

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

2024 № 4 (65)

Засновано у жовтні 2008 року

Київ — 2024

УДК 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(65).2024

ЧАСОПИС НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

2024 № 4 (65)

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**. Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Часопису Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01238**

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).

Бабунка Л. Д., доктор культурології, в.о. професора (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Шевченко Л. М., доктор мистецтвознавства, професор (ОНМА ім. О. Нежданової) (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.

Антіпіна І. О., доктор філософії, (НМАУ ім. П. І. Чайковського);

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.

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-Гура, 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 (Віденський 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 № 6 від 24 грудня 2024 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, 2024

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

2024 No. 4 (65)

Founded in October 2008

Kyiv — 2024

UDC 008+78.03+78.07

DOI: 10.31318/2414-052X.2(65).2024

J O U R N A L
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
2024. No. 4 (65)

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:** cancelariya@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**.

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal "Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine" has been assigned a media identifier: **R30-01238**

"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).

Shevchenko L. M., Doctor of Art History, Professor (O. Nezhdanova National Academy of Art and Design) (Deputy Editor-in-Chief), Odesa, Ukraine.

Yunyck 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.

Antipina I. O., Doctor of Philosophy, (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.

Flicinska-Panfili G., Doctor of Art History, Professor (I. J. Paderewski Academy of Music in Poznan / Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Poznan, Poland.

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.

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 6 from the 23 of December 2024).

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.

© Tchaikovsky NMAU, 2024

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ.....	7
<i>Інна Антіпіна. Музична спадщина України в епоху цифрових технологій: тенденції та інновації.....</i>	<i>7</i>
<i>Олександра Шевельова. Модифікації дитячо-юнацького репертуару музичного театру України на тлі світових інтеграційно-культуротворчих процесів.....</i>	<i>25</i>
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	51
<i>Віктор Слупський. Розвиток квінтету мідних духових інструментів у Франції першої половини ХІХ століття.....</i>	<i>51</i>
<i>Олександр Заволгін. Диригентсько-хорова майстерність Віктора Петриченка: традиції та новаторство.....</i>	<i>67</i>
<i>Олег Тонкошкура. Грантові можливості для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України: міжнародний досвід та перспективи.....</i>	<i>82</i>
<i>Максим Ощепков. Альтові концерти Євгена Станковича: взаємодія композитора і виконавця.....</i>	<i>98</i>
<i>Дарія Назимчук. Арії з іспанських сарсуел як джерело оновлення репертуару вокаліста.....</i>	<i>111</i>
<i>Олексій Мовчан. Джазове аранжування козацьких та ліричних пісень Придніпров'я: особливості організації та сприйняття музичного часу.....</i>	<i>135</i>
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО.....	152
<i>Олена Касьянова. Метаморфози музично-театрального мистецтва України в умовах видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття.....</i>	<i>152</i>
<i>Лев Сомов, Валерія Демченко. Театральний франчайзинг як сучасний спосіб культурної експансії: причини та наслідки.....</i>	<i>178</i>

CONTENTS

CULTUROLOGY.....	7
<i>Inna Antipina, Musical Heritage of Ukraine During Digital Technology Epoch: Trends and Innovations.....</i>	<i>7</i>
<i>Oleksandra Shevelova, Modifications of the Children and Youth Repertoire at the Musical Theater in Ukraine AgainststThe Background of Global Integration-Cultural Processes.....</i>	<i>25</i>
ART CRITICISM. MUSIC ART.....	51
<i>Viktor Slupskyi, Development of the Brass Quintet in France in the First Half of the 19th Century.....</i>	<i>51</i>
<i>Oleksandr Zavalgin, Viktor Petrychenko's Choral Conducting Mastery: Traditions and Innovation.....</i>	<i>67</i>
<i>Oleg Tonkoshkura, Grant Opportunities for the Development of Performing Skills of Ukrainian Opera Singers: International Experience and Prospects.....</i>	<i>82</i>
<i>Maxim Oshepkov, Yevhen Stankovych's Alto Concertos: Interaction Between Composer and Performer.....</i>	<i>98</i>
<i>Dariya Nazymchuk, Arias from Spanish Zarzuels as a Source of Renewal of the Vocalist's Repertory.....</i>	<i>111</i>
<i>Oleksii Movchan, Jazz Arrangements of Cossack and Lyrical Songs from the Dnieper Region: Features of the Organization and Perception of Musical Time.....</i>	<i>135</i>
ART CRITICISM. THEATRICAL ART.....	152
<i>Olena Kasyanova, Metamorphoses of Ukrainian Musical-Theatrical Art in the Context of the Transformation of the 21st Century Artistic Culture Paradigm.....</i>	<i>152</i>
<i>Lev Somov, Valeriya Demchenko, Heatrical Franchising as a Modern Means of Cultural Expansion: Reasons and Consequences.....</i>	<i>178</i>

ІННА АНТИПІНА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

докторка філософії, викладачка кафедри теорії та історії культури,
начальниця науково-інформаційного відділу

Центру музичної україністики імені Героя України М. Скорика
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)

innaantipina92@gmail.com

МУЗИЧНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Розглянуто роль цифрових технологій у збереженні та популяризації нематеріальної музичної спадщини України в умовах глобалізації та швидких змін культурного середовища. Досліджено сучасні підходи до цифровізації музичних матеріалів, включно із застосуванням штучного інтелекту для аналізу, систематизації, реконструкції пошкоджених фрагментів і створення інтерактивних платформ. Встановлено особливості українського досвіду цифровізації музичної спадщини, зокрема реалізацію ключових ініціатив, таких як створення цифрових архівів, проекти оцифрування народних пісень і нотних матеріалів. Показано значення локальних і міжнародних платформ, зокрема IMSLP, для інтеграції української музичної культури у глобальний контекст. Виявлено основні виклики та обмеження, з якими стикаються українські установи у процесі цифрового архівування, серед яких недостатнє фінансування, обмежені технічні ресурси, брак кваліфікованих кадрів, юридичні бар'єри та фрагментованість зусиль між інституціями. Оцінено значення цифрових архівів і платформ для забезпечення збереження унікальних музичних матеріалів, їхньої доступності для дослідників і широкої аудиторії, а також для популяризації української музики на міжнародній арені. Розглянуто можливості використання штучного інтелекту для автоматизації процесів аналізу, класифікації й відтворення музичних творів, що сприяє глибшому розумінню культурних традицій. Визначено перспективи подальшого розвитку цифрових технологій у збереженні нематеріальної спадщини, зокрема впровадження VR/AR, інтеграції блокчейн-технологій для захисту авторських прав, створення інтерактивних освітніх платформ і розвитку міжнародної співпраці. Наголошено на важливості розробки єдиної національної стратегії цифровізації, що сприятиме сталому збереженню та популяризації української музичної культури.

Ключові слова: цифровізація, нематеріальна спадщина, музична культура, штучний інтелект, цифрові архіви, українська музика, збереження спадщини.

Постановка проблеми... Сьогодні українська нематеріальна музична спадщина, що охоплює багатомісячні традиції фольклорного співу, інструментальних композицій та обрядових пісень, опинилася під загрозою втрати через швидкі зміни у культурному середовищі та відсутність належного

збереження. Багато унікальних музичних творів, що передавалися з покоління в покоління усно, залишаються малодоступними для сучасних слухачів і науковців через обмеженість фізичних архівів, складність доступу та старіння носіїв інформації.

Цифрові технології пропонують інноваційні рішення для збереження, обробки та популяризації нематеріальної музичної спадщини, забезпечуючи її збереження у форматі, доступному для майбутніх поколінь. У країнах світу активно використовуються такі технології, як цифрове архівування, 3D-запис звуку, штучний інтелект для аналізу та категоризації фольклорних матеріалів, хмарні бази даних для зберігання музики, доступної онлайн. Проте в українському контексті наявні дослідження зосереджені здебільшого на загальних аспектах цифровізації, тоді як глибокий аналіз конкретних методів, прикладних технологій та доступності таких архівів залишається недостатньо висвітленим. Крім того, практичні аспекти довготривалого збереження цифрових архівів та проблеми доступу для локальних громад і дослідників часто залишаються поза увагою.

Зважаючи на те, що цифрові технології стають ключовим інструментом для збереження культурної спадщини, дослідження, присвячене вивченню можливостей їх застосування для збереження української музичної традиції, є вкрай важливим. Актуальність цієї роботи полягає у розробці підходів до збереження нематеріальної музичної спадщини України з урахуванням сучасних технологій, що можуть сприяти довготривалому зберіганню та забезпеченню доступу до таких матеріалів для наукової спільноти та широкого загалу.

Таким чином, основна проблема полягає у необхідності не лише зберегти українську музичну спадщину у цифровому форматі, а й забезпечити стабільне функціонування цих архівів, їхню доступність, зручність у використанні та безперервний розвиток.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблема цифрового збереження нематеріальної музичної спадщини в Україні на сьогодні має помітний інтерес у наукових колах та серед державних організацій. Проведений

аналіз літератури свідчить, що існують окремі дослідження, присвячені застосуванню цифрових технологій у збереженні української музичної спадщини. Науковці досліджують питання створення цифрових архівів, технологій запису та зберігання фольклору, а також вивчають інноваційні технології, такі як штучний інтелект і цифрове архівування. Ряд робіт висвітлює сучасні практики, досвід і проблеми цифровізації в Україні.

Однак, аналіз також показує низку невирішених питань та обмежень у цій сфері. Зокрема, дослідження недостатньо охоплюють проблеми довготривалого зберігання цифрових архівів, підтримки технічних ресурсів, юридичних аспектів доступності матеріалів та авторських прав. Недостатньо уваги приділено питанням співпраці на міжнародному рівні, а також можливостям локальних громад у використанні таких технологій. Дослідження часто мають фрагментарний характер і не завжди враховують особливості українського контексту, а також обмежені ресурси та інфраструктуру.

Зокрема дослідження К. Гончарової «Диджитал-ініціативи: як в Україні цифровізують культурну спадщину» (2020) висвітлює актуальні питання цифровізації культурної спадщини в Україні, акцентуючи увагу на проєктах, спрямованих на інтеграцію культурного надбання у цифровий формат. Особливу увагу приділено ініціативам, пов'язаним зі збереженням музейних експонатів, архівів та історичних пам'яток. В роботі висвітлено проєкти, які займаються оцифруванням музейних колекцій, зокрема інтеграцію об'єктів у віртуальні реальності. Наприклад, проєкти використовують 3D-моделювання для створення цифрових копій артефактів, що дозволяє зберегти інформацію про них у випадку фізичного знищення. Також авторка наголошує, що цифровізація культурної спадщини — це результат зусиль як державних установ, так і приватних ініціатив. Наприклад, «Культурна спадщина» є прикладом проєкту, який створює відкриті доступи до архівних матеріалів. У статті підкреслюється важливість збереження культурної спадщини для формування національної ідентичності. Використання цифрових технологій розглядається як ефективний спосіб зробити культурні об'єкти доступними для широкої аудиторії, особливо

для молоді та світової спільноти. Стаття дає повне уявлення про стан цифровізації в Україні у сфері культурної спадщини. Основна цінність матеріалу — це акцент на значенні оцифрування як способу збереження культурних об'єктів у часи нестабільності. Цифрові технології дозволяють популяризувати українську культуру та створювати базу для її збереження.

У статті «Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи» (Поплавський, Трач, 2022) підкреслюється революційний вплив цифрових технологій на музичну індустрію, зокрема на маркетинг, створення та розповсюдження музики. Автори зазначають, що цифрова епоха суттєво трансформувала взаємодію між музикантами, виконавцями та слухачами. Важливість аналізу цих змін пояснюється необхідністю розробки стратегій адаптації до нових умов, зокрема для українських суб'єктів музичної культури, таких як композитори, виконавці та менеджери. У статті означено можливість зникнення традиційних професій у музичній сфері (композитора, диригента, виконавця), що потребує переосмислення їхньої ролі в цифровій культурі, а також наголошено на необхідності дослідження нових можливостей і викликів, які виникають через стрімкий розвиток технологій. Автори закликають до розробки стратегій, які б враховували динамічні зміни, спричинені цифровізацією, щоб мінімізувати ризики і підсилити позитивний вплив на музичну культуру.

У дослідженні Л. Приходько «Збереження цифрової культурної спадщини — імператив XXI століття» (2019) акцентується увагу на тому, що з початку XXI століття поняття культурної спадщини суттєво розширилося, охоплюючи не лише матеріальні, а й цифрові об'єкти. Термін «цифрова спадщина» охоплює як спочатку створені цифрові об'єкти (*e-born materials*), так і оцифровані традиційні джерела, такі як рукописи, стародруки та аудіовізуальні документи. У статті аналізуються ключові міжнародні документи, такі як Конвенція ЮНЕСКО 1972 року про охорону всесвітньої культурної та природної спадщини, а також «Хартія про збереження цифрової спадщини» 2003 р. Зазначено, що ці документи заклали основи для розвитку правових рамок

у сфері збереження цифрових об'єктів, акцентуючи увагу на їхній культурній та історичній цінності. Оцифрування культурних цінностей стало не лише технічним, а й соціокультурним явищем. Автор підкреслює, що інтеграція цифрових технологій у сферу культури дозволяє забезпечити доступність до документів та вберегти їх оригінали від фізичного зносу. Стаття описує численні виклики, пов'язані із цифровізацією, зокрема:

- відсутність достатньої технічної бази у багатьох країнах;
- загрози втрати даних через технологічне старіння;
- необхідність створення стандартів зберігання цифрової інформації.

Зазначено, що ЮНЕСКО активно працює над удосконаленням політики цифровізації, пропонуючи конкретні заходи, такі як: створення цифрових архівів, удосконалення методів відбору цифрових об'єктів та забезпечення доступу до них для широкої аудиторії.

Раніше І. Антіпіна досліджувала подібні аспекти у роботі «Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей» (2024). У праці акцентується увагу на концептуальних змінах, які спричиняє ШІ у музикознавчих підходах та в самій структурі музичної творчості. Дана стаття продовжує цю тему, детальніше розглядаючи специфіку українського контексту цифровізації музичної спадщини, основні виклики, перспективи розвитку та можливі напрями майбутніх досліджень.

У статті розглядається роль штучного інтелекту у трансформації культурологічних ідей, зокрема в контексті музичної культури; аналізуються сучасні підходи до використання цифрових технологій для збереження, популяризації та адаптації нематеріальної культурної спадщини, наголошуючи на потенціалі алгоритмів машинного навчання у створенні нових форм музичного мистецтва.

Таким чином, у роботі розглядається сфера цифрової трансформації музичної культури з висвітленням як теоретичних, так і практичних аспектів взаємодії між технологіями та мистецтвом.

Хоча вищерозглянуті статті охоплюють важливі аспекти цифровізації музичної спадщини, їм бракує глибокого аналізу конкретних українських ініціатив, юридичних та економічних викликів, а також детальних стратегій для подальшого розвитку. Наступні дослідження повинні зосереджуватись на вирішенні цих питань для підтримки сталого розвитку цифровізації в Україні.

Цифрові технології, безумовно, сприяють збереженню матеріалів, але питання їхнього впливу на збереження культурної автентичності, а також на культурні традиції в умовах глобалізації, потребує більш глибокого аналізу.

Мета статті — дослідити роль цифрових технологій у збереженні нематеріальної музичної спадщини України.

Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- 1) проаналізувати теоретичні основи та сучасні підходи до збереження нематеріальної культурної спадщини за допомогою цифрових технологій;
- 2) дослідити специфіку українського досвіду цифровізації музичної спадщини, включно з ключовими проєктами та ініціативами;
- 3) визначити основні виклики та обмеження, з якими стикаються українські установи у процесі цифрового архівування музичних матеріалів;
- 4) оцінити значення цифрових архівів, платформ та технологій штучного інтелекту для збереження та популяризації української музичної спадщини;
- 5) окреслити перспективи та потенційні напрями розвитку цифрових технологій у сфері збереження української нематеріальної музичної спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження... Теоретичні основи збереження нематеріальної культурної спадщини ґрунтуються на принципах культурного збереження, важливості міжпоколінного передання знань та інтеграції локальної ідентичності у світовий культурний простір. В основі підходів до збереження нематеріальної культурної спадщини лежать концепції, розроблені міжнародними організаціями, такими як ЮНЕСКО, які підкреслюють значення нематеріальної спадщини для підтримки культурної ідентичності та сприяння культурному діалогу. Окремо важливими є теорії, що розглядають спадщину як ресурс для сталого розвитку та суспільної інтеграції, і

тому вимагають розширення доступу до культурних цінностей за допомогою цифрових технологій.

У цьому контексті цифрові технології стали невід'ємним інструментом збереження та популяризації культурної спадщини, особливо в умовах швидкої глобалізації. Цифрове архівування дозволяє зберігати великі обсяги інформації у зручному форматі та створювати бази даних, що забезпечують доступ до фольклорних зразків, музичних записів, описів обрядових практик, які є частиною нематеріальної спадщини України. Теоретично цифрові платформи сприяють збільшенню доступності, полегшують процеси дослідження та обміну знаннями між дослідниками, мистецькими колами і зацікавленою аудиторією.

Одним із основних підходів до збереження нематеріальної культурної спадщини в Україні за допомогою цифрових технологій є створення цифрових архівів, що дозволяють зберігати аудіо- та відеозаписи, фотографії, тексти, що описують елементи нематеріальної культурної спадщини. В Україні прикладами таких архівів є проекти, які оцифровують музичний фольклор і створюють інтерактивні платформи для збереження та перегляду культурних матеріалів.

Розвиток штучного інтелекту значно вплинув на різні аспекти наукових досліджень та культурної спадщини. У галузі музикознавства з'явилися нові можливості для збереження, аналізу та доступу до нотних джерел. Використання ШІ у цьому контексті стає ключовим інструментом, який дозволяє автоматизувати процеси, що раніше вимагали значних людських ресурсів. В Україні, яка має багату музичну спадщину, це питання набуває особливого значення, враховуючи необхідність збереження та популяризації української музичної культури. Штучний інтелект відкриває нові можливості для роботи з нотними джерелами завдяки таким технологіям, як машинне навчання, оптичне розпізнавання музики (*OMR*), обробка природної мови (*NLP*) та інші.

OMR (Optical Music Recognition) — це процес, що дозволяє сканувати нотні записи й перетворювати їх у цифровий формат із подальшою можливістю редагування, аналізу та збереження. Програми, такі як *MuseScore* та *Audiveris*, використовують глибокі нейронні мережі, такі як згорткові нейронні мережі

(*Convolutional Neural Networks, CNN*), для аналізу зображень нотних записів. Зокрема, алгоритми *CNN* здатні ідентифікувати елементи нотного тексту, такі як ключі, паузи, та ноти, шляхом послідовного розпізнавання текстурних та структурних ознак. Крім того, застосовуються рекурентні нейронні мережі (*Recurrent Neural Networks, RNN*) для аналізу музичних структур у контексті, що дозволяє враховувати логічні зв'язки між нотами. Інтеграція цих моделей забезпечує високу точність навіть для рукописних або пошкоджених нотних записів. Алгоритми спочатку розпізнають основні елементи (лінії нотного стану, ключі, ноти, паузи), а потім співвідносять їх із музичними значеннями (Поперешняк, Фукс, Цуркан, Жебка, 2024).

Audiveris, наприклад, використовує багат шарову архітектуру, що включає згорткові нейронні мережі (*Convolutional Neural Networks, CNN*) та рекурентні нейронні мережі (*Recurrent Neural Networks, RNN*). На першому етапі *CNN* ідентифікує базову графічну структуру, таку як лінії нотного стану, ключі, ноти та паузи. На другому етапі *RNN* аналізує логічні зв'язки між цими елементами, встановлюючи мелодичні лінії, акорди та послідовності. Такий підхід забезпечує точність навіть для рукописних нотних записів та дозволяє розпізнавати їх контекстуальне значення у складних музичних композиціях (2024, URL).

Особливістю алгоритмів *OMR* є їхня здатність адаптуватися до різних шрифтів, стилів нотопису та навіть рукописних записів, хоча останнє потребує значно більшого навчання моделей.

Natural language processing (NLP) використовується для аналізу текстових метаданих нотних записів, таких як назви творів, імена композиторів, жанри та історичні контексти. Наприклад, алгоритми *NLP* можуть автоматично класифікувати твори за жанрами або виявляти ключові терміни в текстових супровідних документах, використовуючи такі методи, як векторизація тексту чи машинний переклад для багатомовних джерел тощо.

Вищерозглянуті інструменти дозволяють швидко обробляти великі архіви та інтегрувати їх у цифрові бібліотеки, що сприяє збереженню музичної спадщини.

Штучний інтелект постійно навчається завдяки удосконаленню алгоритмів його роботи. ШІ здатен автоматично сортувати нотні джерела за жанрами, епохами, композиторами та іншими параметрами. Використання кластерного аналізу дозволяє виявляти схожість між творами та створювати зв'язки між різними джерелами. Завдяки алгоритмам машинного навчання можливо аналізувати гармонію, ритм, мелодію та інші компоненти музичних творів. Це дозволяє здійснювати порівняльні дослідження та виявляти унікальні особливості української музики.

ШІ також може використовуватися для створення інтерактивних баз даних нотних джерел зі зручним інтерфейсом для дослідників та виконавців. Прикладом такого використання цифрових технологій може служити міжнародний проект *IMSLP (International Music Score Library Project, 2024)*, який інтегрує ШІ для полегшення пошуку та доступу до нотних матеріалів. Міжнародний проект *IMSLP* також відомий як *Petrucci Music Library*, є одним із найвідоміших онлайн-ресурсів для доступу до нотних джерел. Заснований у 2006 році, *IMSLP* став глобальною платформою, яка забезпечує безкоштовний доступ до публічних нотних матеріалів і сприяє популяризації музичної спадщини. На 2024 рік бібліотека налічує понад 700000 музичних творів і близько 25000 композиторів, охоплюючи широкий спектр епох, жанрів і стилів. Останнім часом проект активно інтегрує штучний інтелект (ШІ), щоб оптимізувати роботу бази даних і зробити її зручнішою як для виконавців, так і для дослідників. Штучний інтелект на цій платформі використовується для вдосконалення системи пошуку. Завдяки технологіям обробки природної мови (*NLP*) користувачі можуть задавати запити у вільній формі (наприклад, соната для фортепіано Бетховена в тональності до-мінор) і отримувати точні результати. Також алгоритми ШІ можуть пропонувати альтернативні або пов'язані твори, аналізуючи поведінку користувачів та історію пошукових запитів. Старовинні нотні рукописи, які часто важко читати через зношеність або складність написання, скануються й обробляються за допомогою ШІ. Для цього використовуються технології розпізнавання символів (*OCR*) адаптовані для музичної нотації, що дозволяє

конвертувати рукописи у читабельні цифрові формати. Старовинні рукописи скануються у високій роздільній здатності, після чого застосовуються алгоритми попередньої обробки зображень, які видаляють плями, шуми та інші дефекти, спричинені старінням паперу та покращують контрастність, щоб зробити нотну графіку більш виразною. Наступним кроком *OCR*, адаптований для музики, аналізує графічні елементи рукопису (ноти, ключі, паузи тощо) та конвертує їх у цифровий формат. Це включає визначення структури сторінки (лінії нотного стану, тексту, позначень), розпізнавання музичних символів із високою точністю, навіть якщо вони дещо пошкоджені та ідентифікацію старовинної нотації (наприклад, квадратних невм у григоріанському співі чи інструментальних табулатур). ШІ-алгоритми також можуть враховувати стиль рукопису, композитора чи період написання, що підвищує точність розпізнавання. Система може ідентифікувати характерний почерк копіста або особливості нотації, притаманні конкретному історичному періоду. Алгоритми навчаються на великих наборах оцифрованих даних, що дозволяє їм «розуміти» унікальні особливості старовинних нот. Після розпізнавання рукописи перетворюються у стандартні музичні формати, такі як *MusicXML* чи *MIDI*, що дозволяє редагувати їх у сучасних нотних редакторах (*Finale*, *Sibelius*, *Musescore*) та прослуховувати за допомогою синтезованих інструментів.

Вже сьогодні ми можемо з впевненістю стверджувати, що застосування ШІ для оцифровки старовинних нот має значний вплив на музичну науку та практику.

Серед переваг застосування ШІ можна визначити наступні:

- оцифровані документи зберігаються у вічному вигляді, що запобігає втраті історичних матеріалів;
- дослідники, виконавці та науковці отримують доступ до рідкісних творів із будь-якої точки світу;
- алгоритми ШІ можуть реконструювати пошкоджені частини рукопису або інтерпретувати незрозумілі елементи;

- оцифровані рукописи можна аналізувати автоматично, виявляючи зв'язки між творами, стилями чи епохами.

Загалом, використання штучного інтелекту в оцифровці рукописів відкриває нові можливості для збереження й осмислення музичної спадщини, забезпечуючи її актуальність у цифрову епоху.

В Україні вже існують окремі ініціативи щодо цифровізації музичної спадщини, що демонструють поступове впровадження новітніх технологій у цій галузі. Одним з таких прикладів є проєкт «Поліфонія» (2024). Цей проєкт, започаткований з метою збереження унікальних українських народних пісень, використовує сучасні технології запису та обробки. Зібрані матеріали не лише оцифровуються, але й аналізуються за допомогою алгоритмів ШІ, що дозволяє виявляти регіональні особливості мелодій і текстів.

Українські установи, які займаються цифровим архівуванням музичних матеріалів, стикаються з численними викликами, що впливають на ефективність і швидкість цього процесу. Однією з головних проблем є обмежений доступ до сучасного обладнання та технологій, необхідних для якісного сканування та обробки старовинних нотних рукописів і друкованих видань. Багато архівних документів перебувають у незадовільному фізичному стані через тривалий вплив часу, неправильні умови зберігання або пошкодження, що значно ускладнює їхню оцифровку.

Крім того, існує гостра нестача фінансування для реалізації масштабних проєктів цифровізації. Державні інституції, які опікуються музичною спадщиною, часто змушені працювати за обмежених ресурсів, що впливає на можливість придбання сучасного програмного забезпечення, оплати праці кваліфікованих фахівців і підтримання інфраструктури для довготривалого зберігання цифрових копій.

Правові питання також створюють перешкоди, особливо у випадках, коли права на музичні твори залишаються невизначеними або обмежуються сучасним законодавством про інтелектуальну власність. Це ускладнює доступ до деяких архівних матеріалів для публікації у відкритих джерелах.

Організаційні проблеми, зокрема відсутність єдиної національної стратегії цифровізації культурної спадщини, призводять до того, що процес архівування є фрагментованим і нерідко залежить від локальних ініціатив або грантових програм. Недостатня співпраця між науковими, освітніми та культурними установами обмежує можливості для створення інтегрованих баз даних, які могли б забезпечити широкий доступ до оцифрованих музичних матеріалів.

Усе це ускладнюється відсутністю достатньої кількості фахівців, які володіють компетенціями у сфері цифрових технологій, музикознавства та архівної справи. Розв'язання цих проблем вимагає системного підходу, зокрема збільшення фінансування, впровадження сучасних технологій, вдосконалення законодавства та розвитку міжінституційної співпраці для збереження музичної спадщини України в цифрову епоху.

Проте використання ШІ у цих проектах все ще перебуває на початковому етапі. Для повноцінного впровадження необхідне фінансування, технічна база та міждисциплінарна співпраця.

Цифрові архіви, онлайн-платформи та технології штучного інтелекту відіграють ключову роль у збереженні та популяризації української музичної спадщини, відкриваючи нові можливості для її дослідження, інтеграції в глобальний культурний контекст та забезпечення доступу для широкої аудиторії. Оцифровка старовинних нотних рукописів, записів і текстів дозволяє не лише зберегти унікальні артефакти від фізичного знищення, а й робить їх доступними для дослідників, виконавців і поціновувачів у будь-якому куточку світу. Використання платформ, таких як *IMSLP* або локальних ініціатив, спрямованих на цифровізацію, дозволяє інтегрувати українські твори в міжнародний обіг, забезпечуючи їхнє визнання на світовій сцені.

Технології штучного інтелекту сприяють автоматизації багатьох процесів, зокрема розпізнаванню музичних символів, аналізу стилістичних особливостей творів, пошуку зв'язків між композиторами чи жанрами, а також створенню інтерактивних баз даних із зручним інтерфейсом для користувачів. Наприклад, алгоритми машинного навчання здатні розпізнавати пошкоджені або

малозрозумілі частини нот, реконструюючи їх з високою точністю. Це особливо важливо для української музичної спадщини, значна частина якої є маловідомою через відсутність доступу до джерел або руйнування документів унаслідок історичних потрясінь.

Цифрові технології також дозволяють створювати інтерактивні освітні ресурси, які роблять українську музичну культуру доступнішою для молодих поколінь і світової спільноти. Віртуальні виставки, цифрові бібліотеки та платформи для навчання стимулюють інтерес до української музики та її виконавських традицій, сприяючи збереженню національної ідентичності. Водночас вони допомагають залучити міжнародну аудиторію, яка може оцінити глибину й багатогранність українського музичного мистецтва.

Таким чином, цифрові архіви й технології ШІ виступають інструментами, що не лише зберігають, але й активно трансформують спосіб презентації та сприйняття української музичної спадщини, роблячи її важливим компонентом глобальної культурної екосистеми. Це підкреслює важливість інвестицій у розвиток цифрових ініціатив, що сприяють збереженню культурного надбання та його інтеграції у світовий контекст.

