вимога часу до підготовки

універсального виконавця, спроможного створювати цілісний вокально-сценічний образ персонажа у певній жанровій стилістиці.

На початку ХХІ століття активна взаємодія між вітчизняною та зарубіжними школами оперного виконавства у рамках міжнародного культурного співробітництва спонукає до пошуку шляхів їх поступового зближення та асиміляції з можливою появою у майбутньому універсальної вокальної системи транснаціонального призначення з елементами етнічної ідентифікації для творів національної тематики.

Висновки.

1. Формування національних вокальних шкіл у контексті генези європейської музичної культури пройшло складний шлях еволюції їх основоположних засад:

- поява зародків пратейатру в умовах синкретичної первісної культури під час ритуально-обрядових дійств у супроводі заспівувачів, хору, танцюристів; звучання музичних інструментів із використанням масок, елементів костюмів; спрямування дійства на емоційну реакцію глядачів — членів племені;

- диференціація давньогрецької вокальної музики за творчими школами (аеди, кіфареди, лірики), жанрами (френ, пеан, дифірамб); розподіл чоловічих голосів за рольовими функціями (*netoide, mesoide, iratoide*); основним призначенням давньогрецької музично-театральної культури було етичне виховання глядача-слухача, а головною дійовою особою — драматичний актор;

- зміщення акценту в давньоримській музично-театральній культурі на святково-розважальний компонент; головними дійовими особами вистав були співаки-віртуози; популярність професії вчителя співу і музики, її диференціація за рівнями підготовки виконавців (*vociferarrie, phonasci, vocales*);

- становлення монодії (унісон, одноголосся) та багатоголосся в церковній співочій традиції середньовіччя; їх застосування в літургійних драмах, міраклях, містеріях, мораліте з поступовим наближенням до мирської тематики;

- формування специфічних властивостей національних оперних шкіл: італійської, французької, німецької, їх залежність від способу життя кожного етносу.

2. До джерел української вокальної школи віднесено наступні види української музичної культури:

- фольклорний спів (календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні, історичний епос — билини, героїчний епос — думи, історичні пісні), відлуння якого відбувалося в оперних творах на історичну національну тематику;

- церковний спів (у православній традиції у надвисокому — «фальцетисти» та найнижчому — «басо-профундо» регістрах), застосування якого відбувалось здебільшого при богослужіннях, згодом — в оперній співацькій практиці;

- світський спів (у музичних драмах шкільного театру внаслідок поступового переходу вистав із релігійної тематики на мирську).

3. Становлення українського оперного виконавства відбувалося у шість етапів, для кожного з яких були характерні певні специфічні властивості:

- перша половина XVIII століття (поява перших італійських, французьких, німецьких оперних вистав мовою оригіналу у Гетьманському театрі у Глухові, а також — у палацових та кріпацьких театрах заможних аристократів; започаткування мистецьку підготовку співаків, танцюристів та артистів оркестру; розпочалось виховання хористів у Глухівській школі для церковних служб та оперних вистав);

- друга половина XVIII століття (творчість М. Березовського і Д. Бортнянського стали важливим етапом опанування специфікою зарубіжних шкіл оперного виконавства, яким на вітчизняному ґрунті вдалося успішно поєднати традиції фольклорного і церковного співу);

- перша половина XIX століття (створення перших українських музично-драматичних вистав — діалогічних опер — із врахуванням надбань європейських національних оперних систем);

- друга половина XIX століття — початок XX століття (створення М. Лисенком національної моделі опери із проявами етнічної своєрідності в усіх оперних формах: аріях, ансамблях, речитативах, хорових сценах);

- XX століття (застосування полістилізму національного оперного мистецтва: неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, камерних творів, синтетичних поліжанрових формоутворень);

- початок XXI століття (взаємодія національної та транснаціональної складових в оперному мистецтві України; необхідність переосмислення контенту підготовки оперних співаків у бік їх універсальності).

4. Концептуальні прийоми виховання оперного співака в умовах специфіки української національної вокальної школи формувалися на підґрунті творчого доробку італійської (переважно), французької, німецької оперних традицій та їх творчим переосмисленням на вітчизняному ґрунті. Основоположниками української національної оперної системи підготовки співаків стали О. Мишуга (наукове осмислення оперної підготовки) та О. Муравйова (узагальнення і систематизація західноєвропейського досвіду оперного виконавства, його адаптація з вітчизняними традиціями музично-драматичного театру).

Перспективи подальших розвідок... Оперне мистецтво сьогодення перебуває в процесі серйозних реформацій, обумовлених, з одного боку, сильним впливом інноваційних технологій на сценографічне оформлення музично-театральних вистав, з другого — прискореними процесами інтеграції творчих проєктів різних країн у світовий культурний простір. Актуальність синкретичної підготовки оперного співака, спроможного швидко адаптуватися до нових вимог театральної сфери, актуалізує проблему подальших досліджень оперного виконавства в контексті асиміляції різних національних шкіл і вокальних систем.

Список використаної літератури і джерел

1. Антонюк, В. Г., 2000. Культура мови у співі та принципи української вокальної орфоепії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 5 (4), сс.38–47.

2. Антонюк, В. Г., 2001а. Історичні та етнокультурні джерела українського вокального мистецтва. У кн.: *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія*. 2-ге вид. Київ: Українська ідея, сс.8–42.
3. Антонюк, В. Г., 2001б. Українська вокальна школа: аналіз поліетнічних засад та міжкультурних зв'язків. У кн.: *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія*. 2-ге вид. Київ: Українська ідея, сс.43–63.
4. Востряков, О. А., 2000. Сучасна практика підготовки оперних співаків у системі «Вуз-театр». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 5 (4), сс.177–183.
5. Гнидь, Б. П., 1997. Історичні та творчі зв'язки української та зарубіжних вокальних шкіл. У кн.: *Історія вокального мистецтва*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, сс.145–310.
6. Гнидь, Б. П., 2002. Українська вокальна школа в контексті світового виконавського мистецтва. У кн.: *Виконавські школи України*. Київ: Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, сс.74–84.
7. Колесник, Є., 2022. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2 (55), сс.113-126.
8. Корній, Л., 2010. Українська національна драма XVII – першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру. *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*, 89, сс.446–460.
9. Присталов, І. К., 2004. Про специфіку української оперної школи (на прикладі виконавсько-педагогічної діяльності О. Мишуги). *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*, 5, сс.401–411.
10. Семенова, А. В., 2004. Про проблеми специфіки формування артиста сучасного музичного театру. *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*, 5, сс.474–479.

References

1. Antoniuk, V. H., 2000. Kultura movy u spivi ta pryntsyipy ukrainskoi vokalnoi orfoepii [The culture of language in singing and the principles of Ukrainian vocal orthography]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 5 (4), pp.38–47.
2. Antoniuk, V. H., 2001a. Istorychni ta etnokulturni dzherela ukrainskoho vokalnogo mystetstva. In: *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichnyi aspekt: monohrafiia* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph]. 2nd ed. Kyiv: Ukrainska ideia, pp.8–42.
3. Antoniuk, V. H., 2001b. Ukrainska vokalna shkola: analiz polietnichnykh zasad ta mizhkulturnykh zv'iazkiv. In: *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichnyi aspekt: monohrafiia* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect: monograph]. 2nd ed. Kyiv: Ukrainska ideia, pp.43–63.
4. Vostriakov, O. A., 2000. Suchasna praktyka pidhotovky opernykh spivakiv u systemi "Vuz-teatr" [Modern practice of training opera singers in the "University Theater" system]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 5 (4), pp.177–183.
5. Hnyd, B. P., 1997. Istorychni ta tvorchi zv'iazky ukrainskoi ta zarubizhnykh vokalnykh shkil. In: *Istoriia vokalnogo mystetstva* [History of vocal art]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, pp.145–310.
6. Hnyd, B. P., 2002. Ukrainska vokalna shkola v konteksti svitovoho vykonavskoho mystetstva. In: *Vykonavski shkoly Ukrainy* [Executive schools of Ukraine]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, pp.74–84.
7. Kolesnyk, Ye., 2022. Vykhovannia spivaka-aktora v konteksti ukrainskoi opernoi shkoly [Education of a singer-actor in the context of the Ukrainian opera school]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (55), pp.113–126.

8. Kornii, L., 2010. *Ukrainska natsionalna drama XVII – pershoi polovyny XVIII stolittia yak predtecha natsionalnoho muzychno-dramatychnoho teatru* [Ukrainian national drama of the 17th – first half of the 18th century as a forerunner of the national musical and dramatic theater]. *Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva*, 89, pp.446–460.

9. Prystalov, I. K., 2004. *Pro spetsyfyku ukrainskoi opernoi shkoly (na prykladi vykonavskopedahohichnoi diialnosti O. Myshuhy)* [About the specifics of the Ukrainian opera school (using the example of O. Myshuga's performing and teaching activities)]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi*, 5, pp.401–411.

10. Semenova, A. V., 2004. *Pro problemy spetsyfyky formuvannia arystysta suchasnoho muzychnoho teatru* [About the specific problems of the formation of a modern musical theater artist]. *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi muzychnoi akademii im. A. V. Nezhdanovoi*, 5, pp.474–479.

EVDOKIA KOLESNYK

ORCID iD: 0000-0001-5190-3144

People's Artist of Ukraine, Professor,

*Head of the Department of Opera Training and Musical Direction
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine)

kolesnikevdokia1941@gmail.com

ANATOLY KOCHERGA

ORCID iD: 0009-0006-8071-4928

People's Artist of Ukraine,

*associate professor of the department of chamber singing
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

(Kyiv, Ukraine),

kotschergaa@gmail.com

OPERA PERFORMANCE PRINCIPLES AND THEIR DEFINITION IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN VOCAL SCHOOLGENESIS

The process of formation of the main principles in opera performance, which is embodied in today's life, is considered from the point of view of the phenomenon of the evolutionary development that was going on in Ukrainian vocal school taking into account the conditions of the genesis of European musical culture. The relevance of this search is justified through integrative approaches to various vocal systems with the possibility of their gradual convergence and assimilation. It is necessary to creatively rethink Ukrainian traditions and foreign innovations in the aspect of their organic synthesis when training an opera singer in today's realities. The researched origins and formation of the basic foundations of vocal art prove that it acquired characteristic features at various stages of the historical development of European musical culture. The author clearly cites the contributing sources to formation of the national vocal school. The article indicates the specifics of the Ukrainian tradition of folk, church and secular singing, as well as their echoes and manifestations in home-bred opera works. The author analyzed the process of formation of the Ukrainian system of opera performance with the establishment of certain stages of its development and the acquisition of specific properties. Conceptual methods of training an opera singer are considered in the context of the specifics of the Ukrainian vocal school. Attention is paid to significant aspects of the methodology of teaching opera singing, which is based on the creative interaction of domestic and Western European vocal systems. Considerable considerations are involved in highlighting the features of the meaningful content of the process of forming the professional qualities of an opera singer, which is formed in the conditions of intercultural ties of Ukrainian and foreign musical theater. Certain prospects for further scientific research are outlined

in order to identify problems related to the optimization of the national and cosmopolitan components in the vocal training of opera performers.