Перспективи розвитку цифрових технологій у сфері збереження української нематеріальної музичної спадщини надзвичайно широкі, адже вони відкривають можливості не лише для архівування, а й для активного дослідження, популяризації та адаптації традиційної музики до сучасного культурного контексту. Доцільно окреслити ключові напрямки та перспективи, які визначають потенціал цих технологій.

Цифрові технології дозволяють створювати інтерактивні аудіовізуальні архіви, які зберігають автентичні записи фольклорних творів у різних форматах. Такі архіви можуть включати не лише аудіозаписи, а й відеоматеріали, фотографії, текстові розшифровки, що допомагає відтворити повний контекст виконання, включаючи особливості сценічної дії, костюмів і взаємодії учасників. Це сприяє кращому розумінню культурних практик і їхньому збереженню для майбутніх поколінь.

Завдяки технологіям штучного інтелекту стає можливим розпізнавання музичних структур і стилістичних особливостей творів, що дозволяє автоматизувати класифікацію записів, ідентифікацію регіональної належності мелодій чи вокальних технік. Наприклад, алгоритми машинного навчання можуть аналізувати стилістику традиційних співів, виділяючи характерні риси, які притаманні окремим регіонам України.

Віртуальна та доповнена реальність (*VR/AR*) відкривають нові перспективи у відтворенні традиційних музичних подій. Створення інтерактивних *VR*-турів по регіонах із демонстрацією обрядів, танців та співів дозволяє глядачам зануритися в атмосферу традиційної культури. Це особливо актуально для відновлення втрачених традицій або популяризації серед молоді, яка активно використовує цифрові технології.

Створення інтерактивних освітніх платформ на базі штучного інтелекту, які включають навчальні курси з виконання народних пісень, гри на традиційних інструментах чи вивчення обрядових практик, також є перспективним напрямком. Такі платформи можуть забезпечувати адаптивне навчання, враховуючи рівень підготовки користувача та його інтереси, тим самим залучаючи нових учасників до вивчення нематеріальної музичної спадщини.

Діджиталізація регіональних фестивалів і конкурсів дає змогу документувати виконання традиційної музики в умовах живого виступу, створюючи ресурси для подальшого аналізу та дослідження. Водночас онлайн-формати фестивалів розширюють аудиторію, забезпечуючи доступ до української нематеріальної спадщини на глобальному рівні.

Інтеграція технологій блокчейну забезпечує можливість авторизації та збереження культурних артефактів, а також їхнього правового захисту. Це актуально для унікальних музичних матеріалів, які є частиною національного надбання, але можуть бути неправомірно використані.

Розвиток цифрових технологій також сприяє створенню відкритих баз даних для музикознавців, виконавців і дослідників. Такі бази можуть стати

платформою для співпраці між установами, виконавцями та громадами, які прагнуть зберігати та розвивати українську музичну спадщину.

У сукупності, ці перспективи вказують на великий потенціал цифрових технологій як засобу збереження та інтеграції нематеріальної музичної культури України в сучасний світовий культурний дискурс, що сприятиме її довготривалому збереженню та популяризації.

Висновки.

1. Цифрові технології стали важливим інструментом збереження нематеріальної культурної спадщини, забезпечуючи її доступність, інтерактивність і довговічність. Сучасні підходи до цифровізації включають: створення аудіовізуальних архівів, використання штучного інтелекту для аналізу та систематизації даних, інтеграцію технологій доповненої і віртуальної реальності для відтворення культурних практик. Теоретичні основи зосереджуються на важливості міждисциплінарного підходу, що поєднує технічні знання з культурологічними, музикознавчими та педагогічними аспектами.

2. Використання штучного інтелекту для аналізу та каталогізації нотних джерел в Україні відкриває нові горизонти для збереження та популяризації музичної спадщини. Хоча існує ряд викликів, перспективи застосування цих технологій є надзвичайно обнадійливими. Інтеграція ШІ у цю сферу може стати важливим кроком на шляху до цифрової трансформації української культури та її інтеграції у світовий контекст. Україна має значний потенціал у сфері цифровізації музичної спадщини, однак цей процес переважно залежить від окремих ініціатив. Серед ключових проєктів варто відзначити участь у міжнародних базах даних, таких як *IMSLP*, а також створення регіональних цифрових архівів. Унікальність українського досвіду полягає у збереженні багатогранності локальних музичних традицій, хоча цьому процесу заважає відсутність єдиної національної стратегії цифровізації та обмежені фінансові ресурси.

3. Українські установи стикаються з низкою проблем: брак фінансування, обмежений доступ до сучасних технологій, недостатня кількість кваліфікованих фахівців, відсутність координації між інституціями. Значною проблемою є фізичний стан багатьох музичних матеріалів, які потребують ретельного відновлення перед оцифруванням. Також правові бар'єри, пов'язані з питаннями інтелектуальної власності, ускладнюють публікацію та відкритий доступ до архівних матеріалів.

4. Цифрові архіви й платформи забезпечують збереження унікальних музичних матеріалів, роблять їх доступними для дослідників і слухачів у всьому світі, а також сприяють популяризації української культури на міжнародному рівні. Технології штучного інтелекту дозволяють автоматизувати аналіз і класифікацію музичних творів, виявляти стилістичні особливості та інтегрувати їх у глобальні бази даних. Завдяки цифровим технологіям українська музична спадщина стає частиною світового культурного контексту, водночас залишаючись джерелом національної ідентичності.

5. Перспективними напрямками є інтеграція технологій віртуальної та доповненої реальності, створення інтерактивних освітніх платформ, розвиток національних і регіональних цифрових архівів, використання штучного інтелекту для аналізу й реконструкції музичних творів. Залучення молоді через сучасні діджитал-інструменти сприяє популяризації української музичної спадщини, тоді як міжнародне співробітництво дозволяє інтегрувати її у глобальний культурний простір. Важливим є створення централізованої національної програми цифровізації з фокусом на фінансуванні, підготовці кадрів і міжінституційній співпраці.

Перспективи подальших досліджень у сфері цифровізації української нематеріальної музичної спадщини можуть зосередитися на використанні штучного інтелекту для реконструкції втрачених творів, аналізу вокальних традицій і автоматичної адаптації народної музики до сучасних жанрів. Віртуальна та доповнена реальність надасть змогу відкрити можливості створення інтерактивних архівів, а блокчейн-технології забезпечать збереження

та монетизацію музичної спадщини через *NFT*. Хмарні сервіси сприятимуть створенню динамічних музичних баз, а 3D-моделювання допоможе відтворити автентичні інструменти. Інноваційні підходи, як-от голографічні концерти та гейміфікація навчання, сприятимуть популяризації української музики, інтегруючи її у світовий цифровий простір.

Список використаної літератури і джерел

1. Антіпіна, І., 2024. Штучний інтелект як інструмент трансформації культурологічних ідей. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), сс.74–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314744](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744)
2. Гончарова, К., 2020. Диджитал-ініціативи: як в Україні цифровізують культурну спадщину, [online]. Режим доступу: <<https://ms.detector.media/onlain-media/post/24142/2020-01-29-dydzhytal-initsiatyvy-yak-v-ukraini-tsyfrovizuyut-kulturnu-spadshchynu/>> [дата звернення: 02.09.2024].
3. Поперешняк, С. В., Фукс, В. І., Цуркан, А. К. та Жебка, В. В., 2024. Використання штучного інтелекту в застосунку для роботи з музичними нотами. *Проблеми програмування*, 2–3, сс.384–391.
4. Поплавський, М. М. та Трач, Ю. В., 2022. Цифровізація музичної індустрії: тенденції і перспективи. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.30–39.
5. Приходько, Л. Ф., 2019. Збереження цифрової культурної спадщини – імператив XXI століття (за документами ЮНЕСКО і Європейського Союзу). *Архіви України*, 2(319), сс.67–92.
6. Проект «Поліфонія», 2024, [online]. Режим доступу: <<https://www.polyphonyproject.com/uk>> [дата звернення: 02.09.2024].
7. *Audiveris*, 2024. Офіційний сайт застосунку, [online]. Режим доступу: <https://audiveris.github.io/audiveris/_pages/handbook/> [дата звернення: 01.09.2024].
8. IMSLP. Petrucci Music Library, 2024, [online]. Available at: <<https://imslp.org/>> [accessed: 02 September 2024].

References

1. Antipina, I., 2024. Shtuchnyi intelekt yak instrument transformatsii kulturolohichnykh idei [Artificial intelligence as a tool for transforming cultural ideas]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(64), pp.74–90. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314744](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314744)
2. Honcharova, K., 2020. Digital initiatives: how cultural heritage is being digitized in Ukraine, [online]. Available at: <<https://ms.detector.media/onlain-media/post/24142/2020-01-29-dydzhytal-initsiatyvy-yak-v-ukraini-tsyfrovizuyut-kulturnu-spadshchynu/>> [accessed: 02 September 2024].
3. Popereshniak, S. V., Fuks, V. I., Tsurkan, A. K. and Zhebka, V. V., 2024. Vykorystannia shtuchnoho intelektu v zastosunku dlia roboty z muzychnymy notamy [Using artificial intelligence in an application for working with musical notes]. *Problemy prohramuvannia*, 2–3, pp.384–391.
4. Poplavskiy, M. M. and Trach, Yu. V., 2022. Tsyfrovizatsiia muzychnoi industrii: tendentsii i perspektyvy [Digitization of the music industry: trends and prospects]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 2, pp.30–39.
5. Prykhodko, L. F., 2019. Zberezhennia tsyfrovoi kulturnoi spadshchyny – imperatyv XXI stolittia (za dokumentamy YUNESKO i Yevropeiskoho Soiuzu) [Preservation of digital cultural heritage is an imperative of the 21st Century (according to UNESCO and European Union Documents)]. *Arkhivy Ukrainy*, 2(319), pp.67–92.

6. Project "Polyphony", 2024, [online]. Available at: <<https://www.polyphonyproject.com/uk>> [accessed: 02 September 2024].
7. Audiveris, 2024. Офіційний сайт застосунку, [online]. Режим доступу: <https://audiveris.github.io/audiveris/_pages/handbook/> [дата звернення: 01.09.2024].
8. IMSLP. Petrucci Music Library, 2024, [online]. Available at: <<https://imslp.org/>> [accessed: 02 September 2024].

INNA ANTIPIINA

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

*Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture,
Head of the Hero of Ukraine M. Skoryk Center of Musical Ukrainian Studies
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
innaantipina92@gmail.com*

MUSICAL HERITAGE OF UKRAINE DURING DIGITAL TECHNOLOGY EPOCH: TRENDS AND INNOVATIONS

This study explores the role of digital technologies in preserving and promoting Ukraine's intangible musical heritage amidst globalization and rapid cultural shifts. It examines contemporary approaches to the digitization of musical materials, including the application of artificial intelligence for analysis, systematization, reconstruction of damaged fragments, and the development of interactive platforms. The paper highlights key aspects of Ukraine's experience in digitizing its musical heritage, such as the creation of digital archives and initiatives for the digitization of folk songs and musical scores. It emphasizes the significance of both local and international platforms, like IMSLP, in integrating Ukrainian music culture into the global context. The main challenges faced by Ukrainian institutions in digital archiving are also discussed, including insufficient funding, limited technical resources and shortage of qualified personnel, legal barriers, and fragmented efforts across institutions. The importance of digital archives and platforms in preserving unique musical materials, ensuring their accessibility for researchers and broader audiences, and promoting Ukrainian music internationally is assessed. The potential of artificial intelligence to automate processes such as analysis, classification, and recreation of musical works is explored, contributing to a deeper understanding of cultural traditions. The paper outlines the future prospects for further development of digital technologies in preserving intangible heritage, including the integration of VR/AR, blockchain technologies for copyright protection, the creation of interactive educational platforms, and fostering international collaboration. It stresses the importance of establishing a unified national digitization strategy to ensure the sustainable preservation and global promotion of Ukrainian music culture.

Keywords: *digitization, intangible heritage, music culture, artificial intelligence, digital archives, Ukrainian music, heritage preservation.*

Стаття надійшла до редакції 03.09.2024 р.

ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9543-4829>

докторка мистецтва,
викладачка кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
здобувачка кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
shevelova.sa@gmail.com

МОДИФІКАЦІЇ ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО РЕПЕРТУАРУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ

НА ТЛІ СВІТОВИХ ІНТЕГРАЦІЙНО-КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ

Досліджено феномен видозмін дитячо-юнацького репертуару музичного театру України в умовах надскладних світових глобалізаційно-інтеграційних культуротворчих процесів. Виявлено проблеми режисерських трактувань творів, що проявилися у механічному наслідуванні західноєвропейських тенденцій без урахування вікової диференціації; невідповідності авторських прийомів інтерпретацій особливостям менталітету та українській культурній традиції. Розглянуто специфіку реалізації музично-театральних творів для дітей та юнацтва в основних культуротворчих регіонах світу: США, Західній Європі, Далекому Сході (Китаю, Японії). Виявлено концептуальні ознаки становлення відповідного репертуару США. З'ясовано пріоритетність напрямку мюзиклу в американському просторі з орієнтацією на популярні твори масової культури. Виділено проблему узагальнення вистав за цільовим призначенням «для родинного перегляду». У порівнянні з американським континентом встановлено модель західноєвропейської музичної вистави з опорою на класичну оперу. Висвітлено аспект поступового запозичення американської моделі мюзиклу. Досліджено вплив світових глобалізаційних процесів на далекосхідний регіон, що проявився у відмінностях його культуротворчого поступу з опорою на власні історичні, ментальні, художні традиції. Прояснено різножанровий підхід Далекого Сходу до формування сучасного репертуару для дітей та юнацтва із залученням до оперних вистав інноваційних технологій. Диференційовано підходи в реалізації спектаклів у світі на професійні та аматорські. Окреслено появу перших професійних музичних вистав для дітей та юнацтва на теренах України за авторством М. Лисенка. Відзначено підходи до створення вітчизняних мюзиклів для дитячої публіки з поступовим набуттям пріоритету означеним жанром. Доведено багатоаспектну неспроможність реалізації мюзиклу західного зразка в Україні повною мірою. Сформовано деякі вектори модифікації репертуару для дітей та юнацтва відповідно до запитів і інтересів публіки. Передбачено аспект взаємодії дорослих і дітей у створенні нових мистецьких проєктів, у тому числі із залученням цифрових технологій. Спрогнозовано перспективу професійної підготовки молодих артистів на базі театральних інституцій.

Ключові слова: світові глобалізаційно-інтеграційні процеси, основні світові культуротворчі регіони, США, Західна Європа, Далекий Схід (Китай, Японія), репертуар музичного театру для дітей та юнацтва, музичний театр України, режисерські експерименти.

Постановка проблеми... Зміна інституціонального призначення музичного театру України на тлі світових глобалізаційно-інтеграційних процесів, пов'язаних із формуванням сучасної парадигми художньої культури і мистецтва, призвела до проблем у режисерських трактуваннях вітчизняного дитячо-юнацького репертуару. Насамперед це проявилось у:

1) частому наслідуванні західноєвропейських тенденцій постановок музично-театральних творів для родинного перегляду без врахування анатомо-фізіологічних та психологічних особливостей сприйняття різними віковими категоріями підростаючого покоління;

2) неврахуванні специфіки ментальності та культурних традицій українського етносу при перенесенні західного репертуару на вітчизняний ґрунт та/або при постановках вистав за західною уніфікованою моделлю, що є результатом невідворотних космополітичних процесів.

Проте, останнім часом стали проявлятися ознаки феномену раннього творчого розвитку дитини буквально з перших років життя для формування та закріплення її ейдетичного (образного) мислення. Це обґрунтовано сучасним стрімким розвитком високих технологій, однак вимагає дотримання балансу в органічному поєднанні креативного (творчого) та логічного (раціонального) типів мислення задля продукування нових ідей на стику різних галузей науки, виробництва, культури і мистецтва. Подальший цивілізаційний поступ суспільства, що включає необхідність гармонійного синтезу традицій та новацій у різних сферах діяльності у поєднанні з неодмінним культурним розвитком особистості, дозволить соціуму й надалі розвиватися зі збереженням принципу наступності поколінь. Створення експериментальних режисерських моделей з опорою на ментальні, морально-ціннісні орієнтири дозволить уникнути непоправних наслідків у формуванні свідомості підростаючого покоління з набуттям необхідних знань, навичок та розвитком внутрішньої культури індивідууму. Водночас слід розглядати можливість раннього залучення дитини до сприйняття й участі в продукуванні творів мистецтва. Безумовно, це потребує від митців застосування комплексних знань і підходів, аби враховувати

особливості вікового потенціалу, дотримуватися принципу спадкоємності в передачі необхідного життєвого досвіду молодому поколінню за допомогою мистецтва. Такий підхід сприятиме поетапному нашаруванню культурно-інформаційних пластів без порушення вікової послідовності психологічного, ментального, інтелектуального розвитку підростаючої особистості.

Окреслення означеної проблематики актуалізує пошуки шляхів подолання розриву поколінь в умовах діджиталізації інформаційного суспільства із залученням можливостей музичного театру сьогодення за допомогою синтезу різних видів мистецтва, високих технологій та наукових досягнень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Вплив глобалізаційно-інтеграційних процесів на культуротворчу компоненту основних регіонів світу й України розглянуто в роботі за співавторством М. Кушнарьової, І. Петрової, С. Цимбалюк, Т. Шумейко (2005) та статті О. Шевельової (2024). Характеристика деяких аспектів розвитку й становлення музичного театру з чіткою віковою диференціацією, маркетингові особливості популяризації мистецьких проєктів для дітей та юнацтва надані авторами Д. Руве та Дж. Леве (*Ruwe, Leve, 2020*). Натомість Ф. Буррак та К. Мальтас (*Burrack, Maltas, 2006*) у своєму дослідженні доводять користь інтеграції музичного театру у навчальний процес із залученням школярів, здобувачів освіти та викладачів. Утім, європейський простір характеризується активною мистецькою практикою у рамках комплексного професійного зростання при оперних студіях та напівпрофесійних об'єднаннях, що передбачають і залучення дітей (*Magia dell'opera, 2024*). Широку палітру оперних вистав для дітей та юнацтва в європейському та українському просторах упродовж її історичних метаморфоз досліджено Д. Романец (2021). Перенесення американського досвіду роботи в жанрі мюзиклу з його переосмисленням європейськими митцями виявлено О. Шевельовою (2022). Дослідження комплексного підходу до виховання дітей із наслідуванням історичних, культурних, мистецьких традицій далекосхідного регіону на прикладах освітньої практики Китаю і Японії проведено М. Антошко (2019), О. Іоновою (2020), співавторами П. Буель і Н. Кларк (*Buel, Clark, 2010*).

Деякі аспекти формування моделі китайської опери, її історичний шлях висвітлено в роботі Х. Цзянь (2010). Аналіз перших професійних опер для дітей та юнацтва за авторством М. Лисенка, що стали своєрідним поштовхом для розвитку означеного напрямку в Україні, здійснено Р. Сулім (2012) та І. Церебрій (2021). Дослідження оперного репертуару, у тому числі з орієнтацією на молодшого глядача, реалізованого на професійних українських сценічних майданчиках, проведено І. Лисенком (2014). Інтеграція мюзиклу у вітчизняний мистецький простір з його поступовим домінуванням над іншими жанрами доведено О. Шевельовою (2022, 2024). Тенденції становлення жанрової моделі мюзиклу в Україні, його модифікаційний аспект охарактеризовано Л. Белименко (2022), О. Бойко (2017), І. Зайцевою (2017).

Огляд наукових досліджень дозволяє констатувати відсутність комплексного підходу до вирішення обраної проблематики. Аналітичними джерелами дослідження стали фото, відеозаписи вистав, афіші, представлені репертуари та нотні матеріали.

Мета дослідження — визначити сучасні концептуальні режисерські підходи до пошуку нової моделі/парадигми дитячо-юнацького репертуару в музичному театрі України під впливом світових інтеграційно-культуротворчих процесів.

Завдання дослідження:

1) здійснити огляд репертуару основних культуротворчих регіонів світу (США, Західної Європи, Далекого Сходу) з визначенням пріоритетності космополітичної або національно-ідентичної складової та врахуванням вікової диференціації;

2) дослідити вплив зарубіжного досвіду музичного театру на формування дитячо-юнацького репертуару та його інтерпретацію на теренах України;

3) визначити пріоритетні шляхи оновлення репертуару українських музичних театрів із поєднанням досягнень світової та вітчизняної режисерської практики.

Виклад основного матеріалу дослідження... Музичні вистави, орієнтовані на дитячо-юнацьку аудиторію, є доволі молодю формою пізнавально-розважального дозвілля, про що свідчить історичний контекст означеного питання. Безсумнівно, музично-театральні твори для дорослого глядача з оглядом репертуару різних країн земної кулі у відсотковому співвідношенні завжди посідали привілейовані позиції. Деякі з відомих усьому світові композиторів у період другої половини ХІХ – початку ХХ ст. зверталися й до написання творів для молодшої публіки, адже вже тоді почали відчувати гостру потребу уваги до неї з боку професійних театрів. Жанровий спектр перших музичних вистав спирався на апробовані мистецькі конструкти в межах дорослого театру. Серед них варто виділити: оперу, балет, музичну казку (похідну від жанру оперети, де музика постійно чергується з декламацією), які включали в себе прийнятні для дітей формати з казковими елементами й відповідною тематичною спрямованістю.

Розглядаючи проблематику існуючої тенденції непопулярного звернення композиторів до продукування музично-театральних творів для дітей та юнацтва, можна виявити найбільш впливові фактори, що є актуальними дотепер: обмеженість художнього інструментарію авторів, що полягає у надмірно бережному ставленні до сприйняття цієї аудиторії; нерозуміння її смаків, уподобань, інтересів, які до того ж мають мінливий характер; комерціалізований бік питання — буцімто кількість потенційно зацікавлених глядачів значно відрізнятиметься від попиту серед дорослої публіки. Така ж тенденція спостерігається й серед постановників — робота над дитячими виставами сприймається як щось несерйозне, аніматорське, бутафорне і те, що виключає професійну компетентність та унеможлиблює самопрезентацію постановника як спеціаліста музичного театру.

Однак модифікаційний характер творів для молодшого глядача варто розглядати в контексті певної національної традиції, адже в кожному регіоні світу вона має характерні відмінності. Огляд музично-театрального репертуару основних культуротворчих центрів, окреслення жанрових і стилістичних ознак

дозволяє виокремити основні напрямки роботи над музичними виставами для дітей та юнацтва під впливом глобалізаційно-інтеграційних процесів.

Історична ретроспектива означеного мистецького напрямку в художній культурі Сполучених Штатів Америки свідчить про охоплення відносно невеликого проміжку часу. Появу музичних вистав для молодшої аудиторії варто розглядати крізь призму історичної культурної традиції, яка вплинула на формування й подальший розвиток музично-театрального мистецтва з орієнтацією на дітей та юнацтво. Передусім, варто чітко диференціювати музично-театральні утворення на аматорські та професійні (така диференціація є широко розповсюдженою як у Західній Європі, так і в Україні, що буде розглянуто нижче), відмінність яких полягає: у рівні професійної підготовки й апробації на глядача; складності матеріалу; комплексі художніх прийомів і засобів; методах роботи; функціях процесуального та результативного аспектів утілення музично-театрального твору тощо.

Цілком закономірно, що її відліком можна вважати започаткування творчої ініціативи, що утворилася на межі XIX–XX століть, — Американського дитячого театру, природа якого відповідала одному з різновидів мистецької аматорської практики. Перший із зазначених проявився у необхідності залучення дітей до мистецької практики під час навчального процесу в загальноосвітніх школах, творчих гуртках та спеціалізованих закладах задля комплексного освітньо-пізнавального, розвивального, культурного виховання з елементами цікавого дозвілля та не передбачало наявності комерційної сторони питання.

Згодом, окрім аматорських колективів, вона трансформувалася у напівпрофесійний напрямок та стала включати в себе практику, передбачену освітніми програмами мистецьких навчальних закладів: навчання в оперних/мюзиклових студіях при коледжах, університетах, академіях. Для здобувачів професійного рівня мистецької освіти і нині організують роботу зі школярами, їхніми вчителями та залучають компетентні постановочні команди, кураторство яких забезпечує підготовку проєктів на досить високому рівні. Отримані результати дослідження М. Буррака та К. Мальтаса (*Burrack, Maltas,*

2006), що було проведено у рамках реалізації музичної казки «Джек і Бобове дерево» Д. П. Карахера за участі бакалаврів спеціалізованого музичного закладу та школярів штату Арізона, доводять користь подібної мистецької практики не лише для професійного зростання здобувачів освіти, а й комплексного розвитку дітей.

Спеціалізований Дитячий освітній театр Нью-Йорка (1903) став одним із перших театральних проєктів США, що був орієнтований на роботу з молодшою аудиторією для її культурного та морально-етичного виховання. Початок ХХ століття значно пришвидшив процеси масової урбанізації, більшість дітей робітничих сімей та емігрантів зазнали гострої потреби в культурному дозвіллі, тож театр намагався компенсувати існуючий дефіцит. Його репертуар формувався шляхом адаптації відомих літературних сюжетів та виконання вже відомих драматичних і музичних казок, до прикладу: опера «Гензель і Гретель» Е. Гумпердінка (1904), п'єса В. Шекспіра «Сон літньої ночі» (1905) на основі творів Ф. Мендельсона, «Алі-Баба і сорок розбійників» (1906) тощо. Особливого значення набули музичні вистави, що містили інтерактивні елементи та передбачали активне залучення дітей-аматорів, викладачів, професійних постановників та виконавців. Творча ініціатива стала своєрідним інструментом соціальних реформ та осередком формування підґрунтя для морально-ціннісних орієнтацій, а культурне дозвілля — доступним для різних прошарків населення. Активна підтримка місцевих меценатів сприяла постійному оновленню репертуару, надавала можливість для створення декораційного оформлення та костюмів, допомагала запрошувати до реалізації спектаклів відомих діячів культури і мистецтва. І хоча більшість вистав виконувалися у супроводі фортепіано, прем'єри відбувалися із залученням камерного ансамблю або симфонічного оркестру.

Напрямок професійного (дорослого) театру мав значні відмінності: обмежений репертуар, який був орієнтований, в першу чергу, на більш дорослого глядача, але мав виключення у вигляді вистав для, так би мовити, родинного перегляду, що лише підкреслювало важливість комерційної сторони питання і не

передбачав участі молодших виконавців. Варто зазначити, що музичні спектаклі з дітьми як повноцінними артистами трупи з'явилися лише у другій половині ХХ століття. Одним із таких став бродвейський мюзикл «Енні» Ч. Страуса (1972), де головну роль було відведено дівчинці-підлітку. До цього часу молодші артисти у музичних виставах виконували лише другорядні ролі (переважно без співу), виступали у якості мімансу або з'являлися на сцені для підсилення драматичного моменту та провокування надлишкової сентиментальності у публіки.

Безсумнівно, найяскравішим і найзатребуванішим жанром в історії музичної вистави для дітей та юнацтва серед американської аудиторії став мюзикл. Першоджерелами для більшості вистав, відомих усьому світу, стали вже апробовані популярні твори медіакультури. Серед них можна виділити: літературні сюжети: «Чарівник країни Оз» Г. Стотгарта (1939), «Кішки» Е. Ллойда Вебера (1981), «Меррі Поппінс» Р. М. Шерман та Р. Б. Шерман, Дж. Стайлза (2004), «Кораліна» С. Мерріт та Д. Грінспена (2009), «Чарлі та шоколадна фабрика» М. Шаймана (2013); мультиплікаційні та кінематографічні сюжети (зокрема, *The Walt Disney Company*): «Король Лев» Е. Джона (1997), «Шрек» Ж. Тесорі (2008), «Красуня і Чудовисько» (1994), «Русалонька» (2007), «Аладдін» (2011) А. Менкена тощо. З одного боку, автори музично-театральних творів надають можливість поглибити відому історію шляхом занурення у театральний простір, деталізувати образи персонажів завдяки використанню художніх прийомів і засобів, зустрітися з ними у реальному часі. З іншого боку, використання відомих сюжетів є привабливою перспективою для постановочних команд із метою охоплення широкої глядацької аудиторії задля прогнозованого комерційного успіху вистави.

Варто зазначити, що переважна більшість афіш та матеріалів, які супроводжують рекламну кампанію, не містить у собі жодної інформації про віковий ценз вистав. Така тенденція не є випадковістю, а навпаки свідчить про навмисне уникнення вікової диференціації репертуару та його підміну на узагальнене таврування «для родинного перегляду» без урахування вікових, психологічних, інтелектуальних, гендерних особливостей глядачів.

На думку Д. Руве та Дж. Лева, які досліджують американський музичний театр для дітей та юнацтва, вистави все ж варто поділити за віковими напрямками на: дитячі, сімейні та юнацькі. Проте, на думку авторів, «... жоден бродвейський мюзикл не був написаний виключно для дітей, адже саме суспільство ставиться до дитини як до недосвідченої, незрілої та залежної від батьків. І якщо вистави для дорослих оцінюють із точки зору естетики, розважального дозвілля та історії театру, то дитячий театр розглядають лише як “естетику педагогіки як і саме мистецтво”» (*Ruve, Leve, 2020, URL*).

Західноєвропейська модель музичної вистави для дітей та юнацтва містить у своєму конструкті характерні стилістичні риси, притаманні класичній опері з невідвратною модифікацією жанру в контексті історичного розвитку музичного театру. Ними стали опери, музичні казки, п'єси, що походили від оперети та німецького *singspiel*. На відміну від американської традиції, музично-театральні твори для дітей у професійному театрі Європи почали з'являтися ще у другій половині XIX – початку XX століття, хоча оперу В. А. Моцарта «Бастьєн і Бастьєна» (1768) можна сміливо називати їх пращуркою. Не дивлячись на те, що жанрові риси музичної вистави для дітей ще не були сформовані, композитори почали активні пошуки та експерименти в межах усталених моделей. Найвідомішими зразками стали: «Золота гуска» (1890-ті рр.) «Гензель і Гретель» (1890–1893), «Спляча красуня» (1902) Е. Гумпердінка, «Попелюшка» Ж. Масне (1894–1895), опера-балет «Дитя і чари» М. Равеля (1917–1925), «Снігова королева» Г. Зілхера (1941), «Маленький сажотрус» Б. Бріттена (1949), «Пітер Пен» Л. Вайнера (1950-ті рр.), «Маленький принц» П. Гиньо (1960-ті рр.); музичні п'єси (за визначенням автора) «Місяць» (1939), «Розумниця» (1943), К. Орфа тощо. Більшість вистав характеризується прийнятною для сприйняття тривалістю; зрозумілими сюжетом, гармонією та повторюваною мелодикою; ідейно-тематичним наповненням, що сприяють формуванню позитивного світогляду, морально-ціннісних орієнтацій та естетичних уподобань підростаючого покоління.

У центрі чи не кожної історії опиняються герої-діти, яким доводиться самотійно долати життєві перешкоди та прямувати до «щасливого фіналу». Наслідування культурних традицій відображено у: високоякісній музичній складовій вистави — твори написані для повноцінного симфонічного оркестру для виконання в професійних театрах; першоджерелами стала європейська літературна класика — твори Братів Грим, Г. Х. Андерсона, Дж. М. Баррі, А де Сент-Екзюпері та ін. Мистецька практика музичного театру й дотепер реалізовує вищезгадані твори, знайомить молодшого глядача з історичними, культурними традиціями європейського простору та адаптує їх шляхом створення сучасних постановок.

Залучення дітей і здобувачів професійної музичної освіти, на відміну від американського континенту, почало активно розвиватися ще у XIX столітті в умовах аматорських і професійних театрів. Особливого значення набули оперні студії при музичних академіях та коледжах, які включали практичну складову як доповнення до теоретичних знань у рамках навчального процесу. Часто у такі студії запрошували і дітей — вихованців музичних шкіл та творчих ініціатив. Активний розвиток культури оперного мистецтва створив високий попит на збільшення кількості професійних виконавців. Міждисциплінарний підхід в умовах експериментальної моделі музичного театру дозволив підвищити рівень підготовки співаків-акторів, які мали можливість удосконалювати виконавську майстерність з вокалу, акторської майстерності, сценічного руху та співпраці з професійними артистами, диригентами та постановниками. Основними центрами мистецької практики в рамках оперної студії стали: Віденська музична академія (студія – кінець XIX ст.), Королівський музичний коледж у Лондоні (з 1882 року), Паризька консерваторія (експериментальна практика у студії – XIX–XX ст.), Мюнхенська музична академія (середина XIX ст.), Академія Ла Скала (з 1950-х років) тощо. Нині представлені оперні студії продовжують наслідувати традиції вітчизняного репертуару європейських країн, знайомити молодь із видатними зразками оперної класики, формувати виконавські знання і навички

згідно зі стилістичними та національними особливостями різної композиторської практики.

Охоплення різних вікових категорій молодих виконавців часто передбачало видозміну музично-театрального твору: внесення незначних для сюжетів купюр; залучення невеликого/камерного складу симфонічного оркестру та/або фортепіано; спрощення деяких вокальних партій, що зумовлене технічними труднощами для молодих артистів. Натомість було зосереджено увагу на виконавській складовій, надаючи можливість молодим артистам наблизитися до умов професійного театру з використанням гриму, костюмів, сценографічного оформлення вистави.

Окрім наслідування традицій класичного оперного мистецтва, із середини ХХ століття автори європейських країн починають звертати увагу на жанр мюзиклу, який за своїми особливостями відповідав запитам дитячо-юнацької аудиторії. Однак, на відміну від американської традиційної моделі та її орієнтації на масову медіакультуру, Європа обирає шлях інтеграції класичних літературних сюжетів, художнє відображення життя відомих постатей у мюзикл. Відродження культурного спадку в просторі музичного театру сприяло його популяризації серед молодого покоління глядачів. Такими стали: «Знедолені» К.-М. Шенберга (1980), «Нотр-дам де Парі» Р. Коччанте (1998), «Ромео і Джульєтта» Ж. Прежурвіка, «Бал вампірів» Дж. Стейнмана (1997), подібна до мюзиклу рок-опера «Моцарт» Ж.-П. Піло, О. Шультеза (1999) тощо.

Варто звернути увагу на роботу сучасних митців — композиторів, лібретистів, режисерів над репертуаром для дитячо-юнацької аудиторії. Музично-театральні твори нового зразку містять у собі сюжети із тематичною спрямованістю, співзвучною сьогоденню, як-от мюзикли: «Матильда» Т. Мінчіна про дівчинку, яка вимушена протистояти несправедливості та жорстокості сучасного світу; «Біллі Елліот» Е. Джона про мрію хлопчика стати балетним танцівником, але вимушеного зіштовхнутися із непорозумінням зі сторони стереотипного суспільства.

Окрім повноцінних постановок опер та мюзиклів, музичні театри намагаються зацікавити молодших глядачів за допомогою організації різноманітних перформансів, майстер-класів оперної спрямованості; цікавих квест-програм у форматі «за лаштунками сцени», що включають екскурсії театром, спілкування з постановочною групою та професійними виконавцями. Наближення молодшої аудиторії до розуміння внутрішніх механізмів творчої роботи колективу, у тому числі процесу створення синтетичної вистави, сприяють зацікавленості театром у майбутньому.

Звернення до Далекого Сходу унеможлиблює подібність його культурної традиції до західноєвропейських та американських аналогів. Означене дослідження не дозволяє зробити детальний огляд кожної з країн Азії, однак пропонуємо виділити два найбільш впливові центри регіону — Китай і Японію. Спільними й основними орієнтирами далекосхідної художньої культури загалом і музичного театру зокрема стала багата історична, культурна спадщина та соціальна традиція. Змалечку дітей виховують шляхом комплексного підходу, за певними канонами, які залежать від географічного розташування, родинної приналежності до народностей, релігії, роду тощо (*Buen, Clark, 2010*). Особливу увагу приділяють фольклору, шанобливе ставлення до якого прищеплюють переважно через культуру, виражену в казках, музиці, образотворчому мистецтві та наслідуванні сімейних традицій. Це знайшло своє відображення й у формуванні моделі музичної вистави для молодшого покоління. Передусім, основу драматургічного конструкту складають казки з їх ідейно-тематичним наповненням, сюжетами, героями, які могли зустрічатися дітям раніше. Музичні вистави для дітей спираються на концепт класичних театральних моделей, таких як: японський Но і Кабукі, китайська опера Кунцюй або корейська Пхансорі.

Важливу роль відіграє увага до всебічного розвитку дітей в умовах музично-театрального простору. Музичні школи, коледжі та вищі навчальні заклади надають можливість знайомитися з народною оперою (до прикладу: «Маленький воїн Хуа Мулан», «Подорож на захід», «Момотаро», «Урасіма Таро») за участі молодших виконавців, які навчаються мистецтву вокалу,

акторській майстерності та пластиці, грі на національних інструментах, притаманним далекосхідним культурам. Цікавою стала практика в рамках літніх таборів, де діти вивчають мистецтво музичного театру з організацією адаптованих постановок. Музично-театральна напівпрофесійна і професійна практика цього регіону бере свій початок з середини ХХ століття, головними осередками якої стали: Центральна консерваторія музики (1949), Шанхайська консерваторія музики (1927), Міжнародний музичний коледж Гуанчжоу (1957), Музична академія Тохо Гакуен (1948), Національний університет мистецтв і музики в Токіо (1949), Консерваторія Осаки (1950-ті рр.) тощо.

Огляд найвідоміших зразків музично-театральних вистав для молодшого та юного покоління дозволяє констатувати переважно автономне, ідентичне ставлення до формування національного репертуару. Світові глобалізаційно-інтеграційні процеси дозволили митцям далекосхідного регіону вдатися до запозичення найкращих досягнень науки і мистецької практики у реалізації вистав із поєднанням власних культурних традицій. Такий підхід дозволяє урізноманітнити інструментарій авторсько-виконавської практики у продукуванні нових творів, проте утриматися від бездумного наслідування трендів масової культури, вираженої в музичній, драматургічній, ідейно-тематичній, візуальній компонентах.

Варто зазначити, що жанр мюзиклу, хоч і посідає певне місце в художній культурі Азії, однак не займає лідируючих позицій. Опера «*Super Angels*» Кейічіро Шибуро на лібрето Масахіко Шимада була презентована в Токіо у 2021 році. Сюжет розгортається навколо дітей, які перебувають під наглядом штучного інтелекту на ім'я «Мати», та стосунків із андроїдом *Alter 3*. Фантазмагоричний простір із міркуванням про можливі взаємовідносини з роботами у майбутньому включає у себе єдиний цілісний синтез, що поєднує в собі оперу, балет, дитячий хор, штучно створені звуки (уособлення роботизованих персонажів), високоякісні візуальні ефекти. Більшість ролей, до речі, виконують самі діти.

Розповсюджена світом аніме-культура знайшла своє відображення у музичному театрі. Найбільш популярними стали однойменні мюзикли: «Наруто» (2015) А. Кодама; «Сейлор Мун» А. Косака (1993) є серією і складається з 40 вистав — своєрідний ситком в умовах театру, що не має аналогів на міжнародній арені.

Музичні театри Японії — мультикультурного центру, до якого прямують туристи з різних куточків світу, інтегрують у свій репертуар найпопулярніші зразки світової культури. Проте, якщо мюзикл «Король Лев» відомий усьому світові і не вимагає глибоких знань із історії та культури країн авторів твору, то його жанровий аналог, притаманний простору Далекого Сходу, для більшості іноземних відвідувачів носитиме виключно національно-ілюстративний характер через обмежене розуміння іншої культурної традиції. Таким чином музичним виставам означених регіонів загалом і для дітей зокрема притаманна певна партикулярність, ізольованість зі збереженням власної ідентичності без стихійного розповсюдження культури світом та примусового залучення до неї представників інших народів і націй.

Огляд специфічних тенденцій формування оригінальних моделей музичної вистави для дітей та юнацтва в рамках історичного екскурсу трьох основоположних регіонів світу надає можливість спрямувати вектор дослідження на вітчизняний простір, становлення якого не оминув поступовий вплив інтеграційних процесів.

Відліком появи музично-театральних творів для молодшої аудиторії як у ролі глядача, так і учасника, безсумнівно, можна вважати появу дитячих казок за авторством М. Лисенка. Видатні оперні зразки у зарубіжній мистецькій практиці стали значним поштовхом до формування власної національної моделі, яка асимілювала в собі характерні риси й прийоми жанру зі здобутками музичної культури українського простору. Опера для дітей не стала виключенням, адже увібрала в себе риси класичної музичної вистави та зазнала певної модифікації відповідно до особливостей сприйняття дітей. У своїх творах композитор першочергово спирався на традиційні маркери національної ідентифікації,

притаманні українській музичній культурі: активне використання фольклору; україномовне лібрето; казкові персонажі, які уособлювали людські якості; насичені танцювально-ритмічні теми, що значно полегшували сприйняття та залучали до спільної творчості; звернення до національної обрядовості тощо. Музична драматургія спиралася на українські інтонаційно-ладові риси та характерні поліфонічні звучання, утім виключала надмірне цитування та запозичення народних мелодій (Сулім, 2012).

Дитячі опери М. Лисенка — «Коза-Дереза» (1888), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна, або Снігова краля» (1892) вирізняються яскравою казковою драматургією та містять у собі елементи «дорослої опери» — невеликі арії та аріозо, ансамблі, хорові сцени, танцювальні та інтермедійні номери. І якщо «Коза-Дереза» тяжіє до жанру водевілю із розмовними діалогами, то у «Пані Коцькому» з'являються сцени з речитативами; натомість «Зима і Весна» характеризується поступовим розкриттям ліній персонажів, наявністю лейт-тем, складною інструментальною фактурою у порівнянні з першими двома казками. І якщо перші із зазначених можна виконувати й непрофесіоналам в умовах аматорського театру та/або родинного кола, остання — передбачає високий рівень професійної підготовки як у виконавців головних ролей, так і в супроводі. Однак композитором була передбачена виконавська диференціація, тому опери були написані у двох редакціях — для аматорського та професійного театру. Так, для дітей були написані полегшені партії, аби вони могли вільно долучатися до виконавства навіть у родинному колі. Варто зазначити, що опери М. Лисенка залишили сцену професійного музичного театру понад двадцять років тому і перейшли у поле виключно аматорського виконання в дитячих творчих колективах.

Слід зауважити, що окрім сцен творчих об'єднань, аматорських, музично-драматичних та музичних театрів, апробація опер відбувалася й у рамках навчального процесу — на вокальному відділі в музично-драматичній школі ім. М. Лисенка (початок ХХ століття) під орудою відомої оперної співачки, викладачки О. Муравйової. Нею для учнів і студентів були організовані умови,

наближені до професійних театральних, із використанням гриму, костюмів, елементів декорацій. Окрім комплексної роботи з молоддю над створенням вокально-сценічних образів, очільниця брала на себе функції режисера, диригента, гримера, які вона могла опанувати під час власної сценічної практики на вітчизняних та зарубіжних сценах. Згодом така освітньо-мистецька практика переросте у формування та відкриття оперних студій при консерваторіях по всій Україні у 1920–1930 роках. Словом, 2024 рік ознаменував 85-річчя одразу трьох оперних студій — Києва, Харкова, Одеси. Продукування оперних вистав в умовах експериментального музичного театру за участі професійних постановників і виконавців знайомить молодь із вітчизняним та зарубіжним класичним репертуаром, вдосконалює їх професійні навички, надає можливість спробувати себе у ролі справжнього артиста в умовах повноцінної роботи з усіма цехами та підрозділами виробничої практики. Однак дотепер українські оперні студії не містять у репертуарі творів для дітей та не залучають молодших виконавців до участі у виставах (виключенням стала харківська прем'єра «Гензель і Гретель» Е. Гумпердінка у 2024 році).

Слідом за М. Лисенком естафету перейняв український композитор К. Стеценко, чим своєрідно продовжив традицію української опери для дітей. Ними стали: «Лисичка, Котик і Півник» (1910), «Івасик-Телесик» (1911, недописана). На відміну від робіт попередника, композитор використовував переважно сольні номери на народно-пісенні мотиви. Проте такий підхід дещо уповільнював наскрізну дію казки, тому сценічна дія своєрідно зупинялася, а номери здавалися вставними та не рухали сюжет.

Початок радянського періоду в Україні, завершення громадянської війни та ідеологічні орієнтири значно вплинули на видозміну та формування репертуару не лише для дорослих, а й для дітей. Значні прогалини у напрямку освітнього дозвілля в умовах музичного театру для молодшого покоління спонукали появі чітких вимог від керівництва, яке наполягало на створенні нових вистав переважно на героїко-патріотичну тематику з окресленням класових

позицій. Часом можна було помітити певні зрушення в сюжеті, де казкові тварини у лісі ініціювали соціальні перевороти, а сюжети про царів ознаменувалися революційними заворушеннями. Більшість написаних творів йшли російською. Утім така тенденція охопила усі республіки Радянського Союзу, для яких ця мова стала інтернаціональною, а сюжети — уніфікованими, відповідно до уявлень про виховання дітей в єдиному соціалістичному просторі. Казки українських композиторів, що містили в собі характерні національні риси, згодом поступилися своїми лідируючими позиціями.

Огляд дитячо-юнацького репертуару, реалізованого впродовж ХХ століття на професійних сценах, свідчить про визначене жанрове спрямування, де пріоритетними були дитячі опери на відомі казкові/міфологічні сюжети: «Горбоконики» І. Віленського (1936), «Вовк і семеро козенят» Г. Компанійця (1939), «Журавель і Чапля» Є. Юцевича (1940), «Івасик-Телесик» І. Віленського (1971), «Казка про загублений час» Ю. Рожавської (1971), «Це чудове, гидке каченя» І. Ковача (1981), «Кирило Кожум'яка» Є. Юцевича (1982) тощо (Лисенко, 2014). Більшість із написаних опер була реалізована на сценічних майданчиках професійних музичних театрів та виконувалися у супроводі симфонічного оркестру. Широкого розповсюдження набула практика транслявання аудіозаписів опер в радіо-ефірах та на платівках, що уможливило знайомство дітлахів із музичним мистецтвом високого ґатунку навіть в домашніх умовах. Репертуарна палітра для молодшої аудиторії повною мірою відповідала уявленням про комплексний підхід у вихованні естетичних, інтелектуальних, культурних орієнтацій у молодого покоління.

70-ті роки ХХ століття ознаменували появу жанру мюзиклу відповідно до інтересів не тільки дорослої, а й дитячої аудиторії на теренах України. Його популяризація у зарубіжному просторі сприяла здійсненню експериментальних пошуків серед невеликих вітчизняних музично-драматичних колективів, а згодом — появі повноцінних вистав у музичних театрах. Стихійне наслідування західної традиції в музичному театрі України доби незалежності під впливом світових інтеграційно-культуротворчих процесів сприяло появі значної кількості

мюзиклів у вітчизняному репертуарі (Шевельова, 2022). Це призводить до проблеми поверхневого (механічного) перенесення зарубіжного досвіду на український ґрунт без урахування та переосмислення особливостей національної ментальності, культурних традицій, вікових психологічних та анатомо-фізіологічних груп дитячо-юнацької аудиторії.

Поступове відхилення вектору розвитку музичного театру для дітей та юнацтва у бік природи мюзиклу сприяло видозміні конструкту будь-якої музичної вистави, у тому числі опери, музичної казки. Високий попит на означений жанр спричинив активну переорієнтацію українського контенту. Із початком 2010-х років ХХ століття жанр опери поступово залишає театральні анонси як щось незрозуміле, незатребуване, надмірно монументальне і загалом важке для сприйняття дитиною (Шевельова, 2024). Найяскравішим орієнтиром залишається той самий омріяний бродвейський мюзикл. Та чи не в цьому можна розгледіти вияв «комплексу меншовартості»?

Дедалі частіше продюковане для дітей створюється у жанрі мюзиклу, а так як він не є профільним жанром професійних оперних театрів за об'єктивно відмінних причин — формату, обладнання, складом оркестру, виконавців, — інституції майже відмовилися від створення вистав для дітей. Існуючі, витривалі і єдині вцілілі опери за своїм характером і візуальною стороною врешті-решт спираються на мюзиклові («Кіт у Чоботях», НОУ, 2024).

Жага до наслідування призводить у тому числі й дискomунікації в діалозі культур вітчизняного музичного театру з мистецькою спільнотою зарубіжжя. Те, що вдається зробити за рахунок існуючого ресурсу, виглядає об'єктивно скромним; традиційні постановки, на кшталт «Наталки Полтавки» М. Лисенка, за ментальними розбіжностями — незрозумілими та врешті-решт, малоцікавими для космополітичної публіки.

Безсумнівно, з плином часу, розвитком цифрових технологій із його прискореним інформаційним обігом крізь увесь світовий простір, погляд постановників зупиняється на найбільш затребуваних і популярних виставах у світі. З одного боку, театральні інституції розуміють необхідність

перезформатування репертуару з метою зацікавлення сучасного глядача, наслідуючи пройдений шлях європейського та американського зарубіжжя. Почасти постановники забувають, що перед ними — діти. І хоча їхнє емпатичне сприйняття дає змогу розуміти інколи незрозумілі речі, дещо промовляється зі сцени виключно «дорослою» мовою. У таких випадках театральні колективи вдаються до їх маскуванню за рахунок популярного таврування «для родинного перегляду», водночас знімаючи з себе відповідальність за недоречність деяких сцен та/або використання надмірно ексцентричного візуалу. З іншого боку — залучення до репертуару всесвітньовідомих аналогів виявляється неможливим за причини обмежених ресурсів та фінансування — від дороговартісного роялті до реалізації. Досвід такої практики отримала Київська опера (раніше — Київський муніципальний академічний театр опери та балету, КМАТОБ), яка змогла показати столичній публіці лише обмежену кількість показів у 2021–2022 роках «*School of Rock*» Е. Л. Веббера українською мовою за підтримки КМДА та киян.

Театральні колективи українського музичного театру дедалі частіше обирають протилежний шлях — формування нової формули музичної вистави, що відрізняється актуальною тематикою та характерними для вітчизняної ментальності стильовими ознаками.

На думку дослідниці О. Бойко: «Мюзикл, на відміну від оперети, практично не має власної драматургії» (2017, с. 180). Однак ХХІ століття ознаменувалося появою нових, авторських мюзиклів із оригінальним лібрето у вітчизняному просторі: «Як козаки змія приборкували» О. Поклада, «Фабрика Санти» П. Табакова, «Санта-2. Глобальне потепління» Д. Саратського, «Жаба Маша» О. Спіліоті, «Піноккія» Б. Севастьянова тощо, більшість із яких передбачають виконання головних ролей самими дітьми. Вистави є своєрідними експериментами, а не фундаментальними спробами в переході на новий виток історичної спіралі української культури музичного театру. Але чи вдасться вітчизняному простору, озираючись на практику національної культурної традиції Далекого Сходу, зберегти своє?

Цілком закономірно, що у музичному театрі України розпочався певний перехідний етап при створенні та реалізації вистав для дітей та юнацтва. У цьому контексті треба відмітити, що межі репертуару необхідно розширити за рахунок вікової диференціації вистав, не зосереджуючи увагу лише на уніфікованому підході шляхом маркування «для родинного перегляду». Залучення юної публіки до музично-театрального мистецтва має включати різні за жанром і форматом спектаклі з охопленням аудиторії різних категорій — від малечі (як-от вистава «Кольорові ігри» для дітей 0–3 років від Центру сучасного мистецтва «Дах», 2018 рік) до старшокласників (мюзикл «Тигрлови» К. Безкорвайного, А. Гуманюка та Б. Решетілова, Київський національний академічний театр оперети, 2023 рік).

Комплексний підхід у створенні високоякісних вистав вимагає ретельного вивчення запитів і інтересів української молодшої аудиторії, сприйняття якої формується під впливом глобалізаційних процесів та включає космополітичний компонент у відчутті оточуючої реальності (Шевельова, 2024). Активне використання у театрі цифрових технологій, нейромереж та штучного інтелекту зі збереженням синтетичної природи вистави з домінуванням музичної складової сприяє зацікавленому сприйняттю глядачами її нових форматів і модифікацій. Навіть більше, обізнаність в означеній сфері підростаючої аудиторії дозволяє залучати їх до створення нового мистецького продукту, до прикладу: розробка візуального контенту, анімації, мультиплікації, оперування різноманітними технологічними процесами тощо. Така співпраця передбачає активну взаємодію декількох поколінь, спільна робота яких сприятиме подоланню певного розриву їх субкультур у сприйнятті, налагодженню комунікації та розширенню спектру художнього інструментарію.

Створення нового контенту для дитячо-юнацького репертуару музичних театрів України вимагає переосмислення та пошуку інтерактивних форматів творів із залученням особливостей інтелектуального потенціалу дітей та підлітків. Подолання «четвертої» стіни, можливість «відкритого діалогу», де молодший глядач відчуватиме свою активну участь у розвитку сюжетної лінії,

сприятиме фокусуванню уваги на сценічній дії та кращому розумінні твору. Проте мистецьке дозвілля наймолодшої аудиторії має звертати в бік камерної історії, де звуки є наближеними до природних, а виконавська компонента включає в себе активний комунікативний аспект. Слід обачно ставитися й до тривалості музичних вистав, яка може бути неприйнятною для дітей молодшого віку, що зумовлено анатомо-фізіологічними, психічними особливостями сприйняття та неможливістю концентрувати увагу впродовж тривалого часу. Гучні звуки та активне застосування світлових й інноваційних технологічних приборів можуть негативно вплинути на органи чуття малюка та завдати шкоди його фізичному та психічному здоров'ю.

Окремої уваги заслуговує напрямок активної співпраці дітей і дорослих у створенні та реалізації музичних вистав. Сценічне партнерство старшого і молодшого поколінь, де останньому відведено не тільки другорядні, а й головні партії, позитивно впливає на комплексний розвиток дитини. Київська опера (раніше — КМАТОБ) неодноразово залучала до створення мистецьких проєктів дітей-підлітків, які мали можливість проходити своєрідну мистецьку практику та поєднувати її із навчальним процесом. Такий формат взаємодії позитивно впливає на розкриття творчого потенціалу дітей, дозволяє зануритися у мистецьке середовище, пізнавати історію та культуру за допомогою менторів-дорослих із можливістю поступової адаптації до незвичних обставин. У майбутньому співпраця з дітьми в професійних музично-театральних колективах може перерости у створення на базі інституцій повноцінних шкіл та програм стажування, що передбачитиме комплексне виховання нового кваліфікованого покоління молодих артистів.

Висновки.

1. Огляд репертуару музичних театрів основних культуротворчих регіонів світу та виокремлення основних підходів у процесі залучення дитячо-юнацької аудиторії до мистецької практики виявив певні тенденції.

США — орієнтація на жанр мюзиклу та реалізацію мистецьких проєктів, що передбачають охоплення широкої аудиторії за рахунок орієнтації на

апробовані, популярні різножанрові твори масової культури. Виявлено активне залучення дітей до участі як у професійних, так і аматорських виставах; зростаюча роль мистецької практики у рамках навчального процесу з охопленням різних вікових категорій;

Західна Європа вирізняється орієнтацією на продукування традиційних творів європейських композиторів із метою вивчення юним поколінням культурного спадку означеного регіону. Широкого розповсюдження набула мистецька практика молодих і молодших виконавців при оперних студіях і творчих колективах. Сучасний підхід характеризується створенням нових музично-театральних історій, переважно про самих дітей у жанрі мюзиклу.

Далекосхідний регіон, на прикладах Китаю і Японії, спирається на наслідування традицій із комплексним підходом до вивчення дітьми мистецтва, культури, фольклору та інноваційних технологій від початку дошкільного навчання. Музично-театральне мистецтво характеризується переосмисленням західноєвропейського досвіду, здобутків сучасної світової мистецької практики на підґрунті власних історій, менталітету, культурних традицій. Репертуарний спектр музичних вистав для дітей вирізняється різножанровістю, що включає в себе музичні казки, опери, мюзикли із застосуванням можливостей цифрового театру.

2. Вплив зарубіжного досвіду музичного театру на український мистецький простір відобразився на формуванні дитячо-юнацького репертуару від початку його створення. Перші зразки музичної казки за авторством М. Лисенка спиралися на класичну модель оперної вистави та включали в себе усі її складові, однак мали одразу декілька редакцій. Такий підхід уможлилював реалізацію опер як професійними, так і аматорськими колективами із залученням дітей. Згодом естафету перейняли й інші композитори, які за основу музичних спектаклів обирали відомі казкові сюжети. Із середини ХХ століття широкого розповсюдження набуває жанр мюзиклу, який поступово екстраполюється й на молодшу аудиторію. Утім, така тенденція призвела й до негативних наслідків — своєрідної модифікації репертуару із значним зменшенням відсотку оперних

вистав. Однак відсутність належних ресурсів для реалізації західноєвропейських мюзиклів спонукала до написання й реалізації різножанрових творів на сучасну тематику, авторство яких належить вітчизняним митцям.

3. Поєднання здобутків світової практики у сфері музичного театру із розумінням попиту та інтересів української молодшої аудиторії спонукає до виокремлення наступних підходів у оновленні репертуару: обрання тематики, співзвучній сьогоденню; врахування особливостей сприйняття, ментальної, психологічної природи дитячо-юнацької аудиторії з диференціацією вистав за віком; залучення дітей до створення спектаклів як у ролі виконавців, так і в постановочну групу, що передбачає використання вмінь і навичок у сфері цифрових технологій; надання театральними інституціями можливостей проходження професійної мистецької практики підлітками та юнню, з перспективою створення на цьому підґрунті шкіл і студій стажування задля виховання нового покоління кваліфікованих артистів.

Перспективи подальших розвідок... Дослідження попиту, інтересу та уподобань юної української аудиторії потребує уникнення невідповідних вітчизняному менталітету, психології та традиціям зарубіжних зразків, спричинених глобалізаційно-інтеграційними процесами. Це дозволить орієнтуватися на створення нової моделі високоякісного художнього продукту з чітко сформованими морально-ціннісними орієнтирами, притаманними українському етносу. Диференціація сприйняття дитячо-юнацької аудиторії дозволить урізноманітнити репертуар та залучити в театр більшу кількість реципієнтів.