Keywords: *the genesis of European musical culture, the formation of national vocal schools, the formation of Ukrainian opera performance, the methodology of training an opera singer.*

Стаття надійшла до редакції 05.04.2023 р.

АНТОН ЛИТВИНОВ

ORCID iD: 0009-0002-3571-7469

Творчий аспірант другого року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
anton.lytvynov@gmail.com

ТЕХНОЛОГІЇ РОЗШИРЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ В ОПЕРІ: АНАЛІЗ ЗАСТОСУВАННЯ

Розглянуто застосування технологій розширеної реальності у сучасному оперному мистецтві. Визначено та схарактеризовано різновиди технологій, що формують розширену реальність — об'єднавчий термін, що існує на даний момент як ідея тотальної цифрової інфраструктури. Окреслено особливості доповненої реальності, яка дозволяє накладати цифрові об'єкти на фізичний простір, несучи доповнюючу інформаційну та сценарну функції. Розглянуто характерні особливості віртуальної реальності, що передбачає інтерактивні досвіди повного занурення завдяки застосуванню тактильного, зорового, слухового каналів сприйняття та відео 360° як пасивний досвід. Зосереджено увагу на змішаній реальності, яка уможливує взаємодію між цифровими та реальними об'єктами, створюючи враження цілісності. Наведено приклади застосування вищезазначених технологій міжнародними оперними компаніями. Проаналізовано застосування вищезазначених технологій на основі українського оперного простору, зокрема, у проєкті «NOCTURNE VR» за мотивами камерної опери М. Лисенка «Ноктюрн». Виявлено практичні та теоретичні можливості розвитку і трансформації окремих складових оперного мистецтва, що можуть бути спровоковані прогресом технологій та суспільним запитом. З'ясовано наявність потреби в аналізі опери з точки зору міждисциплінарного підходу в контексті практичного застосування технологій. Досліджено адаптивність оперного мистецтва у контексті розвитку технологій. Висвітлено концепцію опери як глядацького досвіду, зокрема як специфічного типу уваги глядача. Обґрунтовано означену концепцію як методологію свідомої роботи з часом у філософському розумінні. Висунуто тезу, що подібні міждисциплінарні студії з аналізу як оперного мистецтва, так і феномену технологій розширеної реальності, є корисними та необхідними для практичного втілення проєктів цифрового театру. Обумовлено послідовний розвиток та взаємне збагачення як творчого, так і технічного інструментарію митців-практиків у розглянутому контексті.

Ключові слова: XR (розширена реальність), VR (віртуальна реальність), AR (доповнена реальність), MR (змішана реальність), цифровий театр, сучасна опера.

Постановка проблеми... Дискутуючи про сучасний театр та цифрову реальність, медіа-спільнота часто застосовує термін «революція». Технології віртуальної, доповненої та змішаної реальності, що об'єднуються в ідею розширеної реальності, відкривають майже безмежний спектр можливостей для

глядача і нібито ось-ось мають замінити і трансформувати все на своєму шляху. Опера у всьому різноманітті векторів реалізації та інфраструктура цифрових реальностей є складними вузькоспеціалізованими системами, зважаючи на величезний набір необхідних для створення кінцевого продукту ресурсів та компетенцій. Задля практичного втілення означених можливостей необхідним є чітке впорядкування теоретичного підґрунтя принципів роботи цих систем.

Проникнення нових технологій (від інженерних та архітектурних рішень до мультимедіа) в оперу — тема далеко не нова, оскільки вона як синтетичний жанр від свого започаткування освоює та всотує все, що може винайти людська фантазія. Проте використання технологій розширеної реальності у театрі загалом та в опері зокрема для медіа-простору містить вищезгадану «революцію» завдяки абсолютно новому підходу до взаємодії з глядачем. З цієї точки зору можна говорити про дві вищезгадані складні системи, основним продуктом яких є глядацький досвід.

Така постановка проблеми призводить одразу до декількох важливих з точки зору мистецької практики та пов'язаних з нею академічних досліджень питань. З одного боку, розширена реальність розглядається як технологія, додаток до опери, такий же ж як новий тип світлових приборів або система штанкетів, з іншого боку — під нею розуміють цілу інфраструктуру, що формує абсолютно новий набір соціальних практик і сенсів. Крім того, досі незрозуміло за допомогою якого наявного аналітичного та термінологічного апарату можливо проаналізувати оперу та розширену реальність як різні системи створення глядацького досвіду. Недослідженим залишається аспект проведення аналізу та комбінування двох комплексних систем для створення цілісного мистецького продукту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Поточний стан і розвиток технологій розширеної реальності, пошук академічного консенсусу щодо цього феномену, його дослідження у своїй праці детально розглядає група співавторів *Lik-Hang Lee, T. Braud, P. Zhou, L. Wang, D. Xu, Z. Lin, A. Kumar, C. Bermejo та Pan Hui* (2021). Грунтовний аналіз поширення інноваційних цифрових

технологій в театрі надають у своїх статтях колективи авторів: К. Юдова-Романова, Т. Гуменюк, С. Горевалов, С. Гончарук, В. Михайлов (2023) та *A. Webb, J. Laytonm* (2023). Об'єднавчий термін «мета-сцена» та концепцію його реального втілення розглядає в опублікованій версії своєї доповіді команда співавторів *R. Krishnasamy, P. Vistisen, L. Nikolic, L. Hemmingsen, та M. Scarpelli* (2023). Головні особливості глядацького досвіду з моделюванням багатьох подальших розвідок у просторі віртуальної реальності окреслені у звіті дослідницької групи *B. Laurel, R. Strickland, R. Tow* (1994) про один із перших театральних цифрових проєктів, «*The Placeholder*». Специфіку підходів творчих команд до взаємодії з інноваційними технологіями під час створення сценічного дійства виявлено співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук, та Ю. Чубуковою (2019).

Контент глядацького досвіду в опері на підставі міждисциплінарних підходів до вивчення технологічних особливостей створення мистецького продукту проаналізований О. Маноцьким (2011) та М. Богачовим (2021). Більш широкий погляд на оперу як частину інфраструктури системи мистецьких практик можна простежити, аналізуючи статтю Ю. Чекана (2020) про виміри та конфігурації музичної сфери сучасної культури. Грунтовне дослідження опери з точки зору глядацького досвіду проведено S. Pratt (2009). Аналіз адаптивності жанру як системи крізь призму соціологічно-естетичних розвідок провели *L. Kotnik* (2013) та *L. Hutcheon* (2006).

Мета дослідження полягає у застосуванні комплексного підходу до огляду технологій розширеної реальності в сучасному оперному мистецтві на основі наукових розвідок останніх років з прогнозуванням подальшої перспективи їх розвитку. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) надати визначення різновидів технологій розширеної реальності в контексті взаємодії з оперним мистецтвом;

2) проаналізувати на конкретних прикладах можливості використання технологій в реаліях сьогодення;

3) окреслити актуальні шляхи взаємодії опери та технологій розширеної реальності з їх синтезом в контексті ідейно-образного впливу на глядача.

Виклад основного матеріалу дослідження... Технології розширеної реальності увійшли у загальний вжиток, а радше, у загальний медійний простір, порівняно нещодавно, хоча як технічна, так і мистецька спільнота досліджувала та активно обговорювала її можливе застосування ще з кінця 80-х років минулого століття. У 1992 році у фантастичній повісті Ніла Стівенсона «Лавина» (*Snow Crash*), був вперше описаний для широкого загалу концепт Метасвіту (*Metaverse*), де людина одночасно існує і в реальному і у віртуальному світі, повноцінно спілкуючись та виконуючи повсякденні задачі як робочі, так і особисті за допомогою цифрового аватару.

Концепт Метасвіту, нашарування різного роду віртуальних реальностей з розвитком технологій знайшов своє втілення у терміні *Extended Reality*, або *XR* (розширена реальність). І хоча тотальна розширена реальність у своєму розвиненому стані ще далека від стадії завершеності, можна говорити про її проникнення у всі сфери людського життя від розважальних та цифрових до медицини та навчання (*Lee, Braud, Zhou* та інші, 2021). Безперечно, великий поштовх до поширення цієї технології надають різноманітні інституції, що в останні роки активізували свої пошуки нових способів контакту з споживачем.

Отже, на даний момент «розширена реальність», або *XR* — збірний термін для одразу декількох типів технологій, що різняться між собою технічними засобами, способом взаємодії із користувачем та методами поширення. У професійному середовищі прийнято виділяти такі різновиди означених технологій (*Lee, Braud, Zhou* та інші, 2021).

Virtual Reality (VR), тобто віртуальна реальність, за типом взаємодії з глядачем поділяється на інтерактивну та неінтерактивну, де глядач є просто споживачем імерсивного досвіду. Вона надає фактично повне занурення, оскільки задіює слуховий (за допомогою навушників), зоровий (із використанням шолому або окулярів віртуальної реальності), в окремих випадках — тактильний (наприклад, використання інтерактивних рукавиць) та

просторовий тип сприйняття. Досвід останнього забезпечується, наприклад, за допомогою платформ, що являють собою модифіковані бігові доріжки для пересування віртуальним світом, які забезпечують імітацію рухів у різні боки, при цьому фізично залишаючись на місці.

Augmented Reality (AR), тобто доповнена реальність, дозволяє користувачеві накладати цифрові зображення на реальні об'єкти, розміщуючи цифровий контент у фізичному просторі за допомогою смартфона, окулярів доповненої реальності чи інших гаджетів. Це можуть бути як двовимірні, так і тривимірні, а також як статичні, так і динамічні (анімовані) об'єкти.

Mixed Reality (MR), тобто змішана реальність, передбачає взаємодію фізичних та цифрових об'єктів. Основа ідея полягає у тому, що об'єкти у цифровому та доповненому просторі взаємозамінюють один одного і, будучи певним чином пов'язаними, взаємодіють у режимі реального часу. Поки *MR* знаходиться на стадії концепції через складність у реалізації. В якості прикладу можна навести ультразвукові зображення, що накладаються на пацієнта перед операцією в реальному часі (*Lee, Braud, Zhou* та інші, 2021). Підготовлений таким чином простір, наприклад, сценографічний, може бути визначений як *MR* завдяки типу його взаємодії з глядачем.