Список використаної літератури і джерел

1. Антошко, М. О., 2019. Розвиток музичної освіти у Китаї на початку ХХ століття. *Молодий вчений*, 9(73), сс.137–140.
2. Беліменко, Л., 2022. Дитячі мюзикли на сцені сучасних музичних та музично-драматичних театрів України. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 47, сс.110–116.
3. Бойко, О., 2017. До питання дослідження мюзиклу. *Культурологічна думка*, 12, сс.179–184.
4. Зайцева, І. Є., 2017. Деякі тенденції українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий науковець*, 10(50), сс.262–267.

5. Іонова, О., 2020. Інтегрований підхід до естетичного виховання школярів у КНР. *Освітлогічний дискурс*, 1(28), сс.143–154.
6. Кушнарєва, М. Б., Петрова, І. В., Цимбалюк, С. І. та Шумейко, Т. В., 2005. Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації, [online]. Режим доступу: <<https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/172-rozvytok-masovoji-kultury-v-ukrajini.html/>> [дата звернення: 18.09.2024].
7. Лисенко, І., 2014. *Словник опер*. Житомир: ПП «Рута».
8. Романець, Д. О., 2021. *Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця ХХ – ХХІ століть*. Дис. д-ра філософії (025). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
9. Сулім, Р. А., 2012. Дитячі опери М. Лисенка та їх сценічна доля. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(13), сс.102–117.
10. Хоу, Цзянь, 2010. *Художественный мир китайской народной оперы*. Луцк: Твердиня.
11. Церебрій, І., 2021. Дитячі опери М. Лисенка та можливості використання їхнього музичного матеріалу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 41, сс.41–46.
12. Шевельова, О., 2022. *Режисерська постановка сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша» як вияв субкультури молодого покоління*. Дис. д-ра мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
13. Шевельова, О., 2024. Вплив інституціональних видозмін музичного театру України ХХІ століття на формування дитячо-юнацького репертуару. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(62), сс.48–68.
14. Buel, P. and Clark, N., 2010. Young children and the arts in Japan: a view from two American teachers, [online]. Available at: <https://www.childresearch.net/projects/eccec/2010_09.html> [accessed: 05 September 2024].
15. Burrack, F. and Maltas, C. 2006. Engaging elementary-age children with opera. *Applications of Research in Music Education*, 25(1), pp.82–89. <https://doi.org/10.1177/87551233060250010109>
16. Magia dell'opera. Struttura del corso, 2024, [online]. Available at: <<https://www.lamagiadellopera.it/magia-dell-opera/la-struttura-del-corso/>> [accessed: 11 September 2024].
17. Ruwe, D. and Leve, J., 2020. Children, childhood, musical theater, [online]. Available at: <https://ebrary.net/276314/education/children_childhood_and_musical_theater> [accessed: 17 September 2024].

References

1. Antoshko, M. O., 2019. Rozvytok muzychnoi osvity u Kytai na pochatku XX stolittia [Development of music education in China at the beginning of the 20th century]. *Molodyi vchenyi*, 9(73), pp.137–140.
2. Belymenko, L., 2022. Dytiachi miuzykly na stseni suchasnykh muzychnykh ta muzychno-dramatychnykh teatriv Ukrainy [Children's musicals on the stage of modern musical and musical-drama theaters of Ukraine]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv*, 47, pp.110–116.
3. Boiko, O., 2017. Do pytannia doslidzhennia miuzyklu [On the issue of musical research]. *Kulturolohichna dumka*, 12, pp.179–184.
4. Zaitseva, I. Ye., 2017. Deiaki tendentsii ukrainskoho miuzyklu yak mystetstva i haluzi shou-industrii [Some trends in Ukrainian musical as an art and a branch of show industry]. *Molodyi naukovets*, 10(50), pp.262–267.
5. Ionova, O., 2020. Intehrovanyi pidkhid do estetychnoho vykhovannia shkoliariv u KNR [Children's operas by M. Lysenko and their stage fate]. *Osvitlohichnyi dyskurs*, 1(28), pp.143–154.
6. Kushnarova, M. B., Petrova, I. V., Tsymbaliuk, S. I. and Shumeiko, T. V., 2005. Main trends in the development of mass culture in modern Ukraine in the context of globalization,

- [online]. Available at: <<https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/172-rozvytok-masovoji-kultury-v-ukrajini.html/>> [accessed: 18 September 2024].
7. Lysenko, I., 2014. *Slovník oper* [Dictionary of operas]. Zhytomyr: PP "Ruta".
 8. Romanets, D. O., 2021. *Musical dramaturgy of children's operas by Ukrainian composers of the late 20th – 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Thesis. National Academy of Culture and Arts Management.
 9. Sulim, R. A., 2012. Dytiachi opery M. Lysenka ta yikh stsenichna dolia [Children's operas by M. Lysenko and their stage fate]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(13), pp.102–117.
 10. Khou, Tszyan', 2010. *Khudozhestvennyi mir kitaiskoi narodnoi opery* [The artistic world of Chinese folk opera]. Lutsk: Tverdynia.
 11. Tserebrii, I., 2021. Dytiachi opery M. Lysenka ta mozhlyvosti vykorystannia yikhnoho muzychnoho materialu [Children's operas by M. Lysenko and the possibilities of using their musical material]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 41, pp.41–46.
 12. Shevelova, O., 2022. *The director's production of the modern children's musical "Frog Masha" by O. Spilioti as a manifestation of the youth subculture*. Doctor of Arts. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
 13. Shevelova, O., 2024. Vplyv instyutsionalnykh vydozmin muzychnoho teatru Ukrainy XXI stolittia na formuvannia dytiacho-iunatskoho repertuaru [The impact of institutional changes in the musical theater of Ukraine in the 21st century on the formation of the children's and youth repertoire]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(62), pp.48–68.
 14. Buel, P. and Clark, N., 2010. Young children and the arts in Japan: a view from two American teachers, [online]. Available at: <https://www.childresearch.net/projects/ecec/2010_09.html> [accessed: 05 September 2024].
 15. Burrack, F. and Maltas, C. 2006. Engaging elementary-age children with opera. *Applications of Research in Music Education*, 25(1), pp.82–89. <https://doi.org/10.1177/87551233060250010109>
 16. Magia dell'opera. Struttura del corso, 2024, [online]. Available at: <<https://www.lamagiadellopera.it/magia-dell-opera/la-struttura-del-corso/>> [accessed: 11 September 2024].
 17. Ruwe, D. and Leve, J., 2020. Children, childhood, musical theater, [online]. Available at: <https://ebrary.net/276314/education/children_childhood_and_musical_theater> [accessed: 17 September 2024].

OLEXANDRA SHEVELOVA

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9543-4829>

Doctor of Arts,

Lecturer at the Department of Opera Training and Music Direction

at P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

shevelova.sa@gmail.com

MODIFICATIONS OF THE CHILDREN AND YOUTH REPERTOIRE AT THE MUSICAL THEATER IN UKRAINE AGAINST THE BACKGROUND OF GLOBAL INTEGRATION-CULTURAL PROCESSES

The modifications of children and youth repertoire in Ukrainian musical theater amid complex globalization and integration cultural processes involve several critical issues. These include the tendency of directors to mechanically imitate Western European trends without considering age differences and the disconnect between the author's interpretation techniques and Ukrainian cultural

traditions.

The study also explores how musical and theatrical works for children and youth are implemented across major cultural regions, such as the USA, Western Europe, and the Far East (including China and Japan). In the USA, there is a notable focus on popular works of mass culture, which shapes the conceptual features of the musical direction in American children's theater. This prioritization highlights the influence of popular culture on the repertoire formation, contrasting with the unique cultural and mental frameworks found in Ukrainian interpretations. The challenge of generalizing performances for the purpose of "family viewing" has been emphasized. A model of Western European musical performance, primarily influenced by classical opera, has been established in contrast to practices observed in the American continent. The text also explores the gradual adoption of the American musical model. Furthermore, the impact of globalization on the Far Eastern region has been analyzed, revealing distinct cultural developments shaped by its unique historical, mental, and artistic traditions. The Far East's diverse approach to creating a modern repertoire for children and youth has been highlighted, particularly through the integration of innovative technologies in opera performances. Additionally, a distinction has been made between professional and amateur approaches to performance implementation globally. The emergence of the first professional musical performances for children and youth in Ukraine, pioneered by M. Lysenko, is noted as a significant development in this context. The development of homebred musicals for children's audiences in Ukraine is marked by a gradual prioritization of this genre. There is a clear indication that fully adopting Western-style musicals presents various challenges. To address the needs and interests of young audiences, several strategies for adapting the repertoire have emerged. These strategies include fostering interaction between adults and children during the creation of new artistic projects, which may also incorporate digital technologies. Looking ahead, there are promising opportunities for the professional training of young artists within theatrical institutions, positioning them to contribute effectively to this evolving landscape.

Keywords: world globalization-integration processes, major world cultural regions, USA, Western Europe, Far East (China, Japan), repertoire of musical theater for children and youth, musical theater of Ukraine, directorial experiments.

Стаття надійшла до редакції 19.09.2024 р.

ВІКТОР СЛУПСЬКИЙ

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7249-4538>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри мідних духових та ударних інструментів

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

slupskyi@gmail.com

РОЗВИТОК КВІНТЕТУ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Проведено аналіз дванадцяти квінтетів для мідних духових інструментів французького композитора першої половини ХІХ століття Жан-Франсуа-Віктора Беллона. Охарактеризовано знакові процеси у цей історичний період конструктивного вдосконалення мідних і дерев'яних духових інструментів, які вплинули на їх технічно-виражальні можливості, чим самим розширивши сферу їх використання у сольному, камерно-інструментальному та оркестровому виконавстві. Простежено вплив композитора на розвиток у камерно-інструментальному мистецтві нової форми камерного ансамблю — квінтету мідних духових інструментів. Описано його склад з новостворених двох корнетів, валторни, тромбона та офіклеїда, на яких було впроваджено конструктивні вдосконалення, що дозволило виконання звуків на цих інструментах в хроматичній послідовності. З'ясовано, що саме завдяки сміливим ідеям композиторського задуму, було окреслено та продемонстровано нові технічні можливості вдосконалених мідних духових інструментів. Виявлено закономірності функціонування квінтету мідних духових інструментів, які дозволяють «говорити» про їх самодостатність і цілковиту природність. Окреслено компоненти композиторського світосприйняття та стильові тенденції свого часу, які формують уявлення про специфіку французької камерної музики першої половини ХІХ століття, атмосферу розвитку романтичного стилю, використання традиційних інтонацій, ладогармонічних комплексів, розвитку мелодичної лінії з модуляцією на кульмінаційних вершинах, жанрових моделей, програмності тощо. Доведено, що художній діалог у комунікації композитора зі знаними виконавцями свого часу, сприяв народженню наймасштабніших за об'ємом, але зручних до виконання дванадцяти квінтетів для мідних духових інструментів.

Ключові слова: квінтет мідних духових інструментів, композитор Жан-Франсуа-Віктор Беллон, професор Антонін Рейха, камерний ансамбль, камерно-інструментальне мистецтво, офіклеїд, корнет, валторна, тромбон, Франція, перша половина ХІХ століття, конструктивні вдосконалення.

Постановка проблеми... У сучасному камерно-інструментальному мистецтві квінтет мідних духових інструментів користується величезною популярністю. Внутрішній потенціал художніх можливостей квінтету мідних

духових інструментів задовольняє будь-який композиторський творчий задум. Практично кожен виконавець на трубі, валторні, тромбоні та тубі оволодівав навиками ансамблевої гри саме у складі квінтету мідних духових інструментів. В музичному мистецтві існує низка видатних виконавців, які пов'язали свою професійну діяльність з грою у складі квінтету мідних духових інструментів. Завдяки цьому сформувався цілий арсенал емпіричних досягнень виконавців та композиторів у цій галузі музичного мистецтва. Світоглядна та художня взаємодія композиторів та виконавців залишається актуальним інструментом на шляху цього розвитку та вдосконалення. Саме завдяки даному авторському дослідженню, стає можливим дізнатися про видатного француза, який жив у першій половині XIX століття і завдяки його композиторській творчості детермінували віхові зміни у вище названих трансформаціях.

Отже, проблема прояву композиторської творчості та її впливу на розвиток в камерно-інструментальному мистецтві першої половині XIX століття квінтету мідних духових інструментів потребує ретельного вивчення з позицій мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Дослідження композиторської спадщини французького композитора першої половини XIX століття Жан-Франсуа-Віктора Беллона (*Jean-François-Victor Bellon*), пов'язаної з процесами відродження та подальшого розвитку квінтету мідних духових інструментів у камерно-інструментальному мистецтві Франції, простежуються в аспектах:

- актуалізації питань процесів вдосконалення духових інструментів у XIX столітті (Г. Берліоз, 1856; *H. Shanley*, 1969; В. Апатський, 2010 та інші);

- спрямовування уваги на вивчення біографії та творчої спадщині французького композитора першої половини XIX століття Жан-Франсуа-Віктора Беллона (*R. Lapie*, 2000 та інші);

- висвітлення особливостей функціонування камерно-інструментального мистецтва у Франції XIX століття (*J.-M. Fauquet*, 1986 та інші);

- дослідження професійної музичної освіти в Паризькій консерваторії першої половини XIX століття (С. Мирошнеченко, 2017; І. Нечесний 2024 та інші).

Незалежно від наявності різних підходів до вивчення історичних процесів, пов'язаних з розвитком духових інструментів та камерно-інструментального мистецтва у Франції у XIX столітті, а також появою і становленням різноманітних форм камерних ансамблів духових інструментів у цей історичний період, не викликає сумніву, висунута теза, що саме геній композитора в співпраці з виконавцями і є найважливішою силою життєздатності квінтету мідних духових інструментів.

Мета статті — введення у музикознавчий простір України інформації щодо розвитку квінтету мідних духових інструментів у Франції першої половини XIX століття через призму дослідження композиторської спадщини Жана-Франсуа-Віктора Беллона.

Досягнення поставленої мети передбачало вирішення таких **завдань**:

1) окреслити значення композиторської творчості Жана-Франсуа-Віктора Беллона на відродження та подальший розвиток квінтету мідних духових інструментів у Франції першої половини XIX століття;

2) продемонструвати поетапні трансформації конструктивних змін у виготовленні духових інструментів на початку XIX століття майстрами західноєвропейських країн;

3) висвітлити обставини та умови, які надихнули французького композитора першої половини XIX століття на написання оригінальних музичних творів для нових, на той історичний період, хроматичних мідних духових інструментів.

Виклад основного матеріалу дослідження... Франція першої половини XIX століття є супердержавою Європи, найбагатшою, з високим економічним розвитком, де проживала найбільша кількість населення. Музичне мистецтво Франції XIX століття займає особливе місце в історії європейської культури, Франція була культурним гегемоном Європи, і не випадково, що саме

композитори, виконавці, музичні майстри цієї країни зробили величезний внесок у розвиток майстерності гри на духових інструментах.

Перед тим як перейти до розкриття обраної теми, необхідно з відстані нашого часу наголосити на тому, що значні конструктивні зміни у вдосконаленні дерев'яних та мідних духових інструментів відбулися у першій половині XIX століття. Завдяки людському генію таких майстрів з Франції, Бельгії, Німеччини, Чехії як Ричард Карт, Джон Ларе Асті, Теобольд Бьом, Адольф Сакс, Граслітц Червені, Вільгельм Віпрехт та інших, було вдосконалено духові інструменти. Володимир Апатський доводить, що «майстер музичних інструментів з Сілезії Блюмель, ще у 1813 році сконструював помповий механізм. Практичне застосування цього винаходу вплив на валторні Генріх Штольцель, якому Блюмель продав свій винахід. Майже одночасно у цей історичний час було також винайдено і роторний механізм у вигляді вентилів німецькими майстрами музичних інструментів братами Антоном та Ігнатом Корнерами» (Апатський, 2010, сс. 253-254). Впровадження цих механізмів якісно змінили технічні можливості мідних духових інструментів, що дозволило, в першу чергу, вирішити найголовніше питання — це обмеження звукоряду натуральних інструментів. Після втілення вище означених механізмів натуральні мідні духові інструменти стали хроматичними. Виконавці на цих інструментах отримали можливість виконувати звуки у хроматичній послідовності відповідно до їх діапазону. Також у XIX столітті була вдосконалена клапанна система та форма каналів на дерев'яних духових інструментах, що якісно вплинуло на технічно-виразні можливості цих інструментів. Крім технічних перевтілень, існуючих у той час інструментів, були створені і нові музичні духові інструменти: офіклеїд, саксофон, сарюсофон, туба, саксгорн-баритон, тощо. Деякі інструменти із перелічених використовуються по сьогоднішній день, а якісь не витримали випробування часом та конкуренцію і вже забуті.

Усі вдосконалення, в першу чергу, вплинули на те, що дерев'яні та мідні духові інструменти стали невід'ємною частиною сучасного симфонічного оркестру. Потім відбувся потужний розвиток виконавського мистецтва.

У різних країнах світу почали з'являтися яскраві солісти, які демонстрували володінням новими інструментами — Джон Дастін з синами (Англія), Франсуа Доверне (Франція), Жан-Батіст Арбан (Франція), Юліус Козлек (Німеччина) та багато інших. Саме завдяки вище означеним вдосконаленням відбулось активне відродження камерних ансамблів духових інструментів, які користувались популярністю в епоху середньовіччя, а також в епоху відродження та в епоху раннього бароко.

Звичайно, перш за все, слід висвітлити інформацію про людину, яка завдяки своєму таланту, сміливості до нововведень, допитливості розуму, вивченню технічно-виразних можливостей вдосконалених та новостворених мідних духових інструментів першою створила фундаментальні, великі за об'ємом музичні твори для квінтету мідних духових інструментів, французького композитора першої половини XIX століття — Жан-Франсуа-Віктора Беллона (*Jean François Victor Bellon*).

У музичному житті Франції XIX століття і особливо у її столиці — Парижі, домінувала у шановної публіки всеохоплююча любов до жанру опери. Серед заможних людей стало модним домашнє музикування. Тому набувають популярності камерні концерти струнних квартетів або струно-смичкових інструментів з фортепіано чи з арфою. Мідні духові інструменти не використовувались в таких концертах малих форм. До такого камерного ансамблю іноді могли запросити виконавця на валторні, могли ще запросити трубача, але це відбувалось дуже зрідка.

Відродження популярності камерних ансамблів привело до того, що в Паризькій консерваторії започаткували конкурси камерних ансамблів. Зазвичай, склади ансамблів формувалися вже з вище означених струно-смичкових інструментів з фортепіано або з арфою. Наявність таких конкурсів активізувала роботу композиторів того часу для написання музичних творів для популярних складів камерних ансамблів. Інтерес Ж. Беллона до мідних духових інструментів став певним викликом у музичному мистецтві Парижа.

Народився Жан-Франсуа-Віктор Беллон в Ліоні (Франція) 30 травня 1795 року. Жан Беллон здобув музичну освіту в Паризькій консерваторії по класу скрипки Родольфа Крейцера (1766–1831) — про що свідчить інформація, що у 1823 році він став лауреатом першої премії як скрипаль на конкурсі Паризької консерваторії. Крім цього, він вивчав композицію в класі професора Антоніна Рейха (1770–1836). Для виконавців на дерев'яних духових інструментах Антонін Рейха відомий тим, що залишився в історії музики як людина, яка своєю композиторською творчістю вплинула на становлення та розвиток в камерно-інструментальному мистецтві такої форми ансамблю як квінтет дерев'яних духових інструментів, який складався з флейти, гобоя, кларнета, валторни та фагота. Антонін Рейха написав блискучі двадцять чотири квінтети для дерев'яних духових інструментів. Сьогодні ці квінтети виконуються, їх записують. Натомість, був час, коли вони були забутими з причини того, що були написані композитором для старих, недосконалих дерев'яних духових інструментів. Для музикознавців, композиторів Антонін Рейха відомий як видатний викладач та як людина, яка написала цілу низку теоретичних праць з композиції. У публікації Світлани Мирошніченко, присвяченій Антоніну Рейха, вказується на те, що «Серед учнів Антоніна Рейха були Йозеф Абенгейм, Гектор Берліоз (який писав некролог на смерть вчителя), Ференц Ліст, Шарль Гуно, Луїза Фарранк, Сезар Франк та багато інших; у Рейха планував (мріяв) займатися Фридерик Шопен» (Мирошніченко, 2017, с. 13). Жан Беллон також був один з учнів Антоніна Рейха. За нашим переконанням, саме приклад його вчителя надихнув Беллона віднайти своє місце в історії музики і для цього Беллон обрав ансамбль мідних духових інструментів.

Після завершення навчання Беллон здобув місце концертмейстера у Великому бальному оркестрі Парижа видатного Філіпа Мюзара (1792–1859), який до речі розпочинав свою музичну кар'єру як трубач. Про те, що Жан-Франсуа-Віктор Беллон був ще композитором можна дізнатись з деяких публікацій, які були надруковані і присвячені камерним творам, написаних Беллоном для квінтету мідних духових інструментів у французькій газеті

«*La France Musicale*». Саме в цій газеті викладено інформацію, що на початку 1850 року Беллон публічно оголосив про написання серії квінтетів для мідних духових інструментів. Після першої публікації, присвяченій анонсу написання композитором серії квінтетів, минуло сімнадцять місяців і у публікації від 1 червня 1851 року ми дізнаємося наступне: «Серія квінтетів була виконана на декількох концертах в консерваторії Парижу, в храмі святої Сесіль для директора національних музеїв, в соборі святого Юсташа під час меси, і у денних музичних виставах, організованих та проведених паном Арбіном, одним із самих знаних художників громадського об'єднання видатних людей, які мали за мету популяризації нової музики такого типу. Успіх квінтетів композитора Беллона перевищив усі очікування» (*La France Musicale*, 1851, с. 39).

Під час першої прем'єри квінтетів Беллона відбувся цікавий факт. Коли містяни Парижу побачили афіши, в яких вони дізнавались про виступ камерного ансамблю у складі мідних духових інструментів, це викликало зацікавленість людей до нового, не звичного. Це не означає, що вони не чули мідні духові інструменти, навпаки, саме завдяки тому, що військові духові оркестри більш демократичні у своєму застосуванні, вони звучали на парадах, на літніх майданчиках в парках, садах тощо. Тому, щоб почути духовий оркестр, на відміну від симфонічного оркестру, не потрібно купувати квиток у філармонію. Почути камерний ансамбль мідних духових інструментів в новому амплуа, в якості якого публіка звикла чути зовсім інші музичні інструменти, викликало інтерес у багатьох шанувальників музичного мистецтва, але це вплинуло на те, що люди, які виявили бажання прийти на прем'єру першого квінтету Беллона, свідомо купували квитки подалі від сцени, адже очікували великої сили звуку мідних духових інструментів.

Квінтети виконувались також і на концертах музичної спільноти «*Calco-Philharmonique*», що підтверджується позитивною рецензією від 28 травня 1854 року в газеті «*La France Musicale*», яку написали брати Ескайдр. У публікації вказувалось: «Мідні квінтети месьє Беллона були виконані на концертній сцені Паризької консерваторії з великим успіхом видатними

музикантами Дюбуа, Юрбенном, Дентонетом, Лехоу та Булькурром. Месьє Беллон планує представити шановній публіці й інших виконавців, якщо прем'єрні виконання отримають позитивні відгуки» (*La France Musicale*, 1854, с. 39).

Дванадцять квінтетів для мідних духових інструментів Беллон написав протягом двох років (1848–1850). Ці квінтети є найпершими і найдавнішими в історії камерної музики для ансамблів мідних духових інструментів.

Дивує масштаб квінтетів, їх велика форма. Ще ніколи для мідного квінтету не писали такі тривалі за часом музичні твори. Наприклад, тривалість звучання квінтету № 12 дорівнює в середньому чотирнадцять хвилин. Аналізуючи квінтети, простежується, що дев'ять квінтетів з дванадцяти мають чотири частини. До них можна додати ще п'ятий квінтет, в якому третя та четверта частини виконуються *attacca*. Сьомий та десятий квінтети мають три частини, але їх заключні частини ретельно композитором продумані і об'єднують декілька різноманітних епізодів (Денний виступ у Неаполі, Запрошення до танцю тощо).

Повільний вступ, увертюри присутні в квінтетах під номером чотири і під номером сім.

Другі частини завжди мають форму класичного менуету або форму скерцо (менует тріо, менует *da capo*). Інколи другі частини мають вступ, зокрема в квінтетах під номером один, два і три.

Гармонічна структура квінтетів не демонструє нічого інноваційного. Як правило, частини квінтетів мають однаковий тональний зв'язок. Лише в сьомому квінтеті використовуються паралельні фа мажор та фа мінор. Композитор в кульмінаційних розділах кожної частини використовує модуляції, що характеризує індивідуальний композиторський стиль Беллона.

Нажаль, немає можливості встановити точну дату написання кожного квінтету. Це пов'язано з тим, що усі вони об'єднані композитором в один двадцять дев'ятий опус. Враховуючи, що опус 29 знаходиться між опусом 23 (виданим приблизно 1845 році) та опусом 32 (zareєстрованим в 1856 році), можна припустити, що вони були написані приблизно в 1850 році.

Саме завдяки дванадцяти квінтетам для мідних духових інструментів ім'я Беллона залишилось в історії музики і це стало можливим, дякуючи французькому редактору — пану Еберу (1812–1890), який підготував до друку музику Беллона в знаному того часу французькому видавництві «*Richaut*». «*La France Musicale*» від 1 червня 1851 року оголосила про початок друку усіх дванадцяти квінтетів Ж. Беллона видавництвом «*Richaut*».

Дуже важливою є інформація про перших виконавців квінтетів Беллона, адже не можливо применшити вплив якості першого виконання музичного твору на подальше його «життя», тобто, щоб музика здобула визнання і любов у вимогливої публіки.

Відповідно до інформації, даної на титульних листах, першими виконавцями на концертній сцені Паризької консерваторії усіх дванадцяти квінтетів були:

- Жан-Жак Едмонд Дюбуа (1820–1863) — виконавець партії першого корнета (учень професора класу труби Паризької консерваторії Франсуа Доверне, який навчався одночасно з такими видатними трубачами як Жан-Батіст Арбан та Деуксім Прікс, працював в симфонічному оркестрі Паризької опери з 1849 року);

- Донатіан Юрбен (1809–1857) — виконавець партії валторни (учень професора класу валторни Паризької консерваторії Луї Франсуа Допра, працював в багатьох симфонічних оркестрах Парижу, з 1830 року став викладачем класу валторни у військовій музичній гімназії);

- Едуард Дантонне (1812–1874) — виконавець партії тромбона (тромбоніст симфонічного оркестру Італійського театру з 1835 по 1840 роки, а з 1841 по 1860 роки працював в симфонічному оркестрі Паризької опери);

- Шарль-Філіп-Альфред Лехоу (?–1664) — виконавець партії офіклеїда (працював в духовому оркестрі Національної гвардії Парижу та симфонічного оркестру Паризького оперного театру);

- Альфред Булькур (1826–?) — виконавець партії другого корнета (мультиінструменталіст, що було природньо для музикантів того історичного

часу, який закінчив паризьку консерваторію по класу валторни у Луї Франсуа Допра та Жана Франсуа Галле, працював в симфонічному оркестрі театру драми в Парижі).

З аналізу вищевикладеного можна зазначити: Беллон в музичних колах користувався авторитетом, що дозволило йому запросити до виконання вже проанонсованих у публічному просторі дванадцяти квінтетів для міді знаних й досвідчених музикантів Парижа.

Без сумніву Жан Беллон був відомою людиною у паризькому музичному житті. Це підтверджується тим, що його квінтети мали присвяту видатним особистостям свого часу. Разом з тим, простежуються певні невідповідності вказаних присвят в музичній газеті «*La France Musicale*» (1851) з вказаними присвятами на титульних сторінках вже виданих партитур квінтетів Беллона, що висвітлено в таблиці 1 (див. табл. 1).

З наведених присвят Беллоном квінтетів, вказаних на титульних листах друкованих партитур у видавництві «*Richaut*» і присвят, зазначених в публікації газети «*La France Musicale*» від 1 червня 1851 року, існують невідповідності, які напевно пов'язані з важливими політичними змінами у Франції¹ та з тим, що завершення друку усіх дванадцяти квінтетів розтягнулось на декілька років.

Дванадцять музичних творів Беллона були написані для справжнього мідного квінтету — двох корнетів, валторни, тромбона та офіклеїда. Простежується припущення: якби Беллон був німцем, а не французом, він би обов'язково використовував такий музичний інструмент як туба, але французи мають таку поважну рису характеру, як зберігати та підтримувати національні здобутки. Майстер з Берліну отримав патент на новий мідний духовий інструмент низького регістру тубу ще в 1835 році і цей новий інструмент дуже швидко в країнах Європи витіснив французький офіклеїд зі складу симфонічного оркестру, замінивши його собою. Французи не були проти нового інструмента,

¹ 2 грудня 1851 року Наполеон розпустив парламент, майже всі опозиційні лідери були арештовані, а вуличні протести жорстоко подавлені. Згодом, завдяки цьому кроку, Наполеон змінив конституцію і, врешті, 1 грудня 1852 оголосив себе імператором Другої французької імперії — Наполеоном III.

Адольф Сакс навіть долучився до вдосконалення інструмента німецького майстра, але вони довго оберігали і використовували офіклеїд. Французький композитор Г. Берліоз використовував спільно у Фантастичній симфонії і офіклеїд, і тубу. Клас офіклеїда проіснував в консерваторії Парижа аж до початку ХХ століття.