Отже, технології розширеної реальності, об'єднуючи віртуальну, доповнену та змішану, перебувають у постійному динамічному розвитку, впливають на різні сфери діяльності людини і з точки зору практиків мистецтва викликають інтерес не лише завдяки особливому типу взаємодії з глядачем, але і через наявність ознак культурного та соціального феномену. Вищезазначені технології присутні і в оперному мистецтві. Розвиток цифрового сегменту театру у західних джерелах прийнято пов'язувати ще й з початком пандемії *COVID-19*. Це надало нові можливості комунікацій цифрового театру з глядачем, хоча й вимушено, в умовах карантинних обмежень. Водночас, ці обставини спричинили появу великої кількості цифрових оперних проєктів, яким ще тільки в майбутньому доведеться бути поясненими та систематизованими (*Webb, Layton*, 2023). Поштовхом до розвитку цього типу проєктів стала дестабілізація

інфраструктури виробництва музично-театральних вистав, що вплинула на функціонування оперної та філармонійної інституцій, які створювали фіксовану специфічну просторову організацію музичної комунікації (Чекан, 2020). Саме в таких випадках можлива трансформація як усталених мистецьких практик, так і безпосередньо оперного жанру.

Доцільно розглянути розвиток цифрових технологій у сфері опери, перформативних практик загалом та на конкретних прикладах їх втілення. Зокрема, «*The Placeholder*» 1994 року став першим імерсивним театральним досвідом, експериментом у науковому сенсі цього слова, що був всебічно розглянутий, проаналізований та задокументований групою однодумців-розробників (*Laurel, Strickland, Tow, 1994*). Експеримент стосувався встановлення відчуття простору та сприйняття глядачем повіданої історії, визначення пасивної та активної участі спостерігача дійства. Загалом сприйняття віртуальної реальності як контрольованого простору та передача контролю над простором глядачеві залишаються однією з найважливіших особливостей цієї системи технологій. Вони залишаються актуальними як для розуміння концепції існування людини у досвіді віртуальної реальності, так і для практиків театру, які бажають долучитися до створення подібних проєктів.

У 2017 році Опера Колорадо спільно із Університетом Денвера, штат Колорадо, створили віртуальний досвід частини репетиції «Богеми» у форматі відео 360°, надавши глядачеві можливість потрапити «всередину» репетиції. А у 2022 році з'явився записаний у 360° варіант «Травіати» театру *Opera Lirica di Roma*. Проєкт *Deutsche Oper am Rhein, «Die Tote Stadt»* у 2023 році також передбачає VR прем'єру.

У 2020 році *Royal Opera House* представив проєкт «*Current Rising*», сутність якого полягала у написанні опери саме з врахуванням застосування розширеної реальності. Однак, особливістю цього проєкту стало практичне втілення концепції змішаної реальності, де фізичний простір-куб, вибудований спеціально для постановки, слугував одночасно основою сценографії та ключем для входу у віртуальний простір. Опинившись всередині кубу, глядач міг

одягнути необхідне обладнання і його «подорож» починалася у віртуальній реальності з того ж місця.

З точки зору театрального і особливо оперного досвіду, у багатьох дослідників технологія *MR* викликає найбільший інтерес та слугує пунктом відліку для справжнього синтезу двох цих сфер людської діяльності. К. Юдовою-Романовою та її співавторами влучно акцентовано увагу на тезі, що театр є свого роду першим досвідом віртуальної реальності, а опера надає їй завершеності через свою комплексну природу взаємодії з глядачем та притаманну жанру імерсивність (Юдова-Романова, Гуменюк, Горевалов та інші, 2023).

Яскравим прикладом застосування змішаної реальності на теренах українського оперного простору є перший етап проєкту «*NOCTURNE VR*», проведений у 2018 році та реалізований як соціально-культурно-освітній та туристичний задум. Він був націлений на розвиток нового сприйняття історичного обличчя міста. Ідейна структура проєкту базується на творі класика української музики Миколи Лисенка — камерній опері «Ноктюрн». Проєкт поєднав у собі: оперу, сучасні *VR* технології та історію міста через створення мультимедійного ролику з елементами 3D графіки щодо обраної локації у місті Києві за адресою: Андріївський узвіз, 27 (будівля має історичне та культурне значення). Завдяки цим трьом складовим передбачалося створення ексклюзивних екскурсійних маршрутів у містах проведення проєкту та опери-інсталяції у міському просторі. Водночас задумувалося використання елементів цього проєкту як складових інших імпрез.

На думку авторів проєкту, культурні пам'ятки України наразі знаходяться у катастрофічному становищі. Проблема збереження спадщини, її імплементація у сучасний ритм міста залежить від багатьох соціокультурних, логістичних та економічних факторів. Дискусії, що точаться навколо цієї проблеми, загострені до ступеню, який важко переоцінити. Поштовхом до повернення дискусії в конструктивне русло може стати мистецький погляд на проблему. Високий жанр опери у поєднанні з інноваційними технологіями, які

тільки починають проникати у буденне життя громади, і є таким мистецьким поглядом. Вкрай важливо, пам'ятаючи і шануючи минуле, з обережністю вбудовувати його у сьогодення та майбутнє. Пам'ятки міста, подекуди зруйновані, можуть отримати нове життя у цифровій реальності, нагадуючи його жителям про живу історію міста.

Сутність проекту полягала у створенні мультимедійного ролику, доступного для перегляду зі смартфонів та у 3D окулярах віртуальної реальності, географічно прив'язаного до пам'ятки архітектури. Історія розгорталася на екрані смартфона або в окулярах віртуальної реальності при наведенні на фасад. В окулярах запускався аудіовізуальний твір, в якому за допомогою 3D графіки та відео 360° відтворювався історичний вигляд будинку; з'являлися персонажі, дії яких записані та інтегровані у оточуюче середовище; звучав музичний твір, написаний композитором Сергієм Вілкою для конкретної локації. Глядач мав змогу «зазирнути» всередину будинку та його історії. Проект містить інтерактивну складову, з якої глядач може довідатись про історію та сучасний стан будівлі, долучитись до ініціатив, пов'язаних з охороною культурної спадщини.

Особливістю цього досвіду стало поєднання трьох основних складових:

- опери, розчиненої у просторі міста, своєрідної нитки, яка ще раз поєднує одного з визначних творців української музичної культури з місцем, для якого він зробив дуже багато;

- сучасних технологій, завдяки яким вдалося розкрити сценарій у іншому вимірі сприйняття та розширити цільову аудиторію і, як наслідок, збільшити кількість людей, залучених у обговорення проблеми;

- розкриття історії, яка є у кожного будинку, задля збереження пам'ятки архітектури для майбутніх поколінь.

Стосовно особливостей застосування технологій — тут для авторів було важливим використати ідею змішаної реальності задля забезпечення у глядача «найповнішого» досвіду. У цьому випадку глядач мав прийти у конкретне місце

і побачити будівлю у її теперішньому стані, а вдягнувши шолом — осягнути її вже в зовсім іншому вигляді.

Ірландська та Фінська національні опери організували майданчики для експериментування з цифровим театром, створивши відповідні партнерства з технологічними компаніями. Застосування технологій тут є внутрішнім, професійним, покликаним налагодити та полегшити процеси дизайну простору вистави, побудови її динаміки та зовнішнього вигляду.

«Дослідник сучасного театру Роберт Майлс звертає увагу на ключові положення саме аспектів створення проєктів. Майлс вважає, що як медіум, цифровий театр має свій власний спосіб формування наративу, який дозволяє створити простір для інновацій і визначення ідентичності артиста або театральної компанії. Для нього інновація у створенні цього типу театру виникає з роботи як у цифрових, так і у фізичних просторах. Він пояснює: “Можуть існувати взаємовідносини між сценічною та цифровою роботою, що породжує питання про більшу театральну екосистему”» (*Webb, Layton, 2023*). Про це зазначає і практик цифрового театру Джордан Аскью щодо *site-specific* і цифрових робіт «*CREATION*». Ці роботи часто приваблюють глядачів, які фіксують та споживають різний досвід з одними і тими ж виставами, коли їх дивляться особисто і онлайн (*Webb, Layton, 2023*).

У 2023 році група авторів, теоретиків та практиків цифрового театру запропонувала термін «метасцена». Концепція метасцени передбачає повний цикл створення цифрового театру, його існування у віртуальності від початку і до кінця, де фізичний простір театру є точкою занурення у цифровий світ (*Krishnasamy, Vistisen, Nikolic та інші, 2023*). У цій концепції, викладеній у формі своєрідного маніфесту, хоча і підкріпленого практичною інженерною моделлю, окреслена спроба тотального проникнення «цифри» у театр та подальшої трансформації технології театральної справи.

Опера як мистецька форма з багатовіковою історією завжди була на передньому краї інновацій та креативності в галузі сценічних мистецтв. Важливою особливістю жанру є чітка форма побудови та процесів,

синтетичність та синкретичність. Упродовж багатьох століть розвитку, залишаючись у чітких рамках жанру, опера трансформувалася, вбираючи у себе досягнення інших видів мистецтва, навіть не стільки адаптуючись до нових технологій, скільки адаптуючи їх під себе (Kotnik, 2013). Із приходом віртуальної реальності (VR) оперний театр може відчувати неймовірну трансформацію, що об'єднає в собі традицію та сучасність. Глибокий вплив віртуальної реальності на вистави в оперному театрі збагачує досвід глядачів, розширює художні можливості інституції та водночас ставить під сумнів канони класичної опери.

Одним з найсуттєвіших внесків віртуальної реальності в оперний театр є її здатність занурити глядачів у постійно змінний контрольований світ. Традиційна опера ґрунтується на силі людського голосу і вишуканих сценічних декораціях задля створення емоційної глибини впливу на глядача. Розширена, а особливо віртуальна реальність, піднімає це занурення на новий рівень, дозволяючи глядачеві зазирнути всередину побудови опери і стати активним учасником вистави. Через образи віртуальної реальності аудиторія може відчувати оперу з різних точок зору. Глядачі можуть вибирати місце спостереження за персонажами, досліджувати різні сцени або навіть змінювати хід подій в оповіді. Такий рівень взаємодії забезпечує більш захопливий та персоналізований досвід, роблячи оперу більш доступною для молодого та технологічно підготовленого покоління. Крім того, застосування такої технології дозволяє оперним театрам перейти за межі фізичних місць проведення вистав. Так, за допомогою VR-стрімінгу та запису в режимі 360° глядачі по всьому світу можуть переглядати вистави наживо, знімаючи географічні бар'єри та демократизуючи оперу. Це не лише розширює аудиторію опери, але й забезпечує її подальшу актуальність у цифрову епоху.