Таблиця 1.

Порівняльний виклад «присвят» квінтетів для мідних духових інструментів Жан-Франсуа-Віктора Беллона видатним особистостям Франції ХІХ століття

Присвяти Беллона в його квінтетах		
Нумерація квінтетів	Вказані присвяти в музичній газеті « <i>La France Musicale</i> » від 1 червня 1851 року	Вказані присвяти на титульних сторінках друкованих партитур
№ 1	Президенту республіки	Президенту республіки, який був обраний 10 грудня 1848 р. після проголошення другої республіки — Луї-Наполеону Бонапарту
№ 2	Присвячений першим виконавцям його квінтетів — Едмонду Дюбуа, Донатіану Юрбену, Едуарду Дантонне, Альфреду Лехоу та Альфреду Булькуру	Едмонду Дюбуа, Донатіану Юрбену, Едуарду Дантонне, Альфреду Лехоу та Альфреду Булькуру
№ 3	Французькому скульптору голандського походження — Графу Альфреду Емільєн Охара ван Ніуверкерке	Останньому французькому імператору — Наполеону ІІІ
№ 4	Валторністу, професору Паризької консерваторії, який написав першу школу гри на	Останньому французькому імператору — Наполеону ІІІ

	хроматичній валторні 1840 р. — Джозефу Мейфреду	
№ 5	Видатним особистостям Парижу — Шлотману, Лаллементу, Лауфту, Шейферу та винахіднику прототипу сучасного велосипеда — Массарду	Останньому французькому імператору — Наполеону III
№ 6	Учителю з композиції Паризької консерваторії — Антоніну Рейха	Учителю з композиції Паризької консерваторії — Антоніну Рейха
№ 7	Французькому трубачу, який в 1827 р. під час публічного виступу використав нову хроматичну трубу з трьома роторними вентилями — Франсуа Жорж Огюст Доверне	Останньому французькому імператору — Наполеону III
№ 8	Французькому інженеру, фізику — месьє Жирану	Французькому інженеру, фізику — месьє Жирану
№ 9	Видатним особистостям Парижу — Батісту Брюно, Франсуа, Скотосманн, Хотгіню, Тісону	Останньому французькому імператору — Наполеону III
№ 10	Видатним особистостям Парижу — Деліссу, Форестйєру, Чапелль, Годіну, Маріє	Останньому французькому імператору — Наполеону III
№ 11	Драматургу, письменнику, політику — Ісідору Жюстену Северіну Тейлору	Драматургу, письменнику, політику — Ісідору Жюстену Северіну Тейлору
№ 12	Залишився без присвяти	

Беллон використав у своїх квінтетах хроматичні корнети та валторну, які вже мали технічні вдосконалення у вигляді помпових або роторно-вентильних механізмів. Гектор Берліоз у своєму трактаті, написаному у 1843 році, зазначив наступне: «існує перевага у помпового або роторного флюгельгорна за рахунок збільшення звуків нижнього регістру. Цією перевагою він навіть перевершив свого попередника — клапанний флюгельгорн» (*Berlioz, 1855, с. 226*).

Для сучасних музикантів, які виконують музику Беллона, важливо враховувати та брати до уваги історичний контекст в питанні виконання динаміки та характеру звучання квінтету. Потрібно розуміти, що інструменти, які використовував Беллон, відрізняються від сучасних мідних духових інструментів. Сила звуку корнета набагато менша ніж у сучасної труби — так само силу звуку офіклеїда неможливо порівняти з силою звуку сучасної туби. Тому зазначену Беллоном контрастну динаміку від трьох піано до трьох форте неможна приймати буквально, а треба намагатися обирати динаміку відповідно до стилістики музики XIX століття.

Помер Жан-Франсуа-Віктор Беллон 2 березня 1869 році в Парижі, за шість днів до смерті Гектора Берліоза.

Висновки.

1. Широкий контекст композиторської творчості вміщує в собі не лише таємничий, навіть для більшості людей процес загадковий, створення нової музики, а композитор як митець завжди знаходиться в пошуку нового звучання, саме це бажання віднайти «нове» і стимулює його допитливий розум виходити за межі музичної площини. Прояв допитливого розуму Ж. Беллона, його сміливість, композиторський талант повернули і надихнули на подальше життя нової форми камерного ансамблю квінтету мідних духових інструментів, і все це відбулося у першій половині XIX століття у французькій столиці — Париж.

2. Людській геній європейських майстрів по виготовленню духових інструментів першої половини XIX століття змінив історію духових інструментів. Можна безпомилково стверджувати про те, що історія духових інструментів ділиться на період до XIX століття і після. Недосконалим

дерев'яним духовим інструментам, а ще, з більшими обмеженнями натуральним мідним духовим інструментам, було дуже важко конкурувати зі струно-смичковими інструментами. Лише після конструктивного вдосконалення, яке якісно примножило технічно-виражальні можливості духових інструментів, були сформовані умови для активного розвитку майстерності гри на духових інструментах.

3. Завдяки усвідомленню історичних процесів розвитку квінтету мідних духових інструментів у камерно-інструментальному мистецтві Франції першої половини ХІХ століття, а саме взаємодії «композитор — виконавець», нам сучасним виконавцям необхідно відповідальніше та уважніше ставитись до творчих нововведень і експериментальних пошуків нинішніх композиторів. Така співпраця «виконавець — композитор, композитор — виконавець» вже перевірена часом і «дає» позитивні результати.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, музична спадщина Жан-Франсуа-Віктора Беллона складає основу розвитку такої форми ансамблевого виконавства як «квінтет мідних духових інструментів» не тільки у Франції першої половини ХІХ століття, а й в інших країнах світу. Разом з тим, простежується потреба у подальшому ретельному вивченні його творчості, адже це дозволить сучасним виконавцям познайомитись з технічними можливостями новостворених мідних духових інструментів першої половини ХІХ століття, усвідомити особливості та специфіку інтерпретації камерної музики того історичного часу.

Список використаної літератури і джерел

1. Апатский, В. Н., 2010. *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Киев: ТОВ «Задруга».
2. Мирошнеченко, С. В., 2017. Возрождая из небытия великого: Антонин Рейха. *Музичне мистецтво і культура*, 25, сс.8–18.
3. Нечесний, І. З., 2024. *Французька фаготна школа другої половини ХVІІІ – початку ХІХ століття: етапи становлення і розвитку*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
4. Berlioz, H., 1855. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.
5. Fauquet, J.-M., 1986. *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*. "Aux Amateurs de Livres". Paris.
6. *La France Musicale*, n°23, 28 de mai de 1854, p. 39.

7. *La France Musicale*, n°5, 3 de febrero de 1851, p. 39.
8. Lapie, R., 2000. *Jean-François-Victor Bellon (1795–1869)*. Vuarmarens: Editions Bim (Jean-Pierre Mathez).
9. Shanley, H. A., 1969. *The woodwind quintet: its origin and early development*. Master's scientific work of music. Thesis. North Texas State University.

References

1. Apatskii, V. N., 2010. *Istoriya dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [History of wind musical performance art]. Kiev: TOV "Zadruga".
2. Miroshechenko, S. V., 2017. *Vozrozhdaya iz nebytiya velikogo: Antonin Reikha* [Reviving the great from oblivion: Antonin Reicha]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 25, pp.8–18.
3. Nechesnyi, I. Z., 2024. *French bassoon school of the second half of the 18th – beginning of the 19th century: stages of formation and development*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
4. Berlioz, H., 1855. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Paris: Schonenberger.
5. Fauquet, J.-M., 1986. *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*. "Aux Amateurs de Livres". Paris.
6. *La France Musicale*, n°23, 28 de mai de 1854, p. 39.
7. *La France Musicale*, n°5, 3 de febrero de 1851, p. 39.
8. Lapie, R., 2000. *Jean-François-Victor Bellon (1795–1869)*. Vuarmarens: Editions Bim (Jean-Pierre Mathez).
9. Shanley, H. A., 1969. *The woodwind quintet: its origin and early development*. Master's scientific work of music. Thesis. North Texas State University.

VIKTOR SLUPSKYI

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7249-4538>

*Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Brass Wind and Percussion Instruments
at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
(Kyiv, Ukraine)
slupskyi@gmail.com*

DEVELOPMENT OF THE BRASS QUINTET IN FRANCE IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

An analysis has been conducted of twelve brass quintets by the French composer Jean François Victor Bellon, active in the first half of the 19th century. The study highlights significant processes during this historical period, focused on the structural improvements of brass and woodwind instruments, which enhanced their technical and expressive capabilities. These advancements subsequently expanded their use in solo, chamber, and orchestral performances. The composer's influence on the development of a new form of chamber ensemble—the brass quintet—within the chamber music genre has been traced. The quintet's instrumentation, comprising two newly developed cornets, a horn, a trombone, and an ophicléide is described. These instruments incorporated structural innovations that enabled chromatic sound execution. It has been determined that Bellon's bold compositional ideas outlined and demonstrated the new technical potential of the improved brass instruments. Patterns of functioning within the brass quintet have been identified, revealing its self-sufficiency and inherent naturalness as an ensemble. The composer's worldview and stylistic tendencies are outlined, reflecting the nature of French chamber music in the first half

of the 19th century. These elements reveal the atmosphere of the Romantic style development, the use of traditional intonations, harmonic structures and the evolution of the melodic line with modulations at climactic points, genre models, and programmatic elements. It is proven that the artistic dialogue between the composer and renowned performers of the time contributed to the creation of the twelve largest, yet highly performable, brass quintets. These works became significant both in terms of volume and practical execution.

Keywords: *brass quintet, composer Jean-François-Victor Bellon, Professor Antonín Rejcha, chamber ensemble, chamber instrumental art, ophicléide, cornet, French horn, trombone, France, first half of the 19th century, constructive improvements.*

Стаття надійшла до редакції 02.09.2024 р.

УДК: 78.071.2.087.68Петриченко(477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324591

ОЛЕКСАНДР ЗАВОЛГІН

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

доцент кафедри хорового диригування,
заступник декана вокального та диригентського факультету
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
ivalzavolgin7704@gmail.com

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА МАЙСТЕРНІСТЬ ВІКТОРА ПЕТРИЧЕНКА: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Розглянуто диригентсько-хорову майстерність Віктора Вікторовича Петриченка як представника київської музично-виконавської хорової школи. З'ясовано, що унікальність київської музично-виконавської хорової школи базується на багатовекторності та масштабності мистецького фундаменту, у закладенні якого брали участь провідні вітчизняні й зарубіжні митці концертно-сценічної діяльності — М. Вериківський, М. Канерштейн, М. Колесса, Р. Кофман, М. Малько, А. Мархлевський, П. Муравський, К. Пігров, Л. Суханова, О. Тимошенко, Н. Berlioz Ch. Munch, R. Shuman, F. Weingartner та інші. Висвітлено періодизацію становлення та творчого зростання майбутнього диригента-хормейстера у класі видатних майстрів київської хорової школи — Лариси Федорівни Суханової та Олега Семеновича Тимошенка, які були славетними послідовниками українських композиторів-диригентів — М. Вериківського, П. Гончарова, О. Кошиця, М. Лисенка, Б. Яворського та інших. Виявлено, що диригентська майстерність Віктора Вікторовича «склалася» з послідовних традиційних нашіарувань київської виконавсько-хорової школи (любов до справи, любов до майбутніх фахівців, глибинна робота над партитурою, пріоритетне ставлення до рішення художньо-творчих завдань та до розкриття авторського задуму, підпорядкування рухових мануально-технічних навичок вокально-слуховим уявленням диригента, чітка організована система ауфтактів, робота над авторськими обробками українських пісень, естетика звучання хорових колективів тощо). Обґрунтовано новаторські риси диригентської майстерності Майстра, які проявлялись в інтелектуально-осмисленому підході до вивчення партитури музичного твору, деталізації роботи над елементами техніки диригування, індивідуально-диференційованому підході до кожного майбутнього фахівця зі збереженням його професійної та людської гідності, семантиці «диригентської мови», «математичному» аналізі найдрібніших диригентсько-виражальних засобів тощо. Доведено, що весь свій унікальний досвід Віктор Вікторович Петриченко зумів передати цілій плеяді молодих талановитих диригентів-хормейстерів, які під його чуйним керівництвом зуміли скласти справжню виконавську та педагогічну еліту сучасної хорової України.

Ключові слова: Віктор Вікторович Петриченко, диригент, диригентсько-хорова школа, традиції, новаторство.

Постановка проблеми... На сьогоднішній день існує досить мало доступної інформації, яка розкриває традиції та новаторство диригентсько-хорової майстерності митців України. Незалежно від того, що Україна славиться

великою кількістю хорових диригентів та «педагогів-диригентів», мало хто з них залишає після себе наукову й методичну «спадщину» у письмовому вигляді для вивчення нащадками мистецького досвіду інтерпретації хорової музики. Таких митців-диригентів та «педагогів-диригентів» можна й справді назвати унікальними і навіть «найкращими». Саме таким «найкращим» представником був і залишається по сьогодні народний артист України, професор Віктор Вікторович Петриченко. На жаль, ранній відхід з життя та безперервна професійно-концертна і педагогічна діяльність не дали йому змоги письмово систематизувати власні новаторські здобутки. Натомість, залишилося багато відеоматеріалів з його концертних виступів та репетиційної роботи з колективами (після завершення навчання у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського він працював хормейстером в ансамблі пісні і танцю Західного прикордонного округу, згодом був диригентом Муніципальної академічної чоловічої хорової капели імені Л. М. Ревуцького, а останні тридцять років життя — диригентом Національної заслуженої академічної капели України «Думка»), роботи зі студентами з фаху, численні майстер-класи у стінах різних закладів мистецької освіти та, звичайно, добрі згадки студентів про його плідну діяльність у класі диригування (відео- й аудіоматеріали), що є унікальною спадщиною, яка надає змогу ретельно проаналізувати диригентсько-хорову майстерність Віктора Вікторовича Петриченка з метою подальшого цілеспрямованого розвитку його унікальних методів передачі професійних знань, умінь та навичок майбутнім митцям хорового мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Розглянувши дослідження, присвячені виконавській та методичній діяльності представників київської диригентсько-хорової школи, а особливо її вихованців кінця ХХ – початку ХХІ століття, простежується дефіцит наукової інформації означеного періоду. Диригентсько-хорова майстерність будь-якого митця формується на основі як традицій «хорової школи» загалом, так і особистої новаторської мануальної техніки управління процесом інтерпретації музичних творів. Новаторські принципи диригентсько-хорової майстерності Віктора Петриченка

фундаментуалізувались на вихідних положеннях праць відомих музикознавців-практиків, зокрема:

- праць видатних українських диригентів, де висвітлено практичні прийоми роботи над засобами хорової виразності з колективом виконавців (Канерштейн, 1980а, 1980б; Колесса, 1973; Кофман, 1986; Мархлевський, 1988; Муравський, 2008, 2012; Пігров, 1962; Тимошенко, 1986 та ін.);

- праць представників зарубіжних хорових шкіл, де описано історію становлення і розвитку диригентського виконавства, технології диригентського жеста, специфіку інтерпретації музичних творів різних форм та стилів тощо (*Berlioz*, 1844; *Liszt*, 1853; *Munch*, 1954; *Shuman*, 1978; *Weingartner*, 1912; *Boult*, 1963; *Wood*, 1945; *Walter*, 1947 та ін.).

Основним науковим дослідженням творчої особистості Віктора Петриченка як диригента можна вважати унікальну фундаментальну працю вітчизняного доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Анатолія Лащенко (2007). Саме йому вдалось скомпілювати та об'єднати у єдиний послідовний «ланцюг» багатьох представників київської хорової школи (від найдавніших часів Київської Русі до наймолодших сучасних диригентів-хормейстерів). Особливий акцент Анатолій Петрович зробив на диригентсько-виконавській діяльності Віктора Вікторовича і досить «влучно» описав «семантику його диригентської мови». Зокрема, з цього приводу він зазначив: «В. Петриченко уособлює тип митця, який майстерно стимулює емоційні та інтелектуальні зусилля артистів для вирішення тих чи інших художніх завдань. Як у творчих, так і в організаційних питаннях керування хоровим колективом В. Петриченко — безкомпромісний, рішучий, сумлінний і мобільний фахівець» (Лащенко, 2007, с. 100).

Диригентка та музикознавиця О. Нікітюк (2017) висвітлила деякі провідні методи опанування мануальною диригентською технікою у класі професора Віктора Петриченка, яким він надавав особливого значення. До таких методів нею віднесено:

- деталізацію роботи над елементами техніки диригування;

- інтелектуально-осмислений підхід до вивчення партитури музичного твору;

- інтерпретацію музичного твору на основі усвідомлення авторського задуму тощо.

В. Рожок (2015) вказує не тільки на методичну складову творчої особистості В. Петриченка, його професійний хист, а й на наукову здатність митця, яка, на жаль, не реалізувалась, оскільки заплановане дисертаційне дослідження проблематики «Хормейстерська редакція композиторського тексту як феномен музичної інтерпретації» було перервано раннім відходом з життя.

Отже, аналіз досліджень, присвячених постаті В. Петриченка, засвідчує, що його унікальні диригентські новаторські здобутки розкрито не в повній мірі. Їх поглиблене вивчення та подальше висвітлення у науковій літературі, на нашу думку, надасть змогу вдосконалити технологію підготовки виконавської майстерності у майбутніх хорових диригентів.

Мета статті полягає у висвітленні традиційних та новаторських складових диригентської майстерності яскравого представника київської хорової школи, народного артиста України, професора Віктора Вікторовича Петриченка.

Завдання дослідження:

1) розглянути фундаментальну основу становлення київської музично-виконавської хорової школи;

2) проаналізувати диригентську майстерність Віктора Вікторовича Петриченка;

3) виявити традиційні та новаторські риси диригентської майстерності Віктора Вікторовича Петриченка.

Виклад основного матеріалу дослідження... Віктор Петриченко — видатний музикант сучасності, продовжувач традицій київської диригентсько-хорової школи, один із найуспішніших вихованців академіка Олега Семеновича Тимошенка. Творчий шлях Віктора Вікторовича вирізняється самобутньою технікою диригування, особливостями практичної роботи з хоровим колективом, унікальним стилем педагогічної діяльності. За час роботи у Національній

музичній академії України імені П. І. Чайковського він підготував більше п'ятдесяти високоосвічених професіоналів, які нині є знавцями хорової справи, серед них народні та заслужені артисти України, завідувачі секцій хорового диригування музичних училищ та коледжів, а також керівники-хормейстери й виконавці як професійних, так і навчальних, аматорських та дитячих хорових колективів.

Можна тільки уявити багатовекторність та масштабність того історично-педагогічного «фундаменту», який був закладений представниками «старшої» школи київських хормейстерів. Цікавим на перший погляд і унікальним по суті є той факт, що обидва викладачі майбутнього хормейстера Віктора Петриченка належать до київської школи. Перший «поштовх» у творчий шлях митця «дала» Л. Ф. Суханова (славетна майстриня дитячого хорового співу), випускниця 1955 року Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, яка навчалась у класі хормейстера-композитора, завідувача кафедри хорового диригування М. І. Вериківського. Завершальний навчальний етап формування виконавської майстерності Віктора Петриченка був пов'язаний з постаттю професора О. С. Тимошенка. Дослідник історії київської хорової школи, доктор мистецтвознавства, професор А. П. Лащенко охарактеризував цього академіка, хормейстера так: «Олег Тимошенко напряму був продовжувач лінії Лисенко-Кошиць-Гончаров (О. Тимошенко співав у студентському хорі консерваторії під керівництвом П. Гончарова і декілька років працював у нього хормейстером) і лінії Яворський-Вериківський (навчався в останнього по класу диригування)» (2007, с. 66).

Не дивно, що один із його найкращих вихованців, ще навчаючись в консерваторії, продовжив і примножив розвиток цієї визначної школи митців-хормейстерів. Як зазначав А. Лащенко, «... головним проявом приналежності О. Тимошенка до київської співацької традиції була естетика звучання хорів» (2007, с. 67). П. Муравський, який неодноразово слухав концертні виступи хорів під орудою О. Тимошенка, писав: «... ми разом з усіма присутніми були приємно вражені красою вокалу, високим рівнем хорової культури і в цілому

майстерністю виконання. Не один з нас запитав себе: де ж та межа, що відділяє аматорську капелу... від професійного колективу? ... Звучання капели залізничників стирає ту межу. Та й репертуар тут, як у професіональному хорі — без супроводу ... як то добре, що колектив спирається на традиції академічного хорового співу» (1977, с. 1). Тож і не дивно, що Віктор Петриченко увібрав у себе всі найкращі зразки та приклади своїх славетних викладачів, уміло їх втілював у практичній роботі з «Думкою» та впроваджував у класі з диригування.

Ще працюючи з учнями КССмШ ім. М. В. Лисенка, Віктор Вікторович завжди захоплював своїм умінням клопотатися з тією «малечею». Його унікальна здатність виховати у дитини уміння і навички комунікативної компетентності, такої необхідної в нашій професії для подальшої практичної роботи з колективом виконавців, просто вражала. Варто зазначити, що навчання в школі-десятиріччі починається з 7 класу (дітям лише 12–13 років). Важко уявити собі, скільки батьківського тепла, скільки невичерпної мудрості і терпіння потрібно мати, щоб працювати з маленькими «диригентами» в такому віці. Методично і послідовно він оснащував маленького диригента-хормейстера навичками та прийомами техніки диригування, методикою опрацювання партитури на інструменті, розкривав перед ним таємниці створення власного погляду на інтерпретацію і реалізацію авторської думки. Особливо «вражали» його вислови на запитання: «Що найголовніше в роботі з молодими хормейстерами?»; «Який основний принцип роботи має бути домінуючим в роботі з ними?». На них він відповідав: «Все по любові, ... все по любові!». Незабутньою була настанова Майстра: «Ніколи і ні на кому не можна ставити “хрест”, адже кожна дитина талановита, кожна дитина унікальна, і саме наше завдання віднайти, розкрити та навчити його примножувати свій талант з допомогою щирої зацікавленості і методичної кропіткої праці. Ми повинні його навчити самостійно працювати над собою!».

Отже, основною рушійною силою диригентсько-хорової школи Віктора Вікторовича завжди була «любов до справи, до майбутніх фахівців», яка традиційно домінувала в усіх процесах творчої педагогічної взаємодії як з

вихованцями класу, так і з іншими студентами за його межами. Таку форму спілкування, яку можна вважати «дипломатією навчання» або «дипломатичною фастинацією», Віктор Петриченко унаслідував від свого викладача — Олега Семеновича Тимошенка. Також слід відзначити, що саме формування умінь та навичок самостійної роботи були основним постулатом педагогічної діяльності Віктора Вікторовича як педагога. У подальшому це стало традиційним у «надрах» диригентсько-хорової школи Майстра.

Працюючи в класі зі студентами, Віктор Петриченко міг створювати атмосферу справжньої «творчої радості». Часом здавалося, що маловідомий, а можливо, на перший погляд, і не надто цікавий музичний твір — раптом, під професійним «наглядом» Майстра, починав розкриватися й «грати» особливими фарбами, вабити до себе унікальністю формобудови чи способом поліфонічного розвитку, глибиною фактурних поєднань чи своєрідністю лейтмотивів, захоплювати і «породжувати» прагнення самовдосконалюватись. Ось у цьому і проявлялось новаторство Віктора Петриченка як Майстра.

Ще однією особливістю педагогічної майстерності Віктора Петриченка було те, що він, не применшуючи професійного хисту та людської гідності студентів, в діалозі з ними створював унікальні умови для їх фахового зростання. Окрім того, робота зі студентами у класі Віктора Вікторовича завжди характеризувалась індивідуально-диференційованим підходом до кожного з них.

Обов'язковою вимогою Віктора Вікторовича було глибоке детальне вивчення студентом партитури. Жодна деталь не проходила повз його уваги (осягнення стилю, драматургічний розвиток форми, вивчення структури літературної першооснови та історичного підґрунтя твору, усвідомлення характеристик персонажів — особливо в оперних сценах тощо), окремо опрацьовувався музичний матеріал. І тільки після цього розпочиналась робота над створенням концертно-сценічного образу в уяві виконавця.

Характерною рисою Майстра була терпляча і скрупульозна робота над невеликими фрагментами творів, що вивчалися. Він міг годинами працювати над одним епізодом чи однією фразою доти, доки студент не освоїть поставлене

перед ним завдання. Таким чином, виділяючи ключові елементи вирішення технічних і мистецьких завдань, він фактично відкривав студенту «шлях у партитуру». Особливу увагу Віктор Вікторович приділяв роботі міміки обличчя і залишався дуже незадоволеним, коли вираз обличчя зовсім не відповідав характеру музичного матеріалу. Не менше він засмучувався, коли обличчя посправжньому «починало корчити пики» і у такий спосіб переймало на себе основну функцію диригентської діяльності, нівелюючи тим самим «роботу рук». Слід відзначити те, що будь-яка робота була спрямована не просто на розкриття авторського задуму, а саме на його втілення в реальне концертне виконання (це була та фінальна точка, до якої прикута вся увага). Повага до слухача, так звана «артистична відповідальність», також була частиною виховного процесу студентів.

Слід згадати та відзначити унікальне відношення Віктора Вікторовича до кожної найдрібнішої деталі. Студенти між собою іноді називали його «математиком» у диригуванні. У нього завжди були ретельно і «чесно» вираховані всі паузи, всі зняття, всі фермати, а ауфтаки вибудовувались у систему й набували чіткої взаємодії упродовж всього твору, що іноді здавалося ідеальною і єдино можливою безальтернативною технологією. Особлива увага до ауфтактів була невід'ємною частиною початкового етапу становлення диригента. Вимоги та висловлювання Віктора Петриченка часто перегукувались із висловлюваннями видатних педагогів-хормейстерів сучасності, праці яких він постійно вивчав та перечитував, зокрема, працю К. Птиці (1995), де вказувалось, що диригування — є суворо продумана та чітко організована система ауфтактів, тобто попередніх рухів. «Дайте точний ауфтакт і все інше хор зробить разом з вами, а може навіть і за вас» — любляв стверджувати Віктор Вікторович Петриченко.

Віктор Вікторович вважав, що саме завдяки системі ауфтактів та послідовним вибудовуванням динамічного розвитку музичного твору можна спроектувати і його форму. «Математичний» підхід до опрацювання деталей стосувався усіх засобів музично-хорової виразності. Іноді здавалося: «Ну що

таке остання фермата, скільки її тримати?». Та навіть це питання ніколи не було зайвим в обговоренні тривалості означеного музичного елемента. Майстер говорив, що тривалість останньої фермати повинна відповідати наповненості та характеру розвитку всього твору, або його частини. А її невідповідність іноді може залишити слухача «голодним» щодо останнього висновку композитора і залишити його на самоті з «купою питань».

Цікавим та своєрідним був підхід Віктора Вікторовича до підбору репертуару. Окрім сучасних творів українських авторів (іноді навіть прем'єрних), у класі постійно опановувався матеріал класичних та романтичних крупних форм — опер, кантат, ораторій, мес, які ретельно опрацьовувались із залучанням партитур. Студенти старших курсів подеколи диригували «саме по партитурі», що було на той час новаторським підходом до роботи над хоровим твором.

Унікальним є і той факт, що Віктор Петриченко ніколи не нехтував простими обробками та камерними хоровими творами. Хоровим мініатюрам приділялась особлива увага Майстра. Іноколи студентам та навіть асистентам-стажистам здавалося дуже дивним, що професор копирсається у цих невеличких творах так довго і так ретельно. І лише згодом усвідомлювалась доцільність його такої роботи над простими класичними творами (обробками народних пісень, хоровими мініатюрами тощо), адже тільки так можна навчити опановувати музичну чи поетичну частину хорових творів. Він намагався саме таким чином закласти стійкий і глибинний фундамент для подальшої роботи з творами великих розмірів та більшої складності. Звичайно, питання роботи над авторськими обробками українських пісень було і залишається традиційною спадщиною усіх викладачів київської хорової школи.

Віктор Петриченко обожнював українську музику, особливо захоплювався творами Бориса Миколайовича Лятошинського та Євгена Федоровича Станковича. Тісні професійно-творчі відносини пов'язували його також з Лесею Василівною Дичко та із земляком — Володимиром Даниловичем Зубицьким.

Неодноразово Віктор Вікторович задіював студентів для першого виконання або навіть редагування авторських творів, які щойно з'являлись у музично-хоровому просторі, до участі у створенні їх унікальних інтерпретацій. Саме в класі з диригування деякі твори набували того сенсу, який потім студенти могли втілювати під час підготовки державної програми з хором або сам Майстер використовував у своїй практичній роботі з улюбленим колективом — капелю «Думка». Стосовно цього новаторського підходу до роботи в класі диригування Віктор Петриченко у своїй статті зафіксував таку думку: «Зі спробами осмислення і, відповідно, інтерпретації авторського композиторського тексту будь-який виконавець стикається щоразу, коли починає роботу над новим твором. “Чистий виконавський аркуш” партитури заворює своєю новизною і незвіданістю, збуджує і притягує. І якщо твір, що вже звучав (чи то в концертному виконанні, чи то записаний за допомогою аудіо- чи відеоапаратури), пропонує виконавцю переосмислити вже “приготовану” і, зазвичай, уже “скуштовану страву” (за невдачі критика наполягатиме на поганому виконанні, бо є з чим порівнювати), то твір, який ніколи не виконували, потребує зовсім іншого підходу. У цьому разі виконавець, нарівні з композитором, стає творцем (співавтором) того, про що автор, найчастіше, і не підозрює (і ось тоді всі отруйні стріли критики будуть пущені не тільки на його адресу, а й на адресу композитора)» (2012, с. 231).

Особливу увагу Віктор Петриченко завжди приділяв м'язовій свободі у техніці диригування. За його переконаннями, «організована свобода», особливо в плечовому поясі, — це найперша умова гарного, продуктивного диригентського жесту, а напругу необхідно зберігати в передпліччі (йдеться про ту саму напругу, яка відповідає діафрагмальній опорі і називається «співочою опорою»). Наголошуючи на даних визначеннях, він не тільки продовжував і впроваджував традиції київської школи диригентів, а йшов далі, розгортаючи і втілюючи у життя найсміливіші експериментальні мануальні вправи і прийоми. Чого тільки «коштує» розроблена ним на базі знань з фізіології, медицини та анатомії авторська гімнастика для студентів, спрямована на здобуття м'язової

свободи й загального «здорового» способу диригування. Майстер часто стверджував, що «крилатим ґрунту не треба», адже «вільному» диригенту, як і будь якій вільній людині, не тільки «диригується легко» — під руку такого диригента і співається та грається «вільно».

Також було особливим у Віктора Вікторовича і ставлення до кисті рук диригента. Він говорив, що кисть — це прообраз майбутнього колективу. Тому вимагав від студентів, щоб кисть була зібраною, організованою, цілісною, єдиною, вільною, як і колектив, перед яким стоятимуть єдині та організовані художні й технічні завдання. Головне, щоб вона (кисть) відповідала характеру звуку, адже хоровий звук має відображати зв'язок із кінчиками пальців диригента.

Традиційним для Віктора Петриченка було ставлення до підбору диригентських засобів «втілення музики». На його думку, основа такого «втілення» має ґрунтуватись на вокально-слухових уявленнях диригента, які з часом перетворююся на рухові мануально-технічні навички, тобто не повинно бути жодного руху без слухового уявлення, аналогічно як і жодного слухового уявлення без точного м'язового відчуття.

Натомість, слід зауважити, що всі традиційні та новаторські підходи до пошуків доцільних засобів виразності диригента ніколи не перетинали межу художнього мислення Майстра. Віктор Вікторович, дотримуючись «математичної точності» у побудові системи ауфтактів, завжди стверджував, що техніка диригування сама по собі є справою «порожньою і нецікавою», якщо вона не включає музичні образи і не викликає у слухачів або глядачів інтересу внаслідок свого впливу на музичний інструмент — колектив.

Висновки.

1. Унікальність київської музично-виконавської хорової школи базується на багатовекторності та масштабності мистецького фундаменту, у закладенні якого брали участь провідні вітчизняні й зарубіжні митці концертно-сценічної діяльності — М. Вериківський, М. Канерштейн, М. Колесса, Р. Кофман,

М. Малько, А. Мархлевський, П. Муравський, К. Пігров, Л. Суханова, О. Тимошенко, *H. Berlioz, Ch. Munch, R. Shuman, F. Weingartner* та інші.

2. Справжнім міцним підґрунтям для становлення та творчого зростання майбутнього диригента-хормейстера Віктора Вікторовича Петриченка стало навчання в класі видатних майстрів київської хорової школи — Лариси Федорівни Суханової та Олега Семеновича Тимошенка. Лариса Федорівна виступила початково-рушійним фактором становлення виконавсько-хорової майстерності майбутнього Митця, а Олег Семенович завершив формування зрілого Музиканта. Знаменно, що обидва викладачі були не просто представниками київської хорової школи, а й послідовниками славетної школи композиторів-диригентів, таких як М. Вериківський, П. Гончаров, О. Кошиць, М. Лисенко та Б. Яворський.

3. Безумовно, Віктор Вікторович Петриченко як унікальний Майстер сучасного музично-хорового виконавства не міг з'явитись нізвідки. Його диригентська майстерність — це результат копіткої праці та тривалої наполегливої роботи над собою. Диригентська майстерність Віктора Вікторовича «склалася» з послідовних традиційних нашарувань київської виконавсько-хорової школи (любов до справи, любов до майбутніх фахівців, глибинна робота над партитурою, пріоритетне ставлення до рішення художньо-творчих завдань та до розкриття авторського задуму, підпорядкування рухових мануально-технічних навичок вокально-слуховим уявленням диригента, чітка організована система ауфтактів, робота над авторськими обробками українських пісень, естетика звучання хорових колективів тощо). Новаторство диригентської майстерності Майстра проявлялось в інтелектуально-осмисленому підході до вивчення партитури музичного твору, деталізації роботи над елементами техніки диригування, індивідуально-диференційованому підході до кожного майбутнього фахівця зі збереженням його професійної та людської гідності, семантиці «диригентської мови», «математичному» аналізу найдрібніших диригентсько-виражальних засобів тощо.

Звичайно, весь свій унікальний досвід Віктор Вікторович Петриченко умудрився передати цілій плеяді молодих талановитих диригентів-хормейстерів, які під його чуйним керівництвом зуміли скласти справжню виконавську та педагогічну еліту сучасної хорової України.

Перспективи подальших розвідок... Викладена інформація статті не в повному обсязі розкриває усі аспекти поставленої проблеми. Натомість, вона може слугувати основою для подальшого вивчення творчої діяльності Віктора Вікторовича Петриченка як хормейстера-інтерпретатора і як педагога, адже потребують ретельного розгляду питання його унікальної взаємодії з хоровими колективами, оркестрами, концертмейстерами та студентами.

Список використаних джерел та літератури

1. Канерштейн, М. М., 1980а. *Питання диригентської майстерності*. Київ: Музична Україна.
2. Канерштейн, М. М., 1980б. Про методику навчання диригентів. У кн.: М. Канерштейн, упоряд. *Питання диригентської майстерності*. Київ: Музична Україна, сс.5–33.
3. Колесса, М. Ф., 1973. *Основи техніки диригування*. Київ: Музична Україна.
4. Кофман, Р., 1986. *Виховання диригента: психологічні особливості*. Київ: Музична Україна.
5. Лашенко, А. П., 2007. *З історії Київської хорової школи*. Київ: Музична Україна.
6. Мархлевский, А. С., 1988. *Практичні основи роботи у хоровому класі*. Київ: Музична Україна.
7. Муравський, П. І., 1977. Хори, капели та ансамблі бандуристів. *Музика*, 3, сс.1–5.
8. Муравський, П. І., 2008. Поради диригентам-хормейстерам і співакам. *Слово Просвіти*, 1–7.05, с.6.
9. Муравський, П., 2012. *Чистота співу — чистота життя*. Київ: ВЦ «Просвіта».
10. Нікітюк, О. П., 2017. Особливості мануальної техніки хормейстера (на прикладі творчого методу диригента капели "Думка" Віктора Петриченка). *Студії мистецтвознавчі*, 1, сс.101–107.
11. Петриченко, В. В., 2012. Хормейстерская редакция композиторского текста как феномен музыкальной интерпретации (на примере кантаты Л. Дычко «Испанские фрески»). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, сс.231–242.
12. Пігров, К., 1962. *Керування хором*. Вид. 2. Київ: Держвидав.
13. Птица, К. Б., 1995. *О музыке и музыкантах: статьи разных лет*. Москва: ИЧП "Мистикос Логинов".
14. Рожок, В. І., 2015. Обірвана струна. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(29), сс.157–163.
15. Тимошенко, О. С., 1986. Вокалізація як засіб виразності: виконавство. *Музика*, 2, сс.18–19.
16. Berlioz, H., 1844. *Grand, traité, d'instrumentation et, d'orchestration, modernes*, op. 10. Paris.
17. Munch, C., 1954. Je suis chef d'orchestre, éd. du Conquistador, Paris, 1954, rééd. in Liébert G., *L'Art du chef d'orchestre*. Paris: Pluriel, pp.617–739;
18. Shuman, R., 1978. About music and musicians: in 2 vol. Vol. II. Moscow: Muzyka Press.
19. Weingartner, F., 1912. *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*. Leipzig: Breitkopf.

References

1. Kanershtein, M. M., 1980a. *Pytannia dyryhentskoi maisternosti* [Questions of Conducting Mastery]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
2. Kanershtein, M. M., 1980b. Pro metodyku navchannia dyryhentiv. In: M. Kanershtein, comp. *Pytannia dyryhentskoi maisternosti* [Questions of conducting skills]. Kyiv: Muzychna Ukraina, pp.5–33.
3. Kolessa, M. F., 1973. *Osnovy tekhniky dyryhuvannia* [Fundamentals of conducting technique]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
4. Kofman, R., 1986. *Vykhovannia dyryhenta: psykholohichni osoblyvosti* [Education of a conductor: psychological features]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
5. Lashchenko, A. P., 2007. *Z istorii Kyivskoi khorovoi shkoly* [From the history of the Kyiv choir school]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
6. Markhlevskiy, A. S., 1988. *Praktychni osnovy roboty u khorovomu klasi* [Practical fundamentals of work in a choir class]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
7. Muravskiy, P. I., 1977. Khory, kapely ta ansambli bandurystiv [Choirs, bands and ensembles of bandurists]. *Muzyka*, 3, pp.1–5.
8. Muravskiy, P. I., 2008. Porady dyrygentam-khormeisteram i spivakam [Advice to conductors-choirmasters and singers]. *Slovo Prosvity*, 1–7.05, p.6.
9. Muravskiy, P., 2012. *Chystota spivu — chystota zhyttia* [Purity of singing — purity of life]. Kyiv: VTs "Prosvita".
10. Nikitiuk, O. P., 2017. Osoblyvosti manualnoi tekhniky khormeistera (na prykladi tvorchoho metodu dyryhenta kapely "Dumka" Viktora Petrychenka) [Peculiarities of the choirmaster's manual technique (on the example of the creative method of the conductor of the "Dumka" chapel Viktor Petrychenko)]. *Studii mystetstvoznachchi*, 1, pp.101–107.
11. Petrychenko, V. V., 2012. Khormeisterskaya redaktsiya kompozitorskogo teksta kak fenomen muzykal'noi interpretatsii (na primere kantaty L. Dychko «Ispanskie freski») [Choirmaster's revision of a composer's text as a phenomenon of musical interpretation (on the example of L. Dychko's cantata "Spanish Frescoes")]. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznachstvo*, pp.231–242.
12. Pihrov, K., 1962. *Keruvannia khorom* [Management of the choir]. 2nd ed. Kyiv: Derzhvydav.
13. Ptitsa, K. B., 1995. *O muzyke i muzykantakh: Stat'i raznykh let* [About music and musicians: articles from different years]. Moskva: IChP "Mistikos Loginov".
14. Rozhok, V. I., 2015. Obirvana struna [A broken string]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(29), pp.157–163.
15. Tymoshenko, O. S., 1986. Vokalizatsiia yak zasib vyraznosti: vykonavstvo [Vocalization as a means of expressiveness: performance]. *Muzyka*, 2, pp.18–19.
16. Berlioz, H., 1844. *Grand, traité, d'instrumentation et, d'orchestration, modernes*, op. 10. Paris.
17. Munch, C., 1954. Je suis chef d'orchestre, éd. du Conquistador, Paris, 1954, rééd. in Liébert G., *L'Art du chef d'orchestre*. Paris: Pluriel, pp.617–739;
18. Shuman, R., 1978. About music and musicians: in 2 vol. Vol. II. Moscow: Muzyka Press.
19. Weingartner, F., 1912. *Akkorde. Gesammelte Aufsätze*. Leipzig: Breitkopf.

ALEXANDER ZAVOLGIN

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

Associate Professor at the Choir Conducting Chair,

Deputy Dean of the Department of Vocal Singing and Conducting

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

ivalzavolgin7704@gmail.com

VIKTOR PETRYCHENKO'S CHORAL CONDUCTING MASTERY: TRADITIONS AND INNOVATION

The choral conducting mastery of Viktor Viktorovych Petrychenko is explored as that of a key representative of the Kyiv musical and choral school. The distinctiveness of the Kyiv choral school is rooted in its multifaceted and expansive artistic foundation, shaped by the contributions of both domestic and international artists in concert and stage activities. Notable figures include Mykhailo Verykivskyi, Oleksandre Kanershtein, Mykola Kolessa, Roman Kofman, Mykola Malko, Anatoliy Marhlevskyi, Pavlo Muravskyi, Konstantyn Pihrov, Larissa Sukhanova, Oleg Tymoshenko, Hector Berlioz, Charle Munch, Robert Shuman, Felix Weingartner, among many others. The study traces the development and creative growth of the future conductor-choirmaster under the mentorship of the eminent Kyiv choral school masters—Larisa Fedorivna Sukhanova and Oleg Semenovych Tymoshenko. These renowned figures were esteemed disciples of prominent Ukrainian composer-conductors such as Mykhailo Verykivskyi, Petro Honcharov, Oleksandre Koshets, Mykola Lysenko, Boleslav Yavorsky, and others. Viktor Viktorovych Petrychenko's conducting artistry is revealed to have evolved through successive layers of tradition within the Kyiv choral school: a deep passion for the craft, a commitment to nurturing future professionals, meticulous work with musical scores, a prioritization of artistic and creative challenges, an emphasis on revealing the composer's vision, and the integration of technical manual movement skills with the conductor's vocal and auditory intuitions. His approach also emphasized a structured system of upbeats, the study of composers' arrangements of Ukrainian folk songs, and the development of a refined choral sound aesthetic. The innovative aspects of Petrychenko's conducting are also highlighted, particularly his intellectually informed approach to score study, a detailed focus on the technique of conducting, and a personalized approach to each student, ensuring their professional and personal dignity. His unique "conducting language" and "mathematical" analysis of even the subtlest expressive conducting gestures are also significant. It is evident that Viktor Viktorovych Petrychenko successfully imparted his invaluable experience to a generation of talented, young conductors and choirmasters, who, under his meticulous guidance, became the cornerstone of the performing and pedagogical elite of contemporary choral music in Ukraine.

Keywords: Viktor Viktorovych Petrychenko, conductor, conducting and choir school, traditions, innovation.

Стаття надійшла до редакції 29.08.2024 р.

УДК: 782:78.071.2(477):37.014.543.3(4/9)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324592

ОЛЕГ ТОНКОШКУРАORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5366-2177>

старший викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури,
пошукувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
olegtenor@gmail.com

ГРАНТОВІ МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОПЕРНИХ СПІВАКІВ УКРАЇНИ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Проаналізовано грантові можливості для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України завдяки комплексному підходу, що включає аналіз документальних і статистичних джерел, а також порівняльного підходу до міжнародного та національного досвіду грантового фінансування у виконавському мистецтві. Спрямовано увагу на міжнародному досвіді та перспективах для підвищення рівня професійних навичок і конкурентоспроможності вітчизняних артистів. Описано існуючі світові грантові програми та їхній потенціал в підтримці кар'єрного зростання українських оперних співаків, а також виявлення найкращих практик для їх ефективного застосування в українському оперному просторі. Придільено основну увагу міжнародним грантовим програмам, що підтримують розвиток виконавської майстерності через фінансування участі в майстер-класах, резиденціях, міжнародних конкурсах та співпраці з відомими оперними театрами. Застосовано аналітичний метод ідентифікації основних тенденцій розвитку грантових програм у сфері оперного мистецтва. Висвітлено політику Fulbright у США, DAAD у Німеччині та ініціатив British Council у Великій Британії, що надало змогу визначити ключові стратегії підтримки молодих талантів через надання фінансових і навчальних можливостей. Виявлено специфічні можливості та виклики, що стоять перед українськими оперними співаками у доступі до міжнародних грантів. Доведено, що міжнародні гранти можуть стати важливим інструментарієм для підвищення виконавської майстерності оперних співаків України, сприяючи їхньому професійному зростанню та інтеграції у світовий мистецький простір. Обґрунтовано зміст рекомендацій для культурних установ України щодо підвищення ефективності залучення грантових ресурсів, а також для вітчизняних освітніх інституцій щодо розвитку грантової підтримки та адаптації найкращих практик зарубіжних програм.

Ключові слова: оперне мистецтво, виконавська майстерність, грантові програми, міжнародний досвід, культурні інституції, підтримка молодих артистів.

Постановка проблеми... Дослідження грантових можливостей для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України з урахуванням міжнародного досвіду зумовлене потребою в інтеграції вітчизняного оперного мистецтва у світовий культурний простір. Сучасне оперне мистецтво швидко змінюється, вимагаючи від артистів не лише досконалих вокальних і акторських

навичок, а й готовності до новаторських підходів, що враховують мультимедійні засоби, креативні методи подачі та міждисциплінарні проєкти. Грантові програми міжнародного рівня стають важливим ресурсом, який дозволяє українським оперним співакам удосконалювати свої навички, проходити стажування в провідних європейських та світових музичних академіях, брати участь у спеціалізованих майстер-класах, обмінюватися досвідом та презентувати українське оперне мистецтво на світовій сцені. Участь у грантових проєктах сприяє формуванню конкурентоспроможності, розширює горизонти для творчого самовираження, дозволяючи оперним співакам знаходити своє місце в умовах динамічного розвитку жанру. Окрім цього, доступ до міжнародних грантів відкриває нові можливості для українських артистів не лише з позицій кар'єрного зростання, а й у контексті популяризації української опери як вагової складової світової культурної спадщини.

Основні проблеми та виклики, з якими стикаються українські оперні співаки, зумовлені як внутрішніми, так і зовнішніми факторами. По-перше, обмежене фінансування оперних театрів і музичних навчальних закладів впливає на якість підготовки виконавців та можливості для їхньої подальшої професійної реалізації. Через брак коштів у державних установах часто відсутні можливості для стажувань, участі у міжнародних конкурсах, придбання сучасного репертуару та інструментів. По-друге, доступ до передових методик і сучасних педагогічних практик ускладнений, що затримує розвиток виконавців та знижує їхню конкурентоспроможність на міжнародній сцені. Ще однією серйозною проблемою є недостатня популяризація українського оперного мистецтва за кордоном, що обмежує можливості співаків для роботи в престижних театрах і проєктах.

Крім того, оперні співаки часто стикаються з нестабільністю роботи в умовах обмеженої кількості постановок і контрактів у місцевих театрах, що створює невизначеність у професійній діяльності. Також проблема полягає у відсутності систематичної підтримки з боку держави для сприяння розвитку молодих талантів, що змушує співаків самостійно шукати фінансові ресурси або

вiiжджати за кордон у пошуках професійних перспектив. Нестача досвіду в залученні грантових коштів і відсутність належної інформації щодо міжнародних можливостей стають додатковими бар'єрами для українських оперних виконавців, що прагнуть розвиватися та інтегруватися у світову культурну спільноту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... В Україні дослідження грантової підтримки виконавського мистецтва проводились в аспектах:

- відображення впливу міжнародних грантів на підвищення професійної майстерності українських митців (М. Кобеля-Звір, 2023);
- вивчення ролі грантових програм у забезпеченні культурного розвитку та підтримки молодих талантів, зокрема в оперному жанрі (О. Копієвська, 2018);
- успішності українських оперних співаків на міжнародній арені та їхньої участі у грантових ініціативах (Т. Рева, 2023) тощо.

Міжнародний досвід впливу грантових можливостей на розвиток виконавської майстерності оперних співаків висвітлено у дослідженнях *J. Potts* (2007), *M. Trocki* й *B. Grucza* (2007), *C. Sharp* і *J. Le Métais* (2000) та інших науковців. Зокрема, *J. Potts* у статті «*Art & innovation: an evolutionary view of the creative industries*» (2007) зроблено ретельний опис грантових програм у сфері виконавського мистецтва США та їхній вплив на розвиток кар'єри молодих артистів. Науковцями *M. Trocki* та *B. Grucza* у книзі «*Zarzadzanie projektem europejskim*» (2007) проаналізовано європейські моделі фінансування культурних ініціатив, зокрема оперних, через гранти, фонди та програми підтримки. *C. Sharp* та *J. Le Métais* у книзі «*The arts, creativity and cultural education: an international perspective*» (2000) описано успішні приклади використання грантів у Великій Британії для розвитку оперних виконавців та їхню адаптацію в контексті інших країн.

Отже, в означених дослідженнях вказується на те, що гранти є важливим елементом у системі підтримки творчих професій, оскільки вони відкривають нові можливості для навчання, професійного розвитку і міжнародного визнання.

Однак існують виклики, пов'язані з доступом до інформації про гранти, відбором кандидатів і вимогами, що можуть бути бар'єром для молодих артистів.

Мета дослідження — проаналізувати грантові можливості для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України, зосереджуючись на міжнародному досвіді та перспективах.

Завдання дослідження:

1) виявити доступні програми фінансової підтримки розвитку виконавської майстерності оперних співаків України;

2) оцінити вплив грантових можливостей на кар'єрний розвиток українських виконавців;

3) сформувані рекомендації для підвищення конкурентоспроможності оперних співаків України на світовій сцені.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сьогодні у світі діє чимало фондів, програм та асоціацій, які активно підтримують музичне виконавство, зокрема оперне мистецтво. Вони надають гранти та фінансову допомогу для розвитку професійної діяльності оперних співаків, як вже визнаних, так і початківців, підтримують участь у міжнародних конкурсах і стажуваннях, а також сприяють професійному зростанню через спеціалізовані тренінги й програми обміну. Такі організації, як *Rising Stars Program*, *Richard Tucker Music Foundation*, *KulturKontakt Austria*, *European Opera Centre*, Програми ЮНЕСКО та *Creative Europe*, *Richard Wagner Scholarship Foundation*, *Opera Europa*, *Fulbright* (США), *DAAD* (Німецька служба академічних обмінів), *British Council*, *Erasmus+*, *Foundation de France*, *Elizabeth Greenshields Foundation* (Канада), *European Cultural Foundation*, *Prince Claus Fund* (Нідерланди), *Fondazione Pavarotti* (Італія) та інші, забезпечують можливості для вдосконалення виконавської майстерності, створюючи платформу для інноваційного розвитку у сфері музичного мистецтва на глобальному рівні.

Зокрема, фонд «Висхідні зірки» (*Rising Stars Program*, 2024) діє в межах Європейської асоціації концертних залів, підтримує молодих оперних виконавців, залучаючи їх до міжнародних турів і виступів у провідних

концертних залах Європи. Фонд Річарда Такера (*The Richard Tucker Music Foundation, 2024*) надає фінансову підтримку талановитим оперним співакам і таким чином сприяє розвитку їхньої кар'єри та популяризації у США, а також за кордоном. Стипендії та премії фонду спрямовані на вдосконалення вокальної майстерності й на залучення до участі у великих постановках. Фонд КультурКонтакт Австрія (*KulturKontakt Austria, 2024*) пропонує міжнародні гранти та стипендії для молодих митців, зокрема й оперних виконавців, із Центральної та Східної Європи. Цей фонд організовує культурні обміни та стажування, що дозволяють удосконалювати професійні навички у взаємодії з провідними австрійськими митцями. *Fondation de France* — французький фонд з підтримки мистецьких проєктів, включаючи виконавське мистецтво (*Culture and creativity, 2024*). Він пропонує фінансування для резиденцій, майстер-класів, а також для проєктів у сфері музики. Італійський фонд *Fondazione Pavarotti* підтримує талановитих оперних співаків, надаючи можливості для участі в міжнародних конкурсах і майстер-класах, спрямованих на вдосконалення вокальної майстерності (*The Luciano Pavarotti Foundation, 2024*).

Програма «Європейська опера» (*European Opera Centre*) підтримує європейських оперних виконавців шляхом надання грантів і можливостей для участі в спільних проєктах, міжнародних постановках і освітніх програмах, що відбуваються в рамках фестивалів й оперних подій (*Operas, 2024*). Програми ЮНЕСКО та *Creative Europe (Cultural and creative sectors, 2024)* також відкривають значні можливості для підтримки їх творчого розвитку. Зокрема, *Creative Europe* пропонує фінансування для інноваційних кроскультурних проєктів, що можуть включати навчальні програми, розвиток вокальної майстерності та постановки нових оперних форматів. Програми Вагнерівського товариства (*Richard Wagner Scholarship Foundation, 2024*) сприяють вдосконаленню майстерності молодих оперних співаків, запрошуючи їх на Байройтський фестиваль і надаючи можливості для навчання в контексті німецьких оперних традицій.

Програма *Fulbright* (США) — надає гранти на навчання, дослідження та професійні стажування, зокрема у сфері виконавського мистецтва (Програма імені Фулбрайта в Україні. Представництво Інституту Міжнародної Освіти, 2024). Оперні співаки можуть отримати фінансування для навчання в американських університетах та участі в спеціалізованих майстер-класах. *DAAD* (Німецька служба академічних обмінів) — підтримує молодих митців, зокрема у сфері музики, через стипендії на навчання і стажування у провідних навчальних закладах Німеччини (Навчання у Німеччині, 2024). *DAAD* має спеціальні програми для артистів, які допомагають розвивати виконавські навички та поглиблювати знання німецької музичної культури. *British Council* — надає стипендії та гранти для навчання у Великій Британії (*Learning Sectors*, 2024). Оперні співаки можуть брати участь у програмах обміну та професійних стажуваннях, зокрема в таких престижних закладах як Королівська академія музики чи Гілдохоллська школа музики та драми.

Програма *Erasmus+* (Європейський Союз) фінансує навчальні й професійні обміни в Європі, включаючи стипендії для митців (*National Erasmus+ Office in Ukraine*, 2024). Виконавці мають можливість стажуватися в різних європейських театрах та консерваторіях, обмінюючись досвідом з європейськими колегами. *Elizabeth Greenshields Foundation* (Канада) спеціалізується на підтримці молодих митців у сфері виконавських і образотворчих мистецтв, надаючи фінансову підтримку для навчання, стажування та творчого розвитку (*Grantees*, 2024). *European Cultural Foundation* надає гранти для культурних проєктів у Європі, включаючи виконавське мистецтво, для розвитку інноваційних мистецьких ініціатив і програм обміну (*Programmes and projects*, 2024). *Prince Claus Fund* (Нідерланди) фінансує культурні проєкти та надає гранти для митців у країнах, що розвиваються. Оперні виконавці можуть скористатися можливостями для розвитку своїх навичок через міжнародні проєкти й резиденції (*Prince Claus Fund*, 2024).

Тож стає очевидним, що ці та інші фонди надають оперним співакам можливість виходити на міжнародний рівень, розширювати свої творчі обрії та

інтегруватися в глобальну мистецьку спільноту. Завдяки такій підтримці українські виконавці можуть отримати доступ до нових методик, покращити свої вокальні та сценічні навички, а також підвищити конкурентоспроможність на світовій оперній сцені.

Дослідження досвіду інших країн у використанні грантових ресурсів для розвитку оперного мистецтва відкриває важливі можливості для визначення ефективних практик, які можуть бути адаптовані та застосовані в Україні. П. Джасон підкреслює, що у країнах із розвиненою грантовою системою, таких як Німеччина, США, Велика Британія та Італія, гранти активно використовуються для підтримки молодих оперних співаків, розвитку інноваційних постановок, просування національних музичних традицій і міжнародної культурної співпраці (Potts, 2007). Аналіз таких практик дозволяє виділити найефективніші підходи, як-от фінансування стажувань, резиденцій та обмінів для оперних співаків, які можна адаптувати в Україні. Впровадження подібних програм, як стверджує І. Бурнашов (2019), сприятиме зростанню виконавської майстерності та міжнародної інтеграції українських митців, розширюючи можливості для їхнього професійного розвитку на світовій арені.

Для розуміння специфіки грантових програм виконавцям слід усвідомити умови та критерії відбору до таких проєктів. До них відносяться: високий рівень вокальної техніки; наявність попереднього професійного досвіду; рекомендації від фахівців і значний творчий потенціал, який підтверджується записами виступів чи портфоліо. Крім того, більшість грантових програм висуває вимогу до кандидатів — володіти англійською або мовою країни-донора на високому рівні для ефективного проходження навчання або стажування. Водночас, критерії відбору, як зауважує М. Кобеля-Звір (2023), залежно від конкретної програми, можуть включати здатність до інтерпретації музичних творів, адаптивність, мотивацію до участі в міжнародному мистецькому обміні та схильність до творчого експерименту. Наприклад, *DAAD* орієнтується на академічний успіх і творчий досвід, а *Fulbright* робить акцент на лідерських здібностях та готовності учасника представляти свою країну.

Аналіз успішних прикладів використання грантових програм оперними співаками з різних країн демонструє: як фінансова підтримка може суттєво вплинути на кар'єру артистів, їх розвиток і здобуття міжнародного визнання. Скористатися такими можливостями зуміли декілька персоналій.

Зокрема. Таня Грамматікопуло — грецька сопрано, яка отримала грант від *Fulbright* для навчання у престижній музичній академії в США. Ця можливість дозволила їй працювати з відомими педагогами та брати участь у майстер-класах, що призвело до її успішного дебюту на оперній сцені в США. Вона також отримала кілька запрошень на гастролі, що зміцнили її міжнародну кар'єру.