Віртуальна реальність відкриває безмежні творчі можливості для режисерів опери, сценографів і композиторів. Ця технологія дозволяє їм експериментувати з інноваційними концепціями, об'єднуючи реальне та віртуальне способами, які раніше були неможливими (Романова, Стрельчук,

Чубукова, 2019). По-перше, це вражаючі сценічні декорації. Технологія усуває необхідність у складних фізичних декораціях, замінюючи їх цифровими ландшафтами, що можуть миттєво змінюватися. Режисери можуть переносити глядача у фантастичні реальності, поглиблюючи їх у світ опери без обмежень фізичного сценічного дизайну. По-друге, це взаємодія з віртуальними персонажами. *VR* дозволяє інтегрувати віртуальних персонажів у живі вистави. Співаки можуть взаємодіяти з цифровими аватарами, створюючи захоплюючі дуети між людьми та віртуальними виконавцями, розширюючи таким чином межі контенту опери. По-третє, це динамічна форма оповідання. Інтерактивність *VR* дозволяє створювати динамічні сюжети, де оповідь адаптується до вибору аудиторії. Це створює унікальний і непередбачуваний досвід кожного виступу, підвищуючи цінність повторного перегляду опери.

Незважаючи на збагачення оперного театру завдяки віртуальній реальності, ця технологія водночас ставить під сумнів деякі з його давніх канонів. Опера історично асоціювалася з великими оперними будівлями, вишуканими костюмами і традиційними сценічними рішеннями. Процес фестивального чи проєктного творення містить певний набір соціальних практик та чіткий порядок утілення. Відхід віртуальної реальності від цих конвенцій викликає питання про сутність опери та її майбутню спрямованість, що може бути одним із «приводів» для міжгалузевих оперних розвідок на рівні із вивченням трансформації літератури в опері, гендерними та політичними студіями тощо.

За Вебб і Лейтоном, (2023) критики стверджують, що *VR*-подібна технологія може розфокусувати аутентичність опери, надаючи перевагу візуальному шоу над вокальною майстерністю. Зростаюча залежність від технології може відвернути від себе традиційних шанувальників опери, які цінують історичне та культурне значення цього виду мистецтва. Однак прихильники використання віртуальної реальності в опері спростовують ці побоювання, підкреслюючи, що технологію слід сприймати як доповнення до традиційної опери, а не як її заміну. Віртуальна реальність може співіснувати з

традиційними виставами, пропонуючи аудиторії різноманітні варіанти її перегляду, дозволяючи опері розвиватися та зберігати при цьому свої основні цінності. Проте все вищесказане стосується швидше окремих частин обох технологій і не враховує особливості жодної з них.

У згаданому контексті видається доцільним розглянути оперу та різновиди цифрових реальностей як дві ієрархічні у математичному сенсі системи, де вищий щабель ієрархії визначається на основі ознаки, присутньої у всіх нижчих її рівнів. Необхідною є ґрунтовна концептуалізація обох технологічних систем задля можливості спільного їх розгляду у практичному векторі, відповідно — редукування обох систем до спільної змінної, або знакової одиниці. І нею може стати особливість взаємодії з глядачем.

Доцільно згадати і модифікувати ідею про оперу як жанр, що працює свідомо і конкретно з часом як філософською категорією (Маноцков, 2015). Доповнюючи думку про час, як сутність, яка не піддається контролю, але в якій перебуваємо постійно, доцільно зосередити увагу на тому, що свідомою робота з ним і забезпечує унікальність жанру опери. Тобто, партитура є моделлю об'єктивного часу, а окремі партії та їх розвиток — моделі часу суб'єктивного. Богачов (2021) розглядає оперу як особливий тип уваги в контексті історично першої гіперреальності, котру неможливо одночасно охопити повністю. На його думку, глядач перебуває у такому стані чуттєвої вразливості, що й уможливорює катарсичне переживання. Продовжуючи думку науковця, можна стверджувати, що опера від самого початку працює на тотальність, імерсивність, опроявлення та осутнення фантазії як такої. Узагальнюючи вищесказане, можна констатувати отримання глядачем/слухачем досвіду переживання розриву між об'єктивним та суб'єктивним часом, що відрізняє оперу від всіх інших соціокультурних практик, і констатувати, що в емоційному афекті суб'єктивний час розтягується і парадоксальним чином дозволяє глядачеві вірити в обставини, переживати катарсичні почуття.

З іншого боку, контент віртуальної реальності можна розглядати як досвід контролю часового розриву, керування часом через контрольований простір.

Віртуальна реальність як майбутній мистецький жанр зосереджує увагу глядача на самому собі, і саме тут, у цій точці, й варто шукати спільні «знаменники».

Висновки.

1. У контексті взаємодії з оперним мистецтвом сьогодення найбільш пріоритетними вважаються наступні різновиди технологій:

- *VR*, віртуальна реальність, що передбачає інтерактивний досвід повного занурення в оперу, завдяки застосуванню тактильного, зорового, слухового каналів сприйняття та відео 360 як пасивний досвід;

- *AR*, доповнена реальність, яка дозволяє накладати цифрові об'єкти на фізичний простір, «несучи» доповнюючу інформаційну та сценарну функції;

- *MR*, змішана реальність, яка дозволяє взаємодію між цифровими та реальними об'єктами, створюючи враження цілісності;

- *XR* або розширена реальність, яка об'єднує всі вищезгадані технології, на даний момент існує у вигляді ідеї тотальної цифрової інфраструктури.

2. Аналіз можливостей використання технологій в сучасному оперному мистецтві дозволяє констатувати багатовекторність пошуків та експериментів, серед яких пріоритетними є відео 360°, віртуальні імерсивні опери та мультижанрові проекти.

3. Розгляд взаємодії опери та розширеної реальності з їх синтезом в контексті ідейно-образного впливу на глядача дозволив окреслити актуальні шляхи їх комунікації, що полягають: у визначенні практик сценічних музичних втілень та технологій цифрового театру як складних систем; в уточненні онтологічних характеристик впливу на глядача; у знаходженні спільних сенсових констант для їх подальшого гармонійного поєднання.

Перспективи подальших розвідок... Цифровий театральний досвід спонукає митців створювати швидше сенси, ніж захоплюватися технічною майстерністю, що здається найважливішим аспектом інноваційних експериментів у створенні вистав із використанням розширеної реальності. Цифровий театр у всьому його різноманітті з урахуванням його зародкового стану та невизначеності потенціалу є формою, що відкриває багато нових

перспектив для творців і глядачів одночасно. Це може допомогти митцям максимізувати цифрові можливості у втіленні інноваційних проєктів, відповідних очікуванням технологічно обізнаної аудиторії. Розробка та систематизація підходів до цифрових реальностей не лише як до технологій, але й як до цілого набору нових соціальних практик, здатних деформувати чи реформувати давно усталені жанри, є одним із важливих і перспективних напрямків наукових розвідок у вирішенні проблеми взаємодії опери з інноваціями.

Список використаної літератури та джерел

1. Богачов, М., 2021. Без голосу: опера як тип уваги. *Your Art*, [online]. Режим доступу: <<https://supportyourart.com/columns/bez-golosu-opera-yak-ty-p-uvagy-chastyna-1/>> [дата звернення: 02.02.2021].
2. Маноцков, А., 2015. Александр Маноцков о современной опере. *ЭЛЕКТРОТЕАТР СТАНИСЛАВСКИЙ*, [online]. Режим доступу: <<https://electrotheatre.ru/theatre/article/188>> [дата звернення: 10.03.2023].
3. Чекан, Ю. І., 2020. Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 129, сс.81–91.
4. Юдова-Романова, К., Стрельчук, В. та Чубукова, Ю., 2019. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 2(1), сс.52–72.
5. Hutcheon, L., 2006. Interdisciplinary opera studies. *PMLA*, 121(3), pp.802–810.
6. Iudova-Romanova, K., Humenyuk, T., Horevalov, S., Honcharuk, S. and Mykhalov, V., 2023. Virtual reality in contemporary theatre. *Journal on computing and cultural heritage*, 15(4), pp. 1–11. <https://doi.org/10/gr9dh7>
7. Kotnik, V., 2013. The adaptability of opera: when different social agents come to common ground. *International review of the aesthetics and sociology of music*, 44(2), pp.303–342.
8. Krishnasamy, R., Vistisen, P., Nikolic, L., Hemmingsen, L. and Scarpelli, M., 2023. The meta-stage: utilizing metaverse-enabling technologies for hybrid co-presence experiences. In: EAI TIE 2023, 4th EAI International conference on technology, innovation, entrepreneurship and education, Cambridge, United Kingdom, September 27–28 2023. Cambridge: Springer.
9. Laurel, B., Strickland, R. and Tow, R., 1994. Placeholder: landscape and narrative in virtual environments. *ACM Computer Graphics Quarterly*, 28(2), [online]. Available at: <http://tauzero.com/Brenda_Laurel/Placeholder/CGQ_Placeholder.html> [accessed: 22 January 2019].
10. Lee, L.-H., Braud, T., Zhou, P., Wang, L., Xu, D., Lin, Z., Kumar, A., Bermejo, C. and Hui, P., 2021. All one needs to know about metaverse: a complete survey on technological singularity, virtual ecosystem, and research agenda. *Journal of latex class files*, 14(8), pp.1–66. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2110.05352>
11. Pratt, S. L., 2009. Opera as experience. *The journal of aesthetic education*, 43(4), pp.74–87.
12. Webb, A. and Layton, J., 2023. ‘It’s not just about technology!’: creativity as a driving force for nurturing the development of skills for digital performance. *International journal of performance arts and digital media*, pp.1–19. <https://doi.org/10.1080/14794713.2023.2223719>

References

1. Bohachov, M., 2021. Voiceless: opera as a type of attention. *Your Art*, [online]. Available at: <<https://supportyourart.com/columns/bez-golosu-opera-yak-typ-uvagy-chastyna-1/>> [accessed: 02 February 2021].
2. Manotskov, A., 2015. The musical sphere of modern culture: dimensions and configurations. *ELEKTROTEATR STANISLAVSKII*, [online]. Available at: <<https://electrotheatre.ru/theatre/article/188>> [accessed: 10 March 2023].
3. Chekan, Yu. I., 2020. Director's innovations in the use of technical means and technologies in stage art. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 129, pp.81–91.
4. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 2(1), pp.52–72.
5. Hutcheon, L., 2006. Interdisciplinary opera studies. *PMLA*, 121(3), pp.802–810.
6. Iudova-Romanova, K., Humenyuk, T., Horevalov, S., Honcharuk, S. and Mykhalov, V., 2023. Virtual reality in contemporary theatre. *Journal on computing and cultural heritage*, 15(4), pp. 1–11. <https://doi.org/10/gr9dh7>
7. Kotnik, V., 2013. The adaptability of opera: when different social agents come to common ground. *International review of the aesthetics and sociology of music*, 44(2), pp.303–342.
8. Krishnasamy, R., Vistisen, P., Nikolic, L., Hemmingsen, L. and Scarpelli, M., 2023. The meta-stage: utilizing metaverse-enabling technologies for hybrid co-presence experiences. In: EAI TIE 2023, 4th EAI International conference on technology, innovation, entrepreneurship and education, Cambridge, United Kingdom, September 27–28 2023. Cambridge: Springer.
9. Laurel, B., Strickland, R. and Tow, R., 1994. Placeholder: landscape and narrative in virtual environments. *ACM Computer Graphics Quarterly*, 28(2), [online]. Available at: <http://tauzero.com/Brenda_Laurel/Placeholder/CGQ_Placeholder.html> [accessed: 22 January 2019].
10. Lee, L.-H., Braud, T., Zhou, P., Wang, L., Xu, D., Lin, Z., Kumar, A., Bermejo, C. and Hui, P., 2021. All one needs to know about metaverse: a complete survey on technological singularity, virtual ecosystem, and research agenda. *Journal of latex class files*, 14(8), pp.1–66. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2110.05352>
11. Pratt, S. L., 2009. Opera as experience. *The journal of aesthetic education*, 43(4), pp.74–87.
12. Webb, A. and Layton, J., 2023. ‘It’s not just about technology!’: creativity as a driving force for nurturing the development of skills for digital performance. *International journal of performance arts and digital media*, pp.1–19. <https://doi.org/10.1080/14794713.2023.2223719>

ANTON LYTVYNOV

ORCID ID: 0009-0002-3571-7469

Second Year Creative Postgraduate Student

at the Department of Opera Training and Music Direction

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

anton.lytvynov@gmail.com

TECHNOLOGIES OF AUGMENTED REALITY IN THE OPERA: APPLICATION ANALYSIS

The author showed interest in scientific research on how extended reality technologies are applied in modern opera art. This study identified and characterized the types of technologies, including extended, virtual, and mixed reality. Examples of the use of such technologies by opera

companies are given. The author of the article, while working on the "NocturneVR" project based on M. Lysenko's chamber opera "Nocturne", was able to analyze the above technologies based on personal practice. He discovered the practical and theoretical possibilities of development and transformation of individual components of opera art, which can be provoked by the progress of technology and public demand. In this context, there is a need to analyze opera from the point of view of an interdisciplinary approach that involves the practical application of technology. The adaptability of opera art in the context of the development of technology has been studied. The concept of opera is presented from the point of view of the audience experience, which takes into account the specific type of attention of the viewer. This concept is justified as a methodology of conscious work with time in a philosophical sense. The thesis is put forward that similar interdisciplinary studies on the analysis of both opera art and the phenomenon of extended reality technologies are useful and necessary for the practical implementation of digital theater projects. In this understanding, there is a rationale for the consistent development and mutual enrichment of both creative and technical tools of practicing artists. The directions of possible further scientific investigations are outlined with an emphasis on their usefulness in the practical implementation of artistic projects.

Keywords: XR (extended reality), VR (virtualreality), AR (augmentedreality), MR (mixt reality), digital theater, modern opera.

Стаття надійшла до редакції 03.04.2023 р.

УДК 782.7:78.071.1Россіні](450)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.2(59).2023.295429

НАТАЛЬЯ СІМОНОВА

ORCID iD: 0000-0003-4322-9510

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського
(Київ, Україна)
simajan2011@gmail.com*

ОПЕРА «ШОВКОВА ДРАБИНА» ДЖОАКкіНО РОССІНІ: КВІНТЕСЕНЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ

*Розглянуто основні тенденції використання засобів художньої виразності в українській та зарубіжній драматургії. Виокремлено прийоми сучасних сценічних практик для квінтесенції майбутнього задуму оперної вистави. Зроблено узагальнені висновки про зміну певних психологічно-образних характеристик героїв Нового часу, орієнтуючись на акценти культурних та політичних реформ епохи написання твору. Окреслено головне призначення комедії, яке полягає у виконанні загально-суспільно-виховної задачі засобами позитивного погляду на проблему. Визначено актуальність тематики опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», яка полягає у відповідності твору тенденції оновлення та переосмислення старовинних і класичних оперних творів задля їх кращого сприйняття сучасною молодіжною аудиторією із застосуванням новітніх технологічних можливостей театральної сцени, а також впевненість композитора у існуванні взаємного кохання як головної причини подружніх стосунків. Намічено ідейно-художню складову означеної опери та засоби її втілення. Зосереджено увагу на тому, що перед створенням режисерського задуму зазначеної опери Дж. Россіні, необхідно врахувати її жанрові особливості, що поєднали у собі ознаки *farsa* та *buffa* одночасно. Досліджено історію створення опери італійським композитором та лібретистом у 1812 році, зокрема, вплив Великої французької буржуазної революції. Розглянуто багатогранність компонентів сценічної виразності, їх обумовленість жанровими особливостями та приналежність до такої театральної категорії як атмосфера вистави, її основних складових та ролі у створенні аналогу для опери Дж. Россіні «Шовкова драбина». Запропоновано видозмінити назву опери з «Шовкової драбини» на «Шовкові сходи» в контексті відповідної варіативності її перекладу з італійської, що дозволить зробити акцент на тематично-образному змісті твору. Проаналізовано музичну драматургію оперного твору Дж. Россіні на прикладі сольних та ансамблевих номерів. Здійснено музично-психологічний аналіз персонажів опери задля пластичної візуалізації ролі-образу.*

Ключові слова: опера Дж. Россіні «Шовкова драбина», *delf arte*, *farsa*, *buffa*-персонажі, атмосфера вистави, музична характеристика, образ-роль, пластична характеристика ролі-образу.

Постановка проблеми... У сучасному музичному театрі спостерігається тенденція оновлення та переосмислення старовинних і класичних оперних творів задля їх наближення до психології сприйняття сучасним глядачем.

Особливо це стосується творів для молодіжної аудиторії, які потребують пошуків оригінальних режисерських рішень з урахуванням сучасних технологічних можливостей театральної сцени. Одним із таких творів є опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», за сюжетними перипетіями якої у разі вдалого режисерського рішення із зацікавленістю спостерігає й сучасна молодь. Але, на жаль, не завжди режисерські прочитання твору спрямовані на глибоке професійне опрацювання оригіналу, що призводить до хибного трактування композиторського задуму у бік гедоністично-розважального аспекту. Інтеграція різних видів мистецтва у синтетичну природу опери є потужним важелем у створенні художнього образу будь-якої музичної постановки, що може надавати характерних позитивних чи негативних ознак виставі, її ідейно-тематичній складовій, рисам героїв всупереч чи відповідно задуму композитора. Тому, інтеграційні процеси як будь-які сучасні зміни загалом, можуть перетворити оперну постановку або на шедевр, або на авантюрну провокацію. Щоб уникнути останнього у власному проєкті, режисер під час створення задуму має керуватись етичними принципами, закладеними у твір лібретистом і композитором.

Важливу роль у режисерській інтерпретації відіграє сценографія, засобами якої створюється предметно-фактурний образ задуму: обрання локації вистави, стиліове та кольорове вирішення в оформленні декорацій, костюмів, світлового оздоблення тощо. Ансамбль усіх цих компонентів створює гармонію у доповненні одного елементу іншим задля того, щоб донести головну думку автора глядачеві. Тому режисерське трактування задуму твору-оригіналу повинно бути наповнено суголосним ідейно-художнім змістом, який виправдовуватиме концептуальне бачення постановника вистави стилістичними засобами та створюватиме відповідний ритм, а не носитиме провокаційний характер у гонитві за глядацькою аудиторією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Про важливість образу вистави та окремих його компонентів згадується у статтях різних науковців і практиків. Н. Доненко та О. Винар (2020) підіймають загальнолюдські

проблеми на шляху вдосконалення суспільства, окреслюють роль художніх засобів виразності театру у цьому процесі. І. Зайцева (2021) розглядає питання інтерпретації сучасної драматургії та прояву характерних рис окремих її компонентів у театральній виставі.

Про засоби пластичного вирішення ролі-образу та особливості його змісту наголошено О. Касьяною (2022, 2023). Дослідницею, зокрема, визначено еволюційні видозміни танцювально-пластичного елементу у створенні певної атмосфери вистави у розв'язанні вузлових подій для виявлення характерних рис персонажів. Є. Колесник (2022) акцентує увагу на особливостях вітчизняної вокальної школи та їх урахуванні в роботі з виконавцями під час постановочного процесу зарубіжних опер в українському перекладі. М. Татаренко (2021) на прикладі стилістичних та концептуальних інноваційних ідей режисури сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє здійснює пошук радикальних театральних реформ, відповідних вимогам сьогодення.

С. Шутько (2022) застерігає режисерів-інтерпретаторів старовинних і класичних оперних творів від авантюрних експериментів, що дискредитують високий ідейно-тематичний зміст оригіналу. Ним же розглядаються сучасні концептуальні вирішення художнього образу вистави і образів персонажів із використанням традиційних та інноваційних засобів виразності. Важливість вірного визначення ідейного змісту у роботі над оперним проектом підкреслює П. Ільченко (2020), ілюструючи його контент аналізом режисерських прочитань оригіналів у реаліях сьогодення. Л. Хоролець (2021) відмічає атмосферу в театрі під час роботи над виставою як складне переплетіння почуттів, настрою та бажань, тому саме на цьому тлі варто створювати сценічний образ персонажа. В якості аналітичного матеріалу дослідження використано клавір опери Дж. Россіні «Шовкова драбина» (1976) та сучасне перевидання праці видатного майстра імпровізаційної комедії XVII століття Нікколо Барб'єрі (*Barbieri, Taviani, 2015*).

Мета дослідження полягає у моделюванні образу оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні засобами сучасної художньої виразності в контексті композиторського задуму. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

1) з'ясувати призначення комічної опери в сучасних реаліях задля вибору засобів художньо-сценічної виразності;

2) проаналізувати особливості політичного та суспільного устрою Італії часів написання твору з переосмисленням персонажів комедії дель арте в лібрето твору, метаморфозами їх рольових завдань;

3) окреслити коло засобів художньо-сценічної виразності для висвітлення теми твору.