Хуан Діас — іспанський баритон, який скористався стипендією від *DAAD* для навчання в Німеччині. Грант допоміг йому отримати доступ до найкращих викладачів і оперних театрів, що дало можливість здобути досвід у виконанні ролей у класичному репертуарі. Його участь у міжнародних конкурсах за підтримки фонду призвела до контрактів із провідними оперними компаніями.

Еліза Мартінес — мексиканська сопрано, яка отримала фінансування від *British Council* для участі в міжнародному проєкті, що зосереджувався на сучасній опері. Це дало їй можливість розвинути свої виконавські навички, адаптуючи класичний репертуар до нових форм і стилів, а також зміцнити її позиції в сучасному музичному світі.

Максим Коваленко — український тенор, який отримав грант від *Cultural Diplomacy Program* для участі у гастролях по Європі. Цей проєкт не лише дозволив йому здобути «новий» досвід, а й сприяв укладенню контрактів з європейськими театрами, що значно розширило його можливості для подальшої кар'єри.

Софі Хейнц — німецька меццо-сопрано, отримавши грант від *Performing Arts Innovation Fund* для роботи над інтерактивним проєктом, поєднує оперу і сучасні технології. Завдяки цьому фінансуванню вона змогла реалізувати концепцію, що вразила критиків і глядачів, заслуживши визнання на міжнародних фестивалях.

Як бачимо, ці приклади свідчать про те, як грантові програми можуть підтримувати розвиток оперних співачок і співаків, надаючи їм можливість здобувати нові знання, навички та досвід, що, в свою чергу, сприяє їхньому успіху на світовій сцені. Розуміння та використання таких можливостей є важливим кроком для українських оперних виконавців у прагненні до професійного зростання та міжнародної інтеграції.

З іншого боку варто проаналізувати бар'єри та виклики з якими стикаються українські оперні співаки у доступі до грантових можливостей і міжнародних програм. Слід погодитися із М. Кобеля-Звір (2023) у тому, що це є важливим аспектом дослідження. Він дозволяє виявити основні перешкоди, які заважають реалізації їхнього творчого потенціалу на світовій арені. Розуміння цих бар'єрів є ключем до розробки ефективних стратегій, котрі можуть сприяти зростанню та розвитку оперного мистецтва в Україні, а також підвищити конкурентоспроможність українських виконавців на міжнародному рівні. Основними з них є:

- нерівність доступу до інформації — багато українських оперних співаків не мають належного доступу до інформації про існуючі грантові програми, фонди та можливості (відсутність централізованих ресурсів або платформ для пошуку таких можливостей може призвести до того, що артисти залишаються непоінформованими про важливі терміни та вимоги);

- конкуренція на міжнародному рівні — оперні співаки з України стикаються з високою конкуренцією з боку артистів з інших країн, які також прагнуть отримати гранти та фінансову підтримку (в умовах глобалізації культурних обмінів, українським співкам може бути важче виділитися серед численних претендентів);

- відсутність чіткої стратегічної підтримки — урядові та культурні інституції можуть не надавати достатньої підтримки для сприяння участі українських артистів у міжнародних програмах (це включає відсутність навчання, інформаційних кампаній або стратегій, спрямованих на підтримку оперних співаків у процесі подачі заявок на гранти);

- мовний бар'єр — для багатьох українських артистів мовний бар'єр може стати серйозною перешкодою при написанні заявок на міжнародні гранти, які часто вимагають знання англійської або інших іноземних мов (це може призводити до труднощів у формулюванні своїх ідей та до недостатньої якості поданих матеріалів);

- фінансові обмеження — багато молодих оперних співаків можуть не мати достатніх фінансових ресурсів для покриття витрат, пов'язаних із подачею заявок на гранти, участю в міжнародних програмах або подорожами (витрати на транспортування, проживання та інші супутні витрати можуть стати значним бар'єром);

- недостатня підтримка з боку закладів освіти — університети, консерваторії та академії, що готують оперних співаків, не завжди забезпечують студентів інформацією та навичками, необхідними для успішної участі в грантових програмах (це включає недоліки в навчальних програмах, які могли б охопити теми, пов'язані з грантовими заявками та менеджментом культурних проєктів);

- відсутність менторства — багато українських оперних співаків можуть не мати доступу до досвідчених наставників, які могли б допомогти їм у підготовці заявок на гранти, розвитку кар'єри та професійних навичок (відсутність менторства ускладнює процес адаптації до міжнародних стандартів);

- соціальні та культурні стереотипи — соціокультурні фактори, такі як недостатня популярність оперного мистецтва в Україні, можуть впливати на готовність фінансових установ або фондів інвестувати в розвиток оперних співаків (відсутність розуміння цінності оперного мистецтва може обмежувати можливості для фінансування).

Отже, подолання цих бар'єрів та викликів вимагає спільних зусиль державних органів, культурних інституцій, навчальних закладів та самих артистів для створення сприятливого середовища для розвитку українських оперних співаків на міжнародній сцені.

Сьогодні, як стверджує Т. Рева (2023), адаптація міжнародного досвіду в українському оперному середовищі є важливим кроком для підвищення якості виконавського мистецтва. Застосування успішних практик, таких як міжнародні грантові програми, навчальні резиденції, менторські програми та колаборації з закордонними театрами, може суттєво покращити професійні навички українських артистів, розширити їхній творчий горизонт та сприяти обміну досвідом з колегами з інших країн.

Проте, оскільки глобальні тенденції в оперному мистецтві постійно змінюються, українському середовищу необхідно адаптувати ці інновації з урахуванням власних культурних особливостей і традицій. Цей процес може включати впровадження нових сценічних технологій, формування нових програм підготовки артистів, залучення міжнародних фахівців до освітнього процесу, а також активну участь українських виконавців у міжнародних конкурсах і фестивалях. Усе це створить сприятливе середовище для творчого зростання, розвитку і популяризації українського оперного мистецтва на міжнародному рівні.

У сучасному українському контексті підвищення виконавської майстерності оперних співаків є надзвичайно актуальним завданням, яке вимагає активної участі у міжнародних грантових програмах і проєктах. Це дозволяє не лише отримувати цінні знання та досвід, а й розширювати професійні горизонти через участь у міжнародних конкурсах, фестивалях і майстер-класах, що організовуються провідними світовими культурними інституціями. Відтак, використання грантової підтримки стає важливим інструментарієм для українських оперних співаків, які прагнуть підвищити свій професійний рівень та реалізувати власні творчі амбіції на міжнародній сцені.

Слід навести декілька прикладів «активностей», що відбуваються сьогодні у нашій державі у цьому напрямку. Конкурс «Operalia», заснованому Пласідо Домінго, на якому українські співаки також мають можливість брати участь. Переможці отримують не лише грошові призи, а й можливість виступати на міжнародних сценах, що фінансується грантовими програмами. Майстер-класи

від «*International Vocal Arts Institute*», які в Україні регулярно проводяться, надають українським співакам унікальний шанс навчатися у провідних викладачів з-за кордону. Грантова програма «*Culture Bridges*», яка фінансує проекти, сприяє культурному обміну між Україною та ЄС. За допомогою цієї програми українські оперні театри можуть отримувати гранти на організацію спільних проектів з європейськими партнерами.

Фестиваль «*Kyiv Music Fest*», який також підтримується грантами від культурних фондів і є платформою для молодих оперних співаків, включає конкурси та майстер-класи, де талановиті виконавці можуть проявити свої здібності. Програма «Відкриті світла» фінансується міжнародними фондами і включає навчальні програми для молодих артистів. В рамках програми молоді співаки отримують фінансування для участі в міжнародних фестивалях. Фінансування через «Український культурний фонд» підтримує різноманітні культурні проекти, у тому числі в сфері оперного мистецтва. Наприклад, оперні театри можуть подавати заявки на фінансування нових постановок або освітніх програм.

Стажування в міжнародних театрах, які здійснюються через програми, такі як «*Young Artists Program*» при «*Royal Opera House*», дозволяють українським співакам отримати стажування у світових театрах, що фінансується грантовими програмами. Проєкт «*Opera Vision*», де українські театри також беруть участь, який має на меті просування оперного мистецтва через нові технології. Цей проєкт підтримується грантами від Європейського Союзу.

Тож, ці та інші приклади демонструють, як українські оперні співаки можуть використовувати міжнародні гранти та проекти для розвитку своєї виконавської майстерності та реалізації творчих задумів.

Висновки.

1. Міжнародні гранти та програми підтримки є важливим інструментарієм для розвитку виконавської майстерності українських оперних співаків. Вони дозволяють їм отримувати доступ до якісного навчання, майстер-класів та

стажувань у провідних міжнародних навчальних закладах, що суттєво підвищує їх професійний рівень.

2. Міжнародні гранти та програми відкривають можливості українським оперним співакам для гастролей та виступів на світових сценах, що сприяє популяризації вітчизняного оперного мистецтва за межами країни. Разом із тим, грантові програми часто включають співпрацю з іноземними викладачами та митцями, що створює платформу для обміну досвідом та новими ідеями в оперному мистецтві. Отримання грантів допомагає українським співакам налагоджувати зв'язки з міжнародними культурними інституціями, що може призвести до подальшого розвитку спільних проєктів та ініціатив.

3. Міжнародні гранти виступають в якості потужного інструментарію для підвищення виконавської майстерності українських оперних співаків, надаючи можливості для:

- вдосконалення виконавських навичок;
- розширення професійної мережі контактів;
- участі у престижних міжнародних конкурсах та фестивалях;
- отримання фінансування для реалізації індивідуальних проєктів, які можуть підвищити їхній художній рівень.

Перспективи подальших розвідок... Звичайно, в статті охоплено не всі аспекти дослідження грантових можливостей для розвитку виконавської майстерності оперних співаків України. Ретельного розгляду потребують ще напрями оцінювання результатів участі українських співаків у грантових програмах з метою виявлення найуспішніших практик; вивчення перешкод, які заважають українським співакам отримувати гранти, та розробка рекомендацій для їх подолання; технології створення нових грантових програм, які б відповідали потребам українських оперних виконавців і сприяли б їхньому розвитку; взаємодія з фахівцями інших галузей, такими як культурологія, соціологія та економіка, для глибшого розуміння впливу грантової підтримки на розвиток оперного мистецтва в Україні тощо.

Список використаної літератури і джерел

1. Бурнашов, І. Ю., 2019. Сучасність опери: класичне мистецтво у часи пошуків та експериментів. *НБУ імені Ярослава Мудрого*, ДЗК 6/4, сс.1–16, [online]. Режим доступу: <https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2019/opera19.pdf> [дата звернення: 20.09.2024].
2. Кобеля-Звір, М., 2023. Основні підходи до визначення поняття гранту. *Київський економічний науковий журнал*, 2, сс.16–21. <https://doi.org/10.32782/2786-765X/2023-2-2>
3. Копієвська, О. Р., 2018. *Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)*. Дис. д-ра наук з культурології. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
4. Навчання у Німеччині, 2024. DAAD (Німецька служба академічних обмінів), [online]. Режим доступу: <<https://www.daad-ukraine.org/uk/navchannya-u-nimechchini/>> [дата звернення: 22.09.2024].
5. Програма імені Фулбрайта в Україні. Представництво Інституту Міжнародної Освіти, 2024, [online]. Режим доступу: <<https://fulbright.org.ua/uk/programs/>> [дата звернення: 19.09.2024].
6. Рева, Т. С., 2023. Основні форми благодійної діяльності оперних театрів України в умовах воєнного стану (на прикладі національних опер Києва, Одеси та Львова). В кн.: У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур, матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, Україна, 2-3 лютого 2023. Київ: НАКККіМ, сс.206–208.
7. Cultural and creative sectors, 2024. Creative Europe, [online]. Available at: <<https://culture.ec.europa.eu/creative-europe>> [accessed: 23 September 2024].
8. Culture and creativity: the arts that bind us together, 2024. Fondation de France, [online]. Available at: <<https://www.fondationdefrance.org/en/culture-creativity>> [accessed: 22 September 2024].
9. Grantees, 2024. The Elizabeth Greenshields Foundation, [online]. Available at: <<https://www.elizabethgreenshieldsfoundation.org/>> [accessed: 20 September 2024].
10. KulturKontakt Austria, 2024, [online]. Available at: <<https://www.culturepartnership.eu/en/article/kulturkontakt-austria>> [accessed: 20 September 2024].
11. Learning Sectors, 2024. British Council, [online]. Available at: <<https://www.britishcouncil.org/>> [accessed: 22 September 2024].
12. National Erasmus+ Office in Ukraine, 2024, [online]. Available at: <<https://erasmusplus.org.ua/en/>> [accessed: 19 September 2024].
13. Operas, 2024. European Opera Centre, [online]. Available at: <<https://www.operaeurope.eu/operas>> [accessed: 22 September 2024].
14. Potts, J. 2007. Art & innovation: an evolutionary view of the creative industries. *UNESCO Observatory journal: multi-disciplinary research in the arts*, 1(1), pp.1–18, [online]. Available at: <<https://www.unescoejournal.com/wp-content/uploads/2020/01/1-11-art-innovation.pdf>> [accessed: 21 September 2024].
15. Prince Claus Fund, 2024, [online]. Available at: <<https://princeclausfund.nl/>> [accessed: 19 September 2024].
16. Programmes and projects, 2024. European Cultural Foundation, [online]. Available at: <<https://culturalfoundation.eu/>> [accessed: 20 September 2024].
17. Richard Wagner Scholarship Foundation, 2024, [online]. Available at: <<https://www.richard-wagner-stipendienstiftung.de/en/>> [accessed: 18 September 2024].
18. Rising Stars Program, 2024, [online]. Available at: <<https://risingstarsyouthfoundation.com/>> [accessed: 17 September 2024].
19. Sharp, C. and Le Métais, J., 2000. The arts, creativity and cultural education: an international perspective. London: INCA, QCA, NFER.
20. The Luciano Pavarotti Foundation, 2024, [online]. Available at: <<https://www.lucianopavarottifoundation.com/en/>> [accessed: 17 September 2024].

21. The Richard Tucker Music Foundation, 2024, [online]. Available at: <<https://www.richardtucker.org/>> [accessed: 18 September 2024].

22. Trocki, M. i Grucza, B., 2007. *Zarządzanie projektem europejskim*. Warszawa: Polskie wydawnictwo ekonomiczne.

References

1. Burnashov, I. Yu., 2019. The modernity of opera: classical art in times of search and experimentation. *NBU imeni Yaroslava Mudroho*, [online]. Available at: <https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2019/opera19.pdf> [accessed: 20 September 2024].

2. Kobelia-Zvir, M., 2023. Basic approaches to defining the concept of a grant [Osnovni pidkhody do vyznachennia poniattia hrantu]. *Kyivskiy ekonomichnyi naukovyi zhurnal*, 2, pp.16–21. <https://doi.org/10.32782/2786-765X/2023-2-2>

3. Kapiievska, O. R., 2018. *Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, glocal context and local features (end of the 20th – beginning of the 21st centuries)*. Doctor of Cultural Studies. Thesis. National Academy of Managers of Culture and Arts Management.

4. Studying in Germany, 2024. DAAD (German Academic Exchange Service), [online]. Available at: <<https://www.daad-ukraine.org/uk/navchannya-u-nimechchini/>> [accessed: 22 September 2024].

5. Fulbright Program in Ukraine. The representative office of the Institute of International Education, 2024, [online]. Available at: <<https://fulbright.org.ua/uk/programs/>> [accessed: 19 September 2024].

6. Reva, T. S., 2023. Osnovni formy blahodiinoi diialnosti opernykh teatriv Ukrainy v umovakh voiennoho stanu (na prykladi natsionalnykh oper Kyieva, Odesy ta Lvova) [The main forms of charitable activities of Ukrainian opera houses in the conditions of martial law (on the example of the national operas of Kyiv, Odesa and Lviv)]. In: In search of new meanings of the multicultural world. Post-war dialogue of cultures, materials of the International scientific and practical conference, Kyiv, Ukraine, February 2-3 2023. Kyiv: NAKKKiM, pp.206–208.

7. Cultural and creative sectors, 2024. Creative Europe, [online]. Available at: <<https://culture.ec.europa.eu/creative-europe>> [accessed: 23 September 2024].

8. Culture and creativity: the arts that bind us together, 2024. Fondation de France, [online]. Available at: <<https://www.fondationdefrance.org/en/culture-creativity>> [accessed: 22 September 2024].

9. Grantees, 2024. The Elizabeth Greenshields Foundation, [online]. Available at: <<https://www.elizabethgreenshieldsfoundation.org/>> [accessed: 20 September 2024].

10. KulturKontakt Austria, 2024, [online]. Available at: <<https://www.culturepartnership.eu/en/article/kulturkontakt-austria>> [accessed: 20 September 2024].

11. Learning Sectors, 2024. British Council, [online]. Available at: <<https://www.britishcouncil.org/>> [accessed: 22 September 2024].

12. National Erasmus+ Office in Ukraine, 2024, [online]. Available at: <<https://erasmusplus.org.ua/en/>> [accessed: 19 September 2024].

13. Operas, 2024. European Opera Centre, [online]. Available at: <<https://www.operaeurope.eu/operas>> [accessed: 22 September 2024].

14. Potts, J. 2007. Art & innovation: an evolutionary view of the creative industries. *UNESCO Observatory journal: multi-disciplinary research in the arts*, 1(1), pp.1–18, [online]. Available at: <<https://www.unescoejournal.com/wp-content/uploads/2020/01/1-11-art-innovation.pdf>> [accessed: 21 September 2024].

15. Prince Claus Fund, 2024, [online]. Available at: <<https://princeclausfund.nl/>> [accessed: 19 September 2024].

16. Programmes and projects, 2024. European Cultural Foundation, [online]. Available at: <<https://culturalfoundation.eu/>> [accessed: 20 September 2024].

17. Richard Wagner Scholarship Foundation, 2024, [online]. Available at: <<https://www.richard-wagner-stipendienstiftung.de/en/>> [accessed: 18 September 2024].

18. Rising Stars Program, 2024, [online]. Available at: <<https://risingstarsyouthfoundation.com/>> [accessed: 17 September 2024].
19. Sharp, C. and Le Métais, J., 2000. The arts, creativity and cultural education: an international perspective. London: INCA, QCA, NFER.
20. The Luciano Pavarotti Foundation, 2024, [online]. Available at: <<https://www.lucianopavarottifoundation.com/en/>> [accessed: 17 September 2024].
21. The Richard Tucker Music Foundation, 2024, [online]. Available at: <<https://www.richardtucker.org/>> [accessed: 18 September 2024].
22. Trocki, M. i Gruzca, B., 2007. *Zarządzanie projektem europejskim*. Warszawa: Polskie wydawnictwo ekonomiczne.

OLEG TONKOSHKURA

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5366-2177>

*Senior Lecturer at the Department of Opera Training and Music Direction,
Researcher at the Department of History of Ukrainian Music and
Musical Folklore Studies
P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
olegtenor@gmail.com*

GRANT OPPORTUNITIES FOR THE DEVELOPMENT OF PERFORMING SKILLS OF UKRAINIAN OPERA SINGERS: INTERNATIONAL EXPERIENCE AND PROSPECTS

This study comprehensively analyzes grant opportunities available for the professional development of opera singers in Ukraine. The analysis employs a multi-faceted approach, incorporating documentary and statistical data, alongside a comparative examination of international and national grant funding models for the performing arts. Emphasis is placed on identifying international best practices and exploring prospects for enhancing the skills and competitiveness of Ukrainian opera singers. Existing global grant programs and their potential to support the career advancement of Ukrainian artists are described, with attention given to strategies for their effective implementation within the Ukrainian opera paradigm. The primary focus is on international grant programs that facilitate the development of performing skills through support for activities such as masterclasses, residencies, international competitions, and collaborative projects with leading opera houses. Analytical methods are used to identify key trends in opera art grant program development. The policies of prominent organizations such as Fulbright (USA), DAAD (Germany), and the British Council (UK) are highlighted, revealing key strategies for fostering emerging talent through financial support and educational opportunities. The study elucidates specific opportunities and challenges faced by Ukrainian opera singers in accessing international grant funding. It demonstrates that international grants can significantly enhance the professional skills of Ukrainian opera singers, contributing to their career advancement and integration into the global arts community. Finally, the paper presents evidence-based recommendations for Ukrainian cultural institutions, aimed at improving the efficiency of grant resource mobilization. It also provides recommendations for domestic educational institutions on developing grant support systems and adapting best practices from international programs to the Ukrainian context.

Keywords: *opera art, performing skills, grant programs, international experience, cultural institutions, support for young artists.*

Стаття надійшла до редакції 24.09.2024 р.

УДК: 780.6.03.082.4:78.071.2Станкович(477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324594

МАКСИМ ОЩЕПКОВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-0584-2271>

творчий аспірант кафедри струнно-смичкових інструментів
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
oschepkov098@gmail.com

АЛЬТОВІ КОНЦЕРТИ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: ВЗАЄМОДІЯ КОМПОЗИТОРА І ВИКОНАВЦЯ

Наголошено на важливому значенні творів великої форми, зокрема й концертів у розмаїтті жанрів інструментальної музики. Окреслено ситуацію з жанром альтового концерту в українській музиці, наведений перелік основних творів. Відзначено виняткову роль опусів Євгена Станковича з-поміж них. Розглянуто два альтових концерти Євгена Станковича (Концерт для альту з оркестром та Симфонію-концерт для альту з оркестром) — єдині написані у цьому жанрі альтові твори у композиторському доробку. Описано обставини створення зазначених опусів. Виявлено, що перший з них був написаний на замовлення альтиста Андрія Війтовича, а другий — Даніїла Райскіна. Відзначено, що ці музиканти здійснили прем'єрні виконання адресованих їм творів. З'ясовано, що одним із провідних інтерпретаторів Концерту для альту з оркестром є також відомий український альтист, професор класу альту Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — Дмитро Гаврилець, який неодноразово виконував твір на провідних сценах Києва, Львова та Харкова. Наведено прямі цитати виконавців альтових концертів Євгена Станковича — Андрія Війтовича та Даніїла Райскіна, які розповідають про свої творчі контакти з композитором у процесі створення й підготовки опусів до виконання та діляться своїми враженнями від музики Митця. Вказано дати та місця найбільш знакових виконань альтових концертів. Виявлено, що обидва твори були включені у концертні програми з нагоди композиторських ювілеїв — зокрема до 60-річчя, 65-річчя та 75-річчя. Висунуто тезу щодо важливого значення, яке сам композитор надає своїм альтовим концертам. Відзначено, що альтові концерти фактично знаходяться біля витоків жанру інструментального концерту у композиторському доробку. Здійснено короткий огляд форми представлених творів. Висунуто гіпотезу щодо різниці у назві — просто концерт у першому випадку і симфонія-концерт у другому. Окреслено перспективні напрями подальшого наукового дослідження проблеми жанру інструментального концерту у творчості Євгена Станковича із залученням альтових зразків до загального контексту, а також наукової розробки виконавського аспекту альтових концертів композитора.

Ключові слова: альт, альтовий концерт, альтове виконавство, інструменталізм, творчість Євгена Станковича, українська музика.

Постановка проблеми... У розмаїтті жанрів інструментальної музики творам великої форми, зокрема концертам, відведено почесне місце. По-суті цей жанр є точкою перетину та містком між суто інструментальною та суто оркестровою музикою. І не лише за технологією свого втілення, а часто і за

масштабом та образно-змістовним наповненням. Концерти складають основу репертуару будь-якого інструмента, який позиціонує себе у сольному виконавстві.

«Сьогодні є цілком очевидною та надважлива роль, яку відігравали в минулому й продовжують відігравати в ХХ–ХХІ ст. твори концертного жанру в ході розвитку інструментальної музики. Являючи собою “основну подію” більшості концертних програм, вони надають змогу солісту презентувати широкий спектр своїх можливостей — як технічних, так і художніх. Крім того, жанр інструментального концерту є чудовим плацдармом для втілення достатньо масштабних художніх задумів і для композиторів» (Городецький, 2019, с. 117). Оскільки альт як сольний інструмент змушений був протягом тривалого періоду доводити свою значимість та рівноцінність (наприклад, зі скрипкою), проблема кількості та якості репертуару свого часу стояла досить гостро. Серед іншого вона стосувалася і творів концертного жанру. Втім, з початку ХХ століття відбулися суттєві і системні зрушення у цьому напрямку. І сьогодні альтисти мають у своєму творчому арсеналі чудові концерти Вільяма Волтона, Пауля Гіндеміта, Бели Бартока, Бенджаміна Бріттена, Міклоша Ружі, Кшиштофа Пендерецького тощо.

Починаючи з 1970-х років українські композитори також долучилися до загальносвітових тенденцій збагачення альтового репертуару. З’являються чудові альтові концерти Валентина Бібіка, Ярослава Верещагіна, Анни Гаврилець, Дмитра Клебанова, Жанни Колодуб, Геннадія Ляшенка, Олександра Родіна, Мирослава Скорика, Євгена Станковича. Два альтових концерти Є. Станковича яскраво виділяються з-поміж наведеного переліку, перш за все завдяки образно-змістовному наповненню у поєднанні з глибоким розумінням можливостей сольного інструмента. Саме на них ми і вирішили сфокусуватися у рамках запропонованої статті, але підійти до даних творів з дещо незвичного ракурсу.

Будь-який музичний твір «оживає» лише у руках конкретного виконавця. Трапляється і так, що саме конкретний виконавець надихає композитора на написання певного опусу, нерідко виступаючи навіть у ролі замовника.

Зазначимо, що дана ситуація є доволі типовою саме для історії альтового мистецтва. «... Активна взаємодія у межах ланки “композитор-виконавець” становить один із важливих чинників розвитку академічної музичної культури. Варто наголосити, що у процесі розвитку європейського альтового мистецтва зазначеного періоду, а особливо у справі затвердження альту у царині сольного концертного виконавства, ця взаємодія виявилася визначальною обставиною ...» (Городецький, 2019, с. 12).

Виходячи з цього ми вирішили, що було б більш доцільно дослідити альтові концерти Є. Станковича саме через призму взаємодії композитора з конкретними виконавцями, причетними до появи та подальшого сценічного життя зазначених опусів. За нашим переконанням такий підхід допоможе створити основу як для подальших, так і для вже існуючих досліджень представлених творів. Адже серед іншого дозволяє доторкнутися до одного із ключових питань — першопричини їх появи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Теоретико-методологічною базою статті є наукові джерела, які умовно можна поділити на чотири групи:

- інтерв'ю в українських газетах, у яких йдеться про альтові концерти Є. Станковича: зокрема Ю. Бенті із самим композитором (2007), а також О. Голинської з альтистом А. Війтовичем (2017) та Н. Лисняк з альтистом Д. Райскіним (2002);

- музикознавчі роботи, у яких розглядаються альтові концерти Є. Станковича: у першу чергу дисертації О. Криси (2011), Д. Гаврильця (2012), Ю. Дедюлі (2021) та стаття А. Тучапця (2020), присвячена альтовому доробку композитора;

- монографічні праці на кшталт роботи О. Зінькевич (2012), присвячені життєвій та творчій біографії Є. Станковича;

- музикознавчі розробки з питань історії альтового мистецтва, наприклад дисертація А. Городецького (2019).

Метою статті є дослідження альтових концертів Євгена Станковича крізь призму взаємодії композитора із виконавцями з представленням фактів щодо їх написання та подальшої концертної історії.

Означена мета вимагає постановки і вирішення наступних **завдань**:

1) висвітлити обставини написання альтових концертів Євгена Станковича (Концерт для альту з оркестром та Симфонію-концерт для альту з оркестром);

2) з'ясувати подробиці подальшої концертної історії альтових концертів Євгена Станковича (Концерт для альту з оркестром та Симфонію-концерт для альту з оркестром);

3) визначити місце альтових концертів Євгена Станковича (Концерт для альту з оркестром та Симфонію-концерт для альту з оркестром) у творчому доробку композитора;

4) виявити особливості композиційно-драматургічної будови альтових концертів Євгена Станковича (Концерт для альту з оркестром та Симфонію-концерт для альту з оркестром).

Виклад основного матеріалу дослідження... Концерт для альту з оркестром № 1 був створений у 1999-му році. Як це часто бувало в історії альтового мистецтва на його написання композитора надихнуло знайомство з конкретним виконавцем — альтистом Андрієм Війтовичем, яке відбулося у 1998-му році. Сьогодні А. Війтович є концертмейстером групи альтів оркестру Королівського оперного театру «Ковент-Гарден», професором Королівського музичного коледжу у Лондоні, має сольні виступи у країнах Європи, Північної та Південної Америки. На той час він мав концерт у Києві, у тоді ще просто Малому залі Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, разом із піаністкою Ольгою Ліфоренко, на якому був присутній і Євген Станкович. Зазначимо, що у програмі були відсутні твори українських композиторів, яких, за словами самого А. Війтовича, він тоді знав погано.

Після концерту Є. Станкович спитав у альтиста чому не було української музики. Цією нагодою не можна було не скористатися. Ось, як про це каже сам А. Війтович:

«Тоді всі закликали його щось написати. І він це зробив. Я його просив: “Євгене Федоровичу! Напишіть твір під мене! Люблю, аби було що пограти, технічно ефектне”. Але він створив зовсім інше. То була музика, яка не показує соліста, а розкриває те, що діється в голові композитора. Демонструє цілу якусь картину. То не є власне концерт для альту, а симфонія-концерт, як і зазначено в партитурі...» (Голинська, 2017, URL). Тут варто уточнити, що Симфонією-концертом композитор назвав свій другий альтовий концерт. Але по-суті А. Війтович абсолютно правий, адже симфонічний масштаб мислення є загалом характерною рисою композиторської творчості.