Виклад основного матеріалу дослідження... Як зазначають Н. Доненко та О. Винар (2020), створення повноцінного художнього образу спектаклю насамперед складається не тільки з бачення проблематики та викладення її в інтерпретації режисера-постановника, а й з розуміння нагальних викликів, що постали перед людством на шляху вдосконалення і пізнання істини буття. І хоча комічна опера покликана приносити розраду та задоволення, але, як стверджує П. Ільченко, ознаки жанру визначаються засобами вирішення конфлікту. Тому «<...> відповідно способу вирішення конфлікту вибудовуються усі компоненти сценічної виразності, створюючи певну форму та зміст спектаклю» (2020, с. 49). У комедіях конфлікт вирішується легко й весело, але як писав великий майстер імпровізаційної комедії дель арте Нікколо Барб'єрі (*N. Barbieri*) на прізвисько Бельтраме: «<...> комедія — розвага приємна, але не блазнювання; повчання, але не непристойне; жарт, але не нахабство ...» (1628, с. 38). Таке розуміння головного призначення комедії визначено формулою: основна мета актора-комедіанта — приносити користь розвагою. Під користю у даному випадку мається на увазі виконання загально-суспільно-виховної задачі засобами позитивного погляду на проблему.

Починаючи роботу над створенням режисерського задуму одноактної опери Дж. Россіні «Шовкова драбина», необхідно врахувати її жанрові

особливості, що поєднали у собі ознаки *farsa* та *buffa* одночасно. Останні виявляються у деталізації викладення побутових сцен, а властивості *farsa* — це неординарність «положень», в яких опиняються герої. Звідси можна зробити висновок, що опера «Шовкова драбина» — це музична «комедія положень».

Важливим пунктом у визначенні концепції твору є актуальність тематики, яку закладає композитор. Тому необхідно враховувати вихідну подію, подальші колізії сюжетної складової та конфліктне протиріччя, що виникає у ході розвитку цих компонентів. Однак, перш ніж зануритись у цей процес, варто наголосити на тому, що опера була створена італійським композитором та лібретистом на початку XIX століття (1812 р.), чому передували важливі політичні та соціальні зміни, насамперед, Велика французька буржуазна революція, завдяки якій в Європі почали розвиватись усі галузі життєдіяльності суспільства, у тому числі й сфера мистецтв. Результатом завоювання Італії Наполеоном у 1797–1798 роках стало роздроблення території на ряд залежних від Франції республік, які постійно ворогували між собою. Частина земель залишилась під орудою Папи Пія VI та його кардиналів. На початку XIX століття у період перебування Італії під владою Наполеона I (1802 р.), утворилась Італійська республіка, до якої увійшли Неаполь, Венеція та інші області, а Генуя і Парма залишались під контролем завойовника. У 1806 році Неаполь також приєднали до французьких володінь, королем якого проголосили маршала Мюрата (1808 р.). У 1809 році французькі війська відвойовують й Папську область. За доби панування французів у Італії запроваджується французький цивільний кодекс, ліквідуються залишки феодальної залежності селян, скасовуються права і юрисдикції аристократії. Проте пограбування країни французами гальмувало економічний розвиток підкорених земель, адже уряд Наполеона мав намір зробити Італію колонією та постачальницею сировини для укріплення ринку власної промисловості. Панування та вплив революційних поглядів залишило відбиток у музичній драматургії обох країн, тому герої досліджуваної опери набули доволі незвичних рис для «стриманих» звичаїв суспільства початку XIX століття.

Цілісну картину часів написання твору доцільно визначити як таку: культурним рушієм епохи є прагнення до свободи, високих ідеалів, намагання відшукати їх в усіх сферах суспільного життя, ствердити як загальні правила, встановивши цим рівні права та можливості для людей будь-яких верств та статків.

Спираючись на дослідження Н. Сімонової (2022), образна сфера комічних опер є заснованою на персонажах-масках вуличної комедії дель арте — саме вони стали прототипами їх героїв. Жанр вуличної комедії, розповсюдившись на Південь та Північ ще не сформованої Італії й у прилеглі країни, саме у Франції зазнає значної трансформації через просвітницько-реформаторську роль, відведену театру. Соціалізовані моралізаторством передових революційних віянь, які мали на меті відкрити несподівані можливості для дрібних буржуа та звичайних селян, герої вуличної комедії скидають маски та змінюють ідейну суть власних амплуа на догоду реформаторам Нового часу. У період кінця XVII – початку XVIII століття італійський театр у Франції перебуває під забороною, що дозволяє зберегти власну автентичність персонажам дель арте саме у італійській театральній (а тому й в оперній) традиції.

Розвінчуючи міф про винятковість та доблесть дворянського класу, французькі письменники-пропагандисти «народжують» на світ новий тип героя родом з низьких верств населення, напрочуд кмітливого, винахідливого, справедливого та насправді благородного. Поряд із цим виникає й новий тип жіночої героїні, у шляхетній дворянській подобі якої приховується спритна служниця-дзанні. Із тихого покірливого створіння, що майже не бере участі у власній долі, вона перетворюється на пристрасну та хитру «бестію» й у шовкових рученятах тримає важелі керування долями інших, займає активну життєву позицію та відстоює її. Обранець такої жінки має володіти скарбом, що не належить цьому світу — це дар безкорисливого та жертвовного кохання, не зіпсований жагою багатства та влади. Зазвичай він — благородний дворянин нижчого рангу або простолюдин, який не підозрює про своє шляхетне

походження, готовий життя покласти заради щастя коханої. Власне, саме «скарб» його серця й надихає героїню, надає їй сміливості та впевненості.

Новий тип ролі-образу поступово проникає й в італійську театральну традицію. У 1812 році оновлені образи вуличної комедії знаходять свого автора: перетілившись у героїв «Шовкової драбини» Россіні, вони виконали призначену для них місію — утвердження думки про переваги взаємних почуттів у подружніх стосунках.

Актуальність тематики обраної опери — це сам факт існування взаємного кохання: час може змінити мораль та естетичні підвалини суспільства, яке обирає своїх героїв, може знецінити чи піднести образ жінки, створити безліч нових образів і захоплюватись ними — і все це знайде відображення у театральному мистецтві. Але заборонити існування любові, безкорисливості, самопожертви, співчуття тощо — неможливо. Композитор впевнений, що взаємне кохання має бути головною причиною сімейних відносин, адже й донині існують подружні стосунки, які укладаються за такими обставинами (спричиненими пристрастю чи розрахунком). Розглянута композитором у творі тема стає символом «шовкових сходів», що ведуть у вічність.

В опері «Шовкова драбини» лірична героїня Джулія і є такою господинею-дзанні. Через неї сюжет набуває активного розвитку. Вона — втілення жіночих чеснот свого часу: чистота, рішучість, мудрість, готовність на авантюру, самоповага, але не безглузда гординя. Саме вона створила ці «шовкові» сходи, і той, хто підіймається ними — змінюється назавжди.

Друга жіноча партія належить кузині Лючіллі, яка уособлює приховане суперництво й заздрість: дівчина готова опинитись на місці Джулії. Не виявляючи відкритої ворожнечі, вона переслідує одне бажання — завоювати прихильність чоловіка, призначеного сестрі. У цьому образі поєднується відверта жага уваги та стриманість, а рушієм її дій є пристрасне кохання.

Чоловічі персонажі також є доволі цікавими: опікун Дормонт видається головною постаттю, адже від його рішення залежать усі, водночас, самі підлеглі здатні змінити його волю — і композитор наголошує на цьому. У жодній

авторській ремарці не вказано матеріальне становище пана опікуна: він має право заборонити Джулії одружитись із небажаним обранцем, але якою мірою посаг вихованки залежить від нього — не уточнено. У даному випадку режисер владний інтерпретувати цей факт на власний розсуд. Створюючи цей персонаж, особливу увагу варто звернути на його маску-прообраз у дель арте : поєднавши його комічне підґрунтя із властивостями сучасної ділової людини, можна знайти цікаві прийоми художньої виразності.

Комічно-буфонний герой Джермано — недолугий, простуватий та чесний Арлекін. Драматурги Просвітництва надали йому можливості змінитися, та композитор залишає служнику первісний прообраз: Джермано прагне безкорисливо допомагати іншим, не зваживши свої сили. Він простий, тому не вміє обдурювати, не здатний аналізувати події. За інтригою сюжету Джермано таємно закоханий у головну героїню, тому легко стає інструментом маніпуляцій Джулії та створює сюжетні колізії. Таким чином, прагнучи захистити себе, зраджує коханій. Із цього можна зробити певні висновки: якщо оцінювати Джермано у відриві від його прообразу з комедії дель арте, перед нами доволі дорослий чоловік, якого життя нічому не навчило, а отже, він ніколи посправжньому не потрапляв у неприємні ситуації. Однією з версій, чому так сталося — небажання брати на себе відповідальність та робити серйозні кроки у житті. Але це інтерпретація ролі-образу іншого жанру. Отож Джермано — це суто дель-артівський персонаж, який відіграє фарсово-буфонну функцію опери, його простуватість, безтурботність, захоплення та тупість легко перетворюють служника на інструмент інтриг. Якби композитор задумав інакше, драматургічна лінія героя мала б інше наповнення, а твір не був би комічною оперою.

Бланзак — наречений головної героїні, якого для неї знайшов дядько, — бабій, відомий усім своєю вдачею та статками. Він готовий на авантюру, вміє пристосовуватись, звик отримувати бажане будь-якою ціною, а тому є досить передбачуваним. Головними внутрішніми та зовнішніми ознаками цього персонажа є рішучість, бездоганний вигляд, владність, самовпевненість на грані

із дурістю та м'якість одночасно, його дії, зазвичай, керуються волелюбством, розрахунком та хитрістю.

Жіночі персонажі-образи опери «Шовкова драбина» Джулію і Лючіллу поєднують у собі суперечності, а деякі чоловічі, наприклад Дормонт і Бланзак, доволі однозначні та відкриті у своїх намірах, а отже, передбачувані. Джермано — суто комічний образ, на якому тримається інтрига сюжету. Є ще один персонаж — таємний чоловік Джулії Дорвіль — доволі загадковий та сталий образ, що не змінюється від п'єси-першооснови до лібрето опери Россіні. Основним чинником існування цього ліричного героя є реальність взаємних почуттів, заради яких Джулія ризикує власним становищем.

Головна мета режисера — створити таке середовище, в якому всі персонажі-образи музичної комедії проживуть один день свого сценічного життя у яскравій палітрі світла, кольору та емоцій і, перебуваючи частиною художньої реальності, стануть реальними для глядача. Це досягається за допомогою яскравих засобів виразності: пластики рухів, фактури, кольору та стилю костюмів, відповідної внутрішньої інтонації голосів тощо. Також важливо, щоб задум опери був суголосним темпоритмам сьогодення, інакше ані глядач, ані актор не зможуть зануритись у події твору, і основна думка залишиться незрозумілою для аудиторії. Поєднання усіх складових можливе за допомогою такого виражального засобу, як атмосфера вистави. У статті Л. Хоролець пояснюється феномен «атмосфери» як театрального поняття. Беручи за основу її елементи, місце та час дії, авторка особливо виокремлює один компонент, так зване «повітря», пояснюючи його народження « < ... > сплавом найрізноманітніших елементів художньої виразності...» (2021, с. 34-35). Справедливим є міркування, що саме актор своєю грою, взаємодією із оточенням та партнерами народжує атмосферу вистави, але все це повинно бути акумульовано у режисерському задумі, як у головному виражальному засобі постановника. Наповнені повітрям часу, що несе в собі соціальні ідеї епохи, все ж таки, « <...> кращі постановки є співзвучними сучасності...» (Хоролець, 2021, с. 36), а отже, і черпаються вони із прикладів буденного життя.

Оскільки в атмосфері відображається ідея вистави, із нею пов'язані характери дійових осіб, їх стосунки, ритм сценічного життя та динаміка образів і подій, що пульсує у запропонованих обставинах. У вірно продуманому режисером сценічному просторі носієм атмосферного відчуття стає кожен актор: тут усі поєднуються в єдине ціле. Але зазвичай, при намаганні відтворити на сцені історично-суспільне та побутове середовище втрачається головна ідея твору.

Головним фактом у «Шовковій драбині» є те, що усі намагаються «зазирнути у спідне» Джулії. Іншими словами, кожен із персонажів певним чином втручається в її інтимне життя, щоб вирішити власні проблеми, а Джулія лише захищається. Найзрозумілішим образом уразливості людини є місце, де вона «неодягнена» (у прямому та переносному змісті), — це ліжко. Цей атмосферний знак-образ можна розташувати по центру ар'єрсцени, віддаючи другий та перший плани основним подіям. Тоді глядачу стане зрозуміло, що саме захищає головна героїня, чому вона тримає ситуацію під контролем та шовковою ниткою об'єднує усіх героїв навколо себе. Захищаючи власне кохання, вона використовує увесь арсенал засобів, від чого інші герої опиняються у досить несподіваних та фарсових положеннях.

Коли до кімнати приходить Джермано, Дормонт та Лючілла, а згодом і Бланзак, вони взаємодіють на основному ігровому просторі, на фоні ліжка. Моменти, в яких до Джулії по шовкових сходах потрапляють Дорвіль, Бланзак, а у фіналі й Дормонт, можна ілюструвати входом через ліжко. Але у сценах із коханим дія переноситиметься на станок, розташований на великій відстані над планшетом сцени — метафорично це підноситиме подружню пару над буденністю. Момент появи Бланзака у фіналі, по тих же шовкових сходах, відбудуватиметься виходом через ліжко на другий план. Можливо, сам «наречений» залишиться на місці, а Джулія вийде на основний простір сцени. Дормонт, потрапивши до кімнати Джулії через знак-образ ліжка, буде дуже неприємно здивований, а у подальшому може курсувати між ним та основним ігровим простором. Також необхідно додати схованки — особливо важливу

роль це відіграватиме у фіналі, де усі ховатимуться, спостерігаючи один за одним. Символом музичної постановки неодмінно стане драбинка, сплетена із шовку, яку найкраще змайструвати у вигляді сходів. Та й саму назву опери, як варіант транскрипції італійського «*scala*», варто переосмислити з «Шовкової драбини» на «Шовкові сходи», адже «сходи» — це символ висхідного руху до високих почуттів, а «драбина» лише предмет, який можна приладнати до чогось. Однак, потрібно усвідомлювати, що символічне не завжди означає функціональне: є багато сходинок, що ведуть до серця іншої людини, але тільки одні стають шовковими, і саме подружні зустрічі Джулії та Дорвіля мають пряме відношення до останніх.

Мотивом існування оперного мистецтва є музика: вона наскрізь пронизує виставу причинно-ідейним змістом, вплавляючи персонаж-образ в атмосферу спектаклю та наповнюючи собою усі зони мовчання. У задумі режисер поєднує три основоположення: психологію життєвої співдії, соціальну ідею, що керує суспільством, і театральний чинник — мистецтво актора (співака) (Хоролець, 2021). Оскільки музика, закладена в архітектоніку твору, вже створила головні відчуття необхідної атмосфери постановки, інші елементи сценографії покликані народити цілісний художній образ спектаклю: надати природності, розкрити характери героїв у процесі розвитку ідейно-конфліктного протиріччя та стати умовами для реалізації акторського таланту виконавця. Це і є та ланка атмосферності, яку автори постановки мають «матеріалізувати».

Здебільшого образ ролі в оперному мистецтві залежить від вокально-виконавського контенту. Найліричніші мотиви в музичному доробку опери належать Джулії та її чоловіку Дорвілю. Вони зачаровують яскравим колоритом тональних та орнаментально-мелізматичних наповнень. Здійснюючи переклад італійсько-англійського тексту лібрето, авторкою звернено увагу на збігу мелодичних акцентів із напруженими душевними переживаннями героїв. Більш мелодизованою, на відміну від інших персонажів, є й речитативна складова їх партій. Вперше розкривається характер Джулії у невеликій арії на початку, згодом — у великій арії перед фіналом та безлічі сольних уривків до дуетів, тріо,

квартетів. Сольні номери відрізняються більш емоційно-ліричним наповненням, в той час як у дуетах, тріо, квартетах та секстеттах персонаж підхоплює музичний матеріал партнерів (відповідно до рівня зацікавленості самої героїні), що свідчить про гнучкість образу-ролі у досягненні певної мети.

Дорвіль розкривається в сольній арії, коли змушений сховатись і спостерігати за «сватанням» Бланзака до власної дружини та у невеликій арії «викриття», коли він виходить із схованки та демонструє своє відношення до побаченого. У цьому невеликому вокальному уривку, хоч і зберігається тріольність, водночас, різко змінюється ладо-тональна характеристика музичного матеріалу, зникають романтичні ознаки партії, з'являється «кришталь» презирства та відстороненості. Надалі невеликі речитативи та три ансамблевих номери несуттєво змінюють музичну характеристику героя, що є свідченням вірності, відданості та непорушності його поглядів.

Бланзаку притаманні чіткі ритмічно-мелодичні сполучення: у сценах зваблення з'являються тріольні групування, фіоритурні прикраси та мелізми — він підлаштовується під Джулію. Цікаво, що у вокальній партії персонажу притаманна чотиридольність, навіть у фіналі, де загальний ритм змінюється на шість восьмих (нагадуючи танець, що підхоплює усіх у вир). Герой не має сольних номерів, а розкривається лише в ансамблевих уривках, що характеризує його як цілеспрямовану та доволі хитру людину, образ-персонаж якого здатен змінитися лише під впливом оточення.

Доцільно зазначити, що тріольність, фіоритурність та поліритмія є характерною ознакою музичного оздоблення опери. Це пояснюється великою кількістю романтичних сцен, здебільшого створених Джулією, або сцен, де інші герої міркують про неї.

Лючілла з'являється на початку опери в терцеті другої картини; після центрального ансамблю — із вихідною арією; перед фіналом — у речитативному уривку та у фіналі. Персонаж розкривається у сольному номері зі звичайним чотиридольним ритмом (як і у Бланзака), який перетворює на феєрію пристрасті. Речитативи та ансамблі, в яких вона співає, підкорені

загальній емоційній атмосфері номерів, вони є доволі мелодизованими та оздобленими тріолями. Охарактеризувати її роль-образ можна завдяки сольному номеру: його чотиридольність — це певні рамки, в які дівчина сама себе поставила, у середині яких вона може дозволити собі усе, бо вона — не Джулія, яка кидає виклик суспільству, і готова задовольнитись пристрастю.

Дормонт зазвичай виходить на сцену перед важливими подіями, щоб змінити усіх героїв. Вперше він з'являється перед центральним ансамблем (квартет) у речитативному уривку, сповіщаючи про приїзд Бланзака, а наступного разу — у фіналі, підіймаючись по шовкових сходах, де лише і співає. Своєю появою персонаж змінює не тільки події, а й превалюючий дводольний ритм (на початку 4/4, у фіналі 6/8) на тридольний, тому характеристика напрошується сама собою: в особі пана-опікуна втілено рок, що тяжіє над закоханими, але завдяки позитивному погляду на проблему, герої перемагають його. Той факт, що «роковий» голос — тенор, свідчить про відкритість намірів персонажа, вчинення дій відповідно до свого статусу.

Джермано постійно перебуває на сцені: у першому дуєті із Джулією, намагаючись, як йому здається, заспокоїти її; у терцеті із Лючіллою та Джулією; у дуєті «вербування» його головною героїнею у помічники; в центральному ансамблі; перед фіналом із доволі мелодичною сольною арією, що містить велику кількість фіоритур, розкриваючи його романтичну натуру; в продовженні сольного номеру арією для Бланзака та у фіналі. Особливою ознакою вокального контенту персонажа є так звана «реповість» його партій, що у відповідних подіях нагадує тремтіння. Мінливість натури виражено несподіваними стрибками великого діапазону у напрочуд високій теситурі для *basso-buffo*. Це свідчить про таку ознаку образу-ролі, як боягузтво, пристосуванство та легковажність.

Відповідно до дослідження О. Касьянової «<...> з часів формування оперної школи <...> вокал став уособленням душі людини, <...> а танець — засобом її спокушання дияволом завдяки своїй тілесній чуттєвості» (2022, с. 112-113). І хоча в означеному випадку йдеться про ранні зразки зарубіжного

оперного мистецтва, однак, переосмисливши таку думку, можна створити пластичну характеристику кожного з виконавців та використати її у втіленні буфонно-фарсової атмосфери вистави, надаючи тим самим комічності кожній окремій ситуації через рухи героїв. Таким чином, більш тілесної характеристики можемо надати Бланзакові, Дормонту, певною мірою Джермано та Лючіллі. Однак, це не означає, що Джулія та Дорвіль тільки співатимуть.

Зазвичай, реципієнт приходить до глядацької зали із власним світовідчуттям та сприйняттям, а йде після перегляду вистави — із особистим переосмисленням побаченого. Тому театр — це, перш за все, система знаків та певної міри умовностей, за допомогою яких автори-постановники «домовляються» з глядачем про правила існування актора-образу в запропонованій атмосфері сценічного простору. М. Татаренко (2021) на прикладі розкриття стилістичних та концептуальних новацій режисури сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє намагається окреслити можливості оновленої режисури ХХ століття засобами ідейно-емоційної виразності, що відкрила шлях розмаїття його інтерпретацій. Саме французька школа сучасного авангардного театру може допомогти провести паралелі від італійської образної сфери дель арте до сучасної постмодернної традиції втілення задуму.

Концепція оперної вистави «Шовкова драбина» може увібрати оригінальність художньо-творчих рішень, пов'язаних « < ... > із теорією синтезу мистецтв, основою якої є відома творча концепція Р. Вагнера «*Gesamtkunstwerk*'a» — «союз усіх мистецтв», поява нових театральних концепцій, спрямованих на перетворення дійсності методом взаємодії елементів різних видів та жанрів в єдиному творі» (Татаренко, 2021, с. 249). Стосовно останнього, оперний твір Дж. Россіні вже увібрав ознаки *farsa* та *buffa* в межах комічного жанру, а от прийоми візуалізації образів, якими користується Ф. Кен (художній керівник театру Нантер-Амандьє з 2014 року), оживлюючи атмосферні полотна, може бути використаний як засіб художньої виразності режисерського задуму авторки статті до оперного проєкту «Шовкова драбина».

Про пластичну ілюстрацію увертюри, окремих арій та станів персонажів наголошує дослідниця О. Касьянова (2023), що також може стати вагомим прийомом художньої виразності.

Висновки.

1. Враховуючи призначення комічної опери — приносити користь розвагою (виконання загально-суспільно-виховної задачі засобами позитивного погляду на проблему), доцільним є зосередження уваги на пошуку таких засобів художньо-сценічної виразності, які стануть зрозумілими сучасній молодіжній аудиторії та відповідатимуть соціальним ідеям епохи, водночас, стверджуватимуть тему, яку «підіймає» композитор.

2. Час створення опери «Шовкова драбина» особливий тим, що відбувається зміна етично-естетичної парадигми суспільства, результатом чого стає народження героїв нової формації, більш зрозумілих сучасній аудиторії.

3. У пошуку засобів сценічної виразності для висвітлення теми опери Дж. Россіні доцільно користуватися гармонійним поєднанням традиційних та інноваційних прийомів різних видів мистецтв, їх активною взаємодією та взаємопроникненням із тяжінням до синкретизму у створенні художньо-цілісної вистави.

Перспективи подальших розвідок... Реалізація мистецького проекту дослідниці за оперою Дж. Россіні «Шовкова драбина» базується на трьох важливих компонентах з притаманною ним методологічною послідовністю: режисерському аналізу твору-оригіналу (Сімонова, 2022), експериментальному моделюванні власної вистави (текст цієї статті) та її втіленні з використанням сучасних досягнень мистецької науки і практики. Саме тому подальші дослідження доцільно спрямовувати на оригінальні режисерські підходи/прийоми/методи/засоби у реалізації завершальної стадії проекту з визначенням алгоритму постановочно-репетиційного процесу.

Список використаної літератури і джерел

1. Доненко, Н. П. та Винар, О. Б., 2020. Режисерський задум як головна складова художньо-творчого процесу створення цілісного сценічного твору. Мистецтвознавчі записки, 37, сс.212–217.

2. Зайцева, І. Є., 2021. Аспекти інтерпретації сучасної драматургії. В кн.: Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, 22 квітня 2021. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, сс.50–53.
3. Ільченко, П. І., 2020. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*, 46, сс.45–57.
4. Касьянова, О. В., 2022. Пластичне вирішення образу головної героїні в опері Ж. Бізе «Кармен». *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 2 (51), сс.105–118.
5. Касьянова, О., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 1 (58), сс.112–128.
6. Колесник, Є., 2022. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (55), сс.113–126.
7. Сімонова, Н. В., 2022. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: від автора до режисера. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), сс.225–241.
8. Татаренко, М. Г., 2021. Режисура сучасного французького авангардного театру Нантер-Амандьє: стилістичні і концептуальні новації. *Мистецтвознавчі записки*, 39, сс.245–250.
9. Хоролець, Л. І., 2021. Багатогранність компонентів сценічної атмосфери як емоційної виразності вистави. В кн.: Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів, 22 квітня 2021. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, сс.34–38.
10. Шутько, С. М., 2022. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), сс.212–224.
11. Barbieri, N. e Taviani, F., 2015. Preghiera. Discorso familiare per chi ha a che fare con i comici. Emilia-Romagna: Cue Press.
12. Rossini, G., 1976. La Scala di seta. [Farsa in un atto di Giuseppe Foppa, arranger Dino Manichetti, copyright Lendic Niksa (Firenze: Edizioni musicali Otos Firenze)].

References

1. Donenko, N. P. and Vynar, O. B., 2020. Rezhyserskyi zadum yak holovna skladova khudozhno-tvorchoho protsesu stvorennia tsylisnoho stsenichnoho tvoru [The director's idea as the main component of the artistic and creative process of creating a complete stage work]. *Mystetstvoznachy zapysky*, 37, pp.212–217.
2. Zaitseva, I. Ye., 2021. Aspekty interpretatsii suchasnoi dramaturhii. In: Stage art: dominant problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students and master's students, April 22 2021. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM, pp.50–53.
3. Ilchenko, P. I., 2020. Rezhyserskyi zadum opernoi vystavy kriz pryзму suchasnoi teatralnoi estetyky [The director's idea of an opera performance through the prism of modern theater aesthetics]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 46, pp.45–57.
4. Kasianova, O. V., 2022. Plastychne vyrishennia obrazu holovnoi heroini v operi Zh. Bize "Karmen" [Plastic solution of the image of the main character in J. Bizet's opera "Carmen"]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (51), pp.105–118.
5. Kasianova, O., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (58), pp.112–128.

6. Kolesnyk, Ye., 2022. Vykhovannia spivaka-aktora v konteksti ukraïnskoi opernoi shkoly [Education of a singer-actor in the context of the Ukrainian opera school]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 2 (55), pp.113–126.

7. Simonova, N. V., 2022. Opera Dzhoakkino Rossini «Shovkova drabyna»: vid avtora do rezhysera [Gioacchino Rossini's opera "The Silk Ladder": from the author to the director]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4 (56–57), pp.225–241.

8. Tatarenko, M. H., 2021. Rezhysura suchasnoho frantsuzkoho avanhardnoho teatru Nanter-Amandie: stylistychni i kontseptualni novatsii [Direction of the modern French avant-garde theater of Nanterre-Amandier: stylistic and conceptual innovations]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 39, pp.245–250.

9. Khorolets, L. I., 2021. Bahatohrannist komponentiv stsenichnoi atmosfery yak emotsiinoi vyraznosti vystavy. In: Stage art: dominant problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduate students and master's students, April 22 2021. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNUKiM, pp.34–38.

10. Shutko, S. M., 2022. Rol teatralnoho kostiuma u stvorenni khudozhnoho obrazu opernoi vystavy [The role of theatrical costume in creating an artistic image of an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 3–4 (56–57), pp.212–224.

11. Barbieri, N. e Taviani, F., 2015. *Preghiera. Discorso familiare per chi ha a che fare con i comici*. Emilia-Romagna: Cue Press.

12. Rossini, G., 1976. *La Scala di seta*. [Farsa in un atto di Giuseppe Foppa, arranger Dino Manichetti, copyright Lentic Niksa (Firenze: Edizioni musicali Otos Firenze)].

NATALIA SIMONOVA

ORCID iD: 0000-0003-4322-9510

*Creative Postgraduate Student at the Department of
Opera Training and Musical Direction
at the P.I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
simajan2011@gmail.com*

THE "SILK LADDER" OPERA BY GIOACCHINO ROSSINI: THE QUINTESSENCE OF THE DIRECTOR'S IDEA

The author offers his investigation, which indicates the main trends in the use of means of artistic expression in Ukrainian and foreign drama. Techniques of modern stage practices are revealed in order to understand the quintessence of the idea for the future production of an opera performance. Generalized conclusions are made regarding the change of certain psychological and figurative characteristics of the heroes of the New Age, focusing on the emphasis of cultural and political reforms of the period when the work was written. The main purpose of comedy is to fulfill a general social and educational task by means of a positive view of the problem. The relevance of the theme of Gioachino Rossini's opera "The Silk Ladder" is determined, which is in accordance with the work's tendency to update and rethink ancient and classical opera works for their better perception by the modern youth audience with the use of the latest technological possibilities of the theater production; as well as the composer's confidence in the existence of mutual love as the main reason for marital relations. The ideological and artistic component of the mentioned opera and the means of its implementation are outlined. Attention is focused on the fact that before creating the director's idea of the mentioned opera by J. Rossini, it is necessary to take into account its genre features, which combined the features of farsa and buffa at the same time. The history of the creation of the opera by the Italian composer and librettist in 1812 is studied, in particular, the

influence of the Great French Bourgeois Revolution on its plot. The multifaceted components of scenic expressiveness, their conditioning by genre features and belonging to such a theatrical category as the atmosphere of the play, its main components and role in creating an analogue for J. Rossini's opera "Silk Ladder". It is proposed to change the name of the opera from "Silk Ladder" to "Silk Stairs" in the context of the corresponding variability of its translation from Italian, which will allow to emphasize the thematic and figurative content of the work. The musical dramaturgy of J. Rossini's opera work is analyzed on the example of solo and ensemble numbers. A musical and psychological analysis of the characters of the opera was carried out for plastic visualization of the role-image.

Keywords: *J. Rossini's opera "Silk Ladder", dell'arte, farsa, buffa-characters, atmosphere of the performance, musical characteristics, image-role, plastic characteristics of role-image.*

Стаття надійшла до редакції 20.03.2023 р.

Науковий журнал

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

2023 № 2 (59)

Редактор-упорядник — *Дмитро Юник*
Редактор анотацій англійською мовою — *Наталія Набокова*
Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×90/8
Обл. вид. арк. 14,8
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Times»
Наклад 500 примірників

Віддруковано:
Видавничий центр НМАУ ім. П. І. Чайковського
Адреса редакції та видавництва:
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3

Сайт: <http://chasopysnmau.com.ua/>
Телефон: (044) 279-07-92. Факс: (044) 279-35-30

ISSN 2414-052X

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P. Ā. Čajkovs'kogo
Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. Ā. Čajkovs'kogo