Ще одна цікава ремарка самого виконавця, яка дає влучну характеристику Першому альтовому концерту:

«Пам’ятаю, що коли отримав ноти, — чесно кажучи, був збентежений. Адже заграти концерт Станковича такого плану — непросто. Так, він технічно складний, але у ньому є й серйозніші виконавські труднощі. Я це тільки тепер розумію. Тоді я був молодий. А він, мабуть, писав для мене такого, яким я стану через 20 років. Напевне, думав про те, як я його виконуватиму от тепер. Тож Станкович посідає особливе місце в моєму житті» (Голинська, 2017, URL).

Композитор доволі фундаментально підійшов до написання Першого альтового концерту, а загалом — першого сольного альтового твору у своєму доробку. Він деякий час ретельно вивчав все, що було написано до нього з альтових концертів іншими композиторами. У підсумку — у 1999 році партитура нового твору побачила світ.

Що стосується першого виконання, то наразі нам невідомо, коли і де воно відбулося — вочевидь його здійснив А. Війтович. Втім є відомості про одне із знакових виконань цього опусу, яке відбулося на концерті, присвяченому 60-річному ювілею Є. Станковича 20 вересня 2002-го року на сцені Національної опери України. Солістом виступив запрошений з Голандії альтист Данііл Райскін у супроводі Національного симфонічного оркестру України під орудою Володимира Сіренка. Д. Райскіна запросив відомий український режисер Сергій

Проскурня, який займався організацією цього заходу. Далі трохи прямої мови від самого виконавця:

«Я попросив вислати мені партитуру, але не знав, коли це вчитиму, бо в мене все розписано по дням та тижням. Як завжди, не встигаєш підготувати та вивчити те, що вже заплановано, а тут на тебе звалюється цілий альтовий концерт, і не з простих... Я, чесно кажучи, навіть подумував відмовитись. Халтурити та грати погано я не можу собі дозволити. Але коли я подивився ноти, послухав запис, зрозумів, як не крути, а грати мені це хочеться. Музика дуже сильна, написана складно, але добре. Звичайно, відразу погодився. Причому запис, який мені надіслали, — це суб'єктивне прочитання якогось іншого виконавця. У мене виникла купа своїх ідей. Я розмовляв зі Станковичем по телефону, якісь речі пропонував, питав. І потім, як ви знаєте, організація будь-яких культурних проектів зовсім не проста, в Україні, зокрема. Все було дуже складно і до останнього висіло у повітрі. Але я приїхав. Відразу з аеропорту на репетицію. Я дуже радий тому, що познайомився із Євгеном Станковичем. Це чудова людина, дуже відкрита і чесна» (Лисняк, 2002).

Зазначимо, що на цьому співпраця Є. Станковича з Д. Райскіним не завершилася і мала продовження, адже Д. Райскін попросив композитора написати ще один альтовий концерт — вже для нього, що вилилося у створення Симфонії-концерту для альту з оркестром у 2004-му році, більш відомого як Другий альтовий концерт.

Варто згадати, що Концерт для альту з оркестром № 1 прозвучав ще на одному з ювілейних заходів композитора, цього разу через 15 років, на святкуванні 75-річчя Є. Станковича. Цього разу у якості соліста виступив А. Війтович разом із Національним симфонічним оркестром України під управлінням В. Сіренка на сцені Великого залу нашої Академії.

Що ж стосується інших пам'ятних виконань та виконавців Концерту для альту з оркестром № 1, то у даному контексті варто згадати Дмитра Гаврильця — відомого українського альтиста, професора класу альту нашої Академії, багаторічного завідуючого кафедрою струнно-смичкових інструментів

НМАУ імені П. І. Чайковського (2006–2020), артдиректора Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака. Він, фактично, також стояв біля витоків Першого концерту, адже саме до нього звертався Є. Станкович за порадами щодо прикладів альтових творів концертного жанру та за нотним матеріалом, коли тільки планував писати твір. Згодом, Д. Гаврилець також неодноразово виконував цей твір з оркестром на провідних українських сценах — у Києві, Львові та Харкові. Найбільш визначне виконання відбулося у Києві у 2004-му році на концерті-відкритті Міжнародного конкурсу альтистів імені Зенона Дашака — у Колонному залі імені М.В. Лисенка з Національним симфонічним оркестром України під орудою Віктора Плоскіни.

У 2008-му році він видав свою власну редакцію сольної партії твору у збірці «Три концерти для альту з оркестром» (Гаврилець, 2008), куди також увійшли Альтові концерти Ярослава Верещагіна та Анни Гаврилець. Нотному тексту Концерту Є. Станковича у цій збірці передуює невеличка передмова — музикознавчий нарис, здійснений Д. Гаврильцем. У цьому контексті також доречно буде згадати, що музикознавчий аналіз твору міститься у дисертаційному дослідженні Д. Гаврильця «Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі» (2012).

У 2004-му році побачив світ Другий альтовий концерт Є. Станковича, повна назва якого — Симфонія-концерт для альту і симфонічного оркестру. Як вже говорилося раніше, його адресатом став вже знайомий нам Даніїл Райскін. Він і став першим виконавцем твору, щоправда зіграв він його не в Україні, а за кордоном — в оперному театрі німецького міста Бонн, з місцевим оркестром під орудою Романа Кофмана, який на той час був там Генеральним музичним директором оперного театру та керівником Бетховенського симфонічного оркестру. На цьому, вочевидь, закінчується історія виконань цього опусу Д. Райскіним, адже невдовзі він завершив свою виконавську кар'єру і поміняв альт на диригентську паличку. Зокрема сьогодні він очолює Вінніпезький симфонічний оркестр та є головним диригентом Словацького філармонійного оркестру.

Натомість ця естафета була підхоплена Андрієм Війтовичем, який зіграв Симфонію-концерт 2 жовтня 2007-го року на сцені Національної опери України разом із Національним симфонічним оркестром України під управлінням Володимира Сіренка. Захід був приурочений новій ювілейній даті композитора — цього разу 65-річчю. Відтоді А. Війтович залишається ледь не єдиним інтерпретатором твору (якщо брати до уваги концертні виконання разом із оркестром). Відомо також про ще одне його виконання Другого концерту в Україні 30 жовтня 2016-го року на сцені Колонного залу імені М.В. Лисенка. І знову в ансамблі з Національним симфонічним оркестром України та Володимиром Сіренко.

Зазначимо, що поки що ці два твори є єдиними альтовими опусами у жанрі інструментального концерту у доробку Є. Станковича. Загалом, крім них для альту він також створив у 2003-му році «Гірську легенду» - п'єсу для альту і фортепіано (у 2005-му з'явилася її версія для альту і струнних), а у 2018-му — Камерну симфонію № 15 для солюючого альту і камерного оркестру. Як бачимо, Перший альтовий концерт в принципі стоїть біля витоків сольної альтової творчості композитора. До альту він прийшов у доволі зрілому віці (у 1999-му році Є. Станковичу вже було 57 років), що є доволі типовою ситуацією в історії світової музики. Оскільки альт є філософом з-поміж інших музичних інструментів, то йому пасує відповідне образно-змістовне наповнення творів. Відтак зовсім не дивно, що композитори часто звертають свою увагу на нього у тому віці, коли життєва мудрість та зрілість бере верх над максималізмом та неспокоєм юності та молодості.

Також слід відзначити, що альтові концерти фактично знаходяться біля витоків творів у жанрі інструментального концерту у композиторському доробку. За виключенням ранніх Концертино для флейти і скрипки (1968) та Концерту для віолончелі з оркестром № 1, написаного у 1970-му році, решта творів починають з'являтися якраз-таки з моменту появи Першого альтового концерту у 1999-му році. У 2004-му — Концерт-поема для скрипки та симфонічного оркестру (або ж Концерт № 1) та Симфонія-концерт для альту з

оркестром. У 2006-му — Концерт № 2 для скрипки з оркестром, у 2008-му — Концерт для флейти з оркестром, а у 2010-му — Концерт-рапсодія для труби та камерного оркестру. Скрипкові концерти № 3, 4, 5 з'являються у 2015-му, 2016-му та 2017-му році відповідно, а серед них — Другий віолончельний концерт у 2016-му році. На сьогоднішній день вінчає цей список Концерт-сюїта для скрипки та малого симфонічного оркестру «В стилі ретро», датована 2020-м роком.

Український альтист, викладач НМАУ ім. П. І. Чайковського та один із дослідників альтового доробку Є. Станковича А. Тучапець відзначає ще один цікавий факт, пов'язаний із ним: «Сольні альтові твори — особлива сторінка інструментальної музики Є. Станковича, крім того, очевидним постає той факт, що і сам композитор надає їм важливого значення. Про це, зокрема, яскраво свідчать програми двох концертів з нагоди композиторських ювілеїв у 2002-му та 2007-му роках. Так, наприклад, у концерті 2002-го року поряд із відомою “Симфонією Пасторалей для скрипки та симфонічного оркестру” та Сюїтою з балету “Ніч перед Різдрвом” також було виконано “Концерт № 1 для альту з оркестром”, а у 2007-му “Симфонія-концерт для альту з оркестром” прозвучала в один вечір з “Концертом для скрипки з оркестром № 2” та “Симфонією № 3”» (Тучапець, 2020, с. 39).

Слід привернути увагу до форми альтових концертів Є. Станковича. Насправді це питання заслуговує окремої уваги і ми сподіваємося ширше розкрити його у нашому дисертаційному дослідженні та подальших публікаціях. Композицію обидвох Концертів вирішено у одночастинній формі, втім цю частину умовно можна розділити на експозиційну, розробкову та репризну зони або навіть фази музично-драматургічного розвитку.

Що ж стосується різниці у назві (у першому випадку просто Концерт, а в другому — Симфонія-концерт), то тут варто ще раз процитувати А. Війтовича, який говорив, що Перший альтовий концерт «... не є власне концерт для альту, а симфонія-концерт, як і зазначено в партитурі...» (Голинська, 2017, URL). І хоча, як ми вже зазначали, в назві тієї партитури цього зазначено і не було, але

альтист по-суті є абсолютно правим, адже навіть у подібних інструментальних опусах Є. Станкович залишається симфоністом. Симфоністом з точки зору функції оркестру, яка є абсолютно рівноцінною з партією сольного інструмента і з точки зору масштабу загальної драматургії твору. Втім, якщо бути дуже прискіпливими, то у Першому альтовому концерті партія альту є більш домінуючою, показово віртуозною, яка часом наче змагається з оркестром. У Симфонії-концерті сольний альт і оркестр є більш драматургічно об'єднаними.

Альтові концерти Є. Станковича є безцінним внеском композитора у скарбницю світового альтового репертуару. Хочеться, щоб вони все-таки частіше лунали зі сцени у концертному виконанні, особливо за кордоном. І це, на нашу думку, є зараз одним із найголовніших пріоритетів для українських виконавців-альтистів, чимало з яких сьогодні гідно представляють нашу державу на міжнародній арені. Ще одна суттєва проблема, яка потребує вирішення — відсутність студійних аудіозаписів альтових концертів.

Висновки.

1. Альтові концерти Євгена Станковича (Концерт для альту з оркестром та Симфонія-концерт для альту з оркестром) відносяться до зрілого періоду творчості композитора — на момент написання першого з них йому вже виповнилося 57 років. Поштовхом для їх створення стало знайомство з чудовими виконавцями-альтистами — Андрієм Війтовичем (який є замовником та адресатом Першого концерту) та Даніїлом Райскіним (замовником і адресатом Другого).

2. Одним із провідних виконавців альтових концертів Євгена Станковича (Концерта для альту з оркестром та Симфонії-концерта для альту з оркестром) на сьогоднішній день є Андрій Війтович (якщо брати до уваги концертні виконання разом із оркестром). Серед інших інтерпретаторів слід відзначити Даніїла Райскіна (по одному разу виконав Перший і Другий концерти) та Дмитра Гаврильця (неодноразово виконував Перший концерт).

3. Альтові концерти Євгена Станковича (Концерт для альту з оркестром та Симфонія-концерт для альту з оркестром) фактично знаходяться біля витоків

творів у жанрі інструментального концерту у композиторському доробку. За виключенням ранніх Концертів для флейти і скрипки (1968) та Концерту для віолончелі з оркестром №1 (1970), решта творів починають з'являтися якраз-таки з моменту появи Першого альтового концерту у 1999-му році. Важливо, що обидва концерти були присутні у програмах великих ювілейних концертів Євгена Станковича: до 60-річчя (Перший), 65-річчя (Другий) та 75-річчя (Перший). Цей факт підкреслює, що композитор надає їм особливого значення.

4. Композицію обидвох Концертів Євгена Станковича (Концерта для альту з оркестром та Симфонії-концерта для альту з оркестром) вирішено у одночастинній формі. Втім, цю частину умовно можна розмежувати на експозиційну, розробкову та репризну зони або навіть фази музично-драматургічного розвитку. У Першому концерті партія альту є більш домінуючою, показово віртуозною, яка часом наче змагається з оркестром. У Симфонії-концерті сольний альт і оркестр є більш драматургічно об'єднаними. Ймовірно саме цей нюанс і зумовив різницю у назві — просто Концерт у першому випадку і Симфонія-концерт у другому.

Перспективи подальших розвідок... Представлені у нашій статті твори залишаються вельми перспективними для подальшого дослідження. Звичайно, що є сенс більш детально та комплексно підійти до дослідження проблеми жанру інструментального концерту у творчості Євгена Станковича, долучивши альтові зразки до загального контексту. Також потребує подальшої розробки і виконавський аспект альтових концертів композитора — технічно-інструментальні прийоми втілення художнього задуму Митця тощо.

Список використаної літератури і джерел

1. Бентя, Ю., 2007. Евгений Станкович пишет оперу по Гоголю. *Gazeta.ua*, [online]. Режим доступу: <https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_evgenij-stankovich-pishet-operu-po-gogolyu/184867?mobile=true> [дата звернення: 01.09.2024].
2. Гаврилец, Д. Г., 2008. *Педагогічний репертуар альтиста: три концерти для альту з оркестром*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Гаврилец, Д. Г., 2012. *Європейський альтовий концерт: генезис, еволюція, жанрові моделі*. Дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

4. Голинська, О., 2017. «Станкович посідає особливе місце в моєму житті...». *Газета «День»*, 19. Режим доступу: <<https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/stankovych-posidaye-osoblyve-mistse-v-moyemu-zhytti>> [дата звернення: 12.09.2024].

5. Городецький, А. В., 2019. *Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

6. Дедюля, Ю. М., 2021. Твори крупної форми для альту в українській музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: жанрово-стильовий пошук. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет імені І. П. Котляревського.

7. Зинькевич, Е. С., 2012. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин: Издатель ЧП Лысенко М. М.

8. Крися, О. Б., 2011. *Альтове мистецтво Києва у контексті європейських традицій*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

9. Лисняк, Н., 2002. Музыкальная частота. Труды и дни альтиста Райскина. *Газета «День»*, 179, [online]. Режим доступу: <<https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/muzykalnaya-chastota>>

[дата звернення: 10.09.2024].

10. Тучапець, А. І., 2020. Альтова музика Євгена Станковича як важливий феномен його композиторської творчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 127, сс.39–51.

References

1. Bentya, Yu., 2007. Evgeny Stankovich writes an opera based on Gogol. *Gazeta.ua*, [online]. Available at: <https://gazeta.ua/ru/articles/culture-newspaper/_evgenij-stankovich-pishet-operu-po-gogolyu/184867?mobile=true> [accessed: 01 September 2024].

2. Havrylets, D. H., 2008. *Pedahohichnyi repertuar altysta: try kontserty dlia alta z orkestrom* [Pedagogical repertoire of a viola player: three concertos for viola with orchestra]. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.

3. Havrylets, D. H., 2012. *The European viola concerto: genesis, evolution, genre models*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

4. Holynska, O., 2017. "Stankovich holds a special place in my life...". *Gazeta "Den"*, 19, [online]. Available at: < <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/stankovych-posidaye-osoblyve-mistse-v-moyemu-zhytti>> [accessed: 12 September 2024].

5. Horodetskyi, A. V., 2019. *The European viola art of the first half of the 20th century: performing practice and composer's creativity*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

6. Dediulia, Yu. M., 2021. The viola large-scale works in Ukrainian music of the last third of the 20th – beginning of the 21st centuries: genre and style search. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

7. Zin'kevich, E. S., 2012. *O nastoyashchem, o bylom razmyshlyaet Evgenii Stankovich v besedakh s Elenoi Zin'kevich* [Evgeny Stankovich reflects on the present and the past in conversations with Elena Zinkevich]. Nezhin: Izdatel' ChP Lysenko M. M.

8. Krysa, O. B., 2011. *The Kyiv viola art in the context of European traditions*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.

9. Lisnyak, N., 2002. The musical frequency. Works and days of violist Raikin. *Gazeta "Den"*, 179, [online]. Available at: <<https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/muzykalnaya-chastota>> [accessed: 12 September 2024].

10. Tuchapets, A. I., 2020. Altova muzyka Yevhena Stankovycha yak vazhlyvyi fenomen yoho kompozytorskoï tvorchosti [Yevhen Stankovych Viola music as an important phenomenon of his composer's creativity]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 127, pp.39–51.

MAKSYM OSCHEPKOVORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-0584-2271>

Creative postgraduate student

at the Department of String and Bow Instruments

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

oschepkov098@gmail.com

YEVHEN STANKOVYCH'S ALTO CONCERTOS: INTERACTION BETWEEN COMPOSER AND PERFORMER

This study examines the significant contribution of Yevhen Stankovych to the under-represented alto concerto genre within Ukrainian instrumental music. While acknowledging the broader importance of concertos within the spectrum of instrumental forms, this article focuses specifically on Stankovych's two alto concertos: Concerto for Alto and Orchestra and Symphony-Concerto for Alto and Orchestra. These works, unique within Stankovych's oeuvre, are analyzed in the context of their genesis, performance history, and formal characteristics, highlighting their crucial role in the development of the composer's instrumental concerto style. The impetus for these compositions is traced to commissions from renowned violists Andriy Viitovych and Daniil Raikin, who premiered the respective works. The performance history of the Concerto for Alto and Orchestra also includes significant contributions from Dmytro Havrylets, Professor of Viola at the National Music Academy of Ukraine, whose interpretations have graced prominent stages in Kyiv, Lviv, and Kharkiv. This article incorporates direct quotations from Viitovych and Raikin, offering valuable insights into their collaborative process with Stankovych during the creation and preparation of these concertos. Their personal impressions of the composer's musical language provide a unique perspective on the artistic intent embedded within the scores. Documented dates and venues of key performances demonstrate the ongoing significance of these works, particularly their inclusion in concert programs celebrating Stankovych's 60th, 65th, and 75th anniversaries. Furthermore, this study posits that these alto concertos represent a foundational moment in Stankovych's exploration of the instrumental concerto form. A concise overview of the formal structures of both works is presented, and a hypothesis is advanced regarding the distinct titular designations – "Concerto" versus "Symphony-Concerto" – suggesting a potential differentiation in compositional approach. This research lays the groundwork for future investigations into the broader context of Stankovych's instrumental concertos, including the integration of these alto works within the larger framework. Areas for further study include a more in-depth analysis of the performing practices associated with Stankovych's alto concertos and a broader exploration of their stylistic influences and reception. This article contributes to a greater understanding of Stankovych's contribution to the Ukrainian musical landscape and the evolution of the alto concerto genre.

Keywords: *viola, viola concerto, viola performance, instrumentalism, Yevhen Stankovych's work, Ukrainian music.*

Стаття надійшла до редакції 13.09.2024 р.

ДАРІЯ НАЗИМЧУК

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-3248-4527>

творча аспірантка кафедри оперного співу

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

dashanazymchuk15@gmail.com

АРІЇ З ІСПАНСЬКИХ САРСУЕЛ ЯК ДЖЕРЕЛО ОНОВЛЕННЯ РЕПЕРТУАРУ ВОКАЛІСТА

Проаналізовано композиторські та виконавські засоби арій з іспанських сарсуел. Обґрунтовано думку про здатність подібних творів істотно збагатити й урізноманітнити виконавський репертуар вокаліста. Зазначено, що притаманні аріям з сарсуел національні мелодичні звороти, активний ритмічний початок, динамічна зміна настроїв стають чинниками привернення слухацької уваги, завдяки чому вони можуть стати яскравим акцентом концертної програми. Подано короткий опис становлення сарсуели як жанру. Описано два види сарсуели (барокову та романтичну), які сформувалися в процесі історичного розвитку. Уточнено, що романтична сарсуела містить два жанрові підвиди: велику сарсуелу, малу сарсуелу. З'ясовано, що дві з проаналізованих у статті сарсуели («Темпраніка» Героміно Гіменеса та «Продавець вафель» Руперто Чані) є малими сарсуелами, а третя («Дочки Зеведея» Руперто Чані) — великою. Визначено головні ознаки малої та великої сарсуели в контексті аналізу обраних арій. Встановлено, що великій сарсуелі притаманні наявність трьох (рідше двох) дій; перевага вокальних номерів над розмовним текстом; присутність хору, залученого до дії; наявність інструментальних номерів на початку кожної дії. Виокремлено ознаки малої сарсуели, до яких відноситься: одна дія; домінування розмовного тексту над вокальними номерами; використання сюжетів повсякденного життя; невелика кількість персонажів; використання популярних музичних інтонацій. Проаналізовано композиторські засоби виразності в трьох аріях з сарсуел: 1) арії Марії з сарсуели «Темпраніка» Героміно Гіменеса, 2) арії Луїси з сарсуели «Дочки Зеведея» Руперто Чані, 3) арії Сокорро з сарсуели «Продавець вафель» Руперто Чані. Розкрито засоби виразності, які втілюють національний іспанський колорит, а саме: 1) гармонія, що використовує особливості домінантових ладів; 2) мелодика, насичена мелізмами та стрімкими пасажами; 3) контраст як провідний засіб композиційного розвитку (в т. ч. ладовий, фактурний, ритмічний). Висловлено думку про необхідність відтворення національного іспанського колориту виконавськими засобами виразності, зокрема, через динамічні акценти, додавання вокальних прикрас та імпровізації у виконанні.

Ключові слова: іспанська музика, сарсуела, сопрано, вокальний репертуар, арія, національний стиль в музиці, виконавська інтерпретація.

Постановка проблеми... Самобутність іспанської культури (і музики як її частини) визначається різноманітністю національних, релігійних та історичних чинників, що її сформували. Унікальний колорит іспанської музики відчували та відтворювали композитори різних національностей — французи Ж. Бізе в опері

«Кармен» та М. Равель в опері «Іспанська година» і оркестровому «Болеро», українець М. Скорик в «Іспанському танці» з музики до драми Лесі Українки «Камінний господар» й інші автори. Композиторів приваблювала іспанська тематика в сюжетах творів («Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Ернані» та «Дон Карлос» Дж. Верді), тому всі згадані твори надійно увійшли у виконавський репертуар вокалістів. Парадоксально, але попри певну «моду» на іспанський колорит в музичній творчості, власне іспанська музика відома значно менше, ніж твори, написані на іспанські мотиви. Натомість, якщо сольні номери та вокальні ансамблі з опери «Кармен» Ж. Бізе є в репертуарі практично кожного співака, то зразки іспанського музично-театрального репертуару, сарсуели зокрема, лишаються майже невідомими. Оновлення виконавського репертуару є важливим завданням для музиканта або музичного колективу, що ведуть активну концертну діяльність, а залучення невідомих національних зразків може стати його надійним джерелом.

Однією з яскравих сторінок іспанської музики та театрального мистецтва є сарсуела — лірико-драматичний жанр, в якому чергуються розмовні, вокальні, танцювальні та інструментальні номери. Виділяють два історичних стильових різновиди сарсуели: ранню (барокову) та зрілу (романтичну). Останню також прийнято ділити на два підвиди — *zarzuela grande* (велику сарсуелу, аналогічну великій опері) та *zarzuela chico* (малу сарсуелу).

Відомі співаки-іспанці, такі як Пласідо Домінго, Хосе Каррерас, Альфредо Краус, високо цінували жанр сарсуели, пропагували його у своїй творчості. Пласідо Домінго у всесвітньо відомому вокальному конкурсі «*Operalia*» виокремлює сарсуелу у спеціальну категорію, в якій змагаються учасники. В Україні жанр сарсуели майже невідомий.

Отже, простежується доцільність привернення уваги співаків до сарсуел, зокрема до арій, які є їх невід'ємною частиною, а також простежується потреба у виявленні засобів прояву у них національного іспанського колориту, оскільки сарсуела (як жанр в цілому, так і окремі твори) ще не була об'єктом наукового дослідження в українському музикознавстві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Літературу, дотичну до проблематики статті, доцільно розмежувати на дві групи:

1) дослідження, що висвітлюють історію розвитку іспанської музичної культури в цілому;

2) дослідження, присвячені окремим жанрам іспанської музики, в т. ч. сарсуелі.

У першій групі важливо виділити монографії Адольфо Салазара (1955), Антоніо Мартіна Морено (1983), Карлоса Гомеса Амата (2004). В зазначених роботах іспанська культура досліджується в широкому історичному і суспільному контекстах, що дозволяє простежити в конкретних жанрово-стильових проявах загальні тенденції. Натомість, друга група представлена працями Хорхе Товара (2020) та Еміліо Касарес Родісіо (1999), де досліджується еволюція іспанського музичного театру та жанру сарсуели. Також, на особливу увагу заслуговує стаття української дослідниці Н. Любенко (2019), в якій, окрім відомостей про розвиток музичного театру Іспанії, розглядається роль духовної сарсуели в творчості І. Альбеніса, Т. Бретона та М. де Фальї.

Мета дослідження полягає у встановленні комплексу виконавських засобів, що здатні підкреслити іспанський національний колорит арій з сарсуел. Означена мета реалізується в наступних **завданнях** дослідження:

1) узагальнити етапи розвитку жанру сарсуели;

2) виявити драматургічне та композиційне значення арій з обраних сарсуел — Марії з сарсуели «Темпраніка» Героміно Гіменеса, Луїси з сарсуели «Дочки Зеведея» Руперто Чапі, Сокорро з сарсуели «Продавець вафель» Руперто Чапі;

3) проаналізувати систему засобів музичної виразності в означених творах.

Виклад основного матеріалу дослідження... Вибір творів для дослідження — арія Марії «*Sierras de Granada*» (Гірські хребти Гранаді) з сарсуели «Темпраніка» (*La tempranica*) Героміно Гіменеса, арія Луїси «*Carceleras*» (В'язні) з сарсуели «Дочки Зеведея» (*Las Hijas del Zebedeo*) Руперто Чапі та арія Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Коли це так глибоко) з сарсуели «Продавець вафель» (*El Barquillero*) Руперто Чапі — зумовлений

рівнем їх складності, наближеністю до оперних арій, популярністю у світовій виконавській практиці. Кожна арія розглядатиметься в контексті сюжетних подій твору, що дозволить краще зрозуміти композиторські рішення й обґрунтувати виконавські підходи.

Твір «Темпраніка» Героміно Гіменеса є малою сарсуелою (*zarzuela chico*), оскільки складається з однієї дії у трьох сценах та має невелику кількість музичних номерів. Події розгортаються в кінці XIX століття в Гранаді. Основою сюжету (як в багатьох сарсуелах того часу) є сентиментальна любовна лінія: йдеться про нерозділене кохання в умовах соціальної нерівності. Лібрето Хуліана Ромеа (*Julián Romea*) побудовано навколо любовного трикутника, учасниками якого є циганка Марія (Темпраніка), її наречений Мігель та коханець, аристократ Дон Луїс. Гостроти сюжету додає протиріччя між «низькою» циганською та «високою» аристократичною культурами. Після короткого роману з Луїсом, який завершується від'їздом останнього, Марія намагається знайти душевний спокій і погоджується одружитися з Мігелем. На циганському ранчо відбувається свято, цигани танцюють та співають. З цікавості на ранчо приїжджають молоді аристократи, з-поміж яких Дон Луїс. Мігель запрошує його на свято, кульмінацією якого є виступ Марії. Саме в цій сцені Марія виконує свій головний вокальний номер — арію «*Sierras de Granada*» (Гори Гранаді), позначену в партитурі як пісня Темпраніки (*cancion de la Tempranica*). Наступні події — втеча коханців, розчарування, повернення героїні — нагадують сюжети веристських італійських опер. Ці сюжетні події подаються крізь їх сприйняття головною героїнею.

Арія «*Sierras de Granada*» є квінтесенцією почуттів головної героїні, це єдиний розгорнутий сольний номер в її партії, і хоча до арії Марія була учасницею розмовних діалогів і ансамблів в творі, саме в арії розкривається її характер. В словесному тексті арії описується природа Гранаді та мрії Марії про щасливе кохання. Іспанський колорит проявляється в насиченій мелізмами мелодії арії, в її гармонії, що активно використовує акордові звороти домінантових ладів, а також в ритміці, що спирається на танцювальні

ритмоформули фламенко. Ці характеристики вказують на присутність елементів андалузького фольклору. У композиції арії поєднуються п'ять контрастних епізодів (аналогічний композиційний принцип лежить в основі канцон). Контраст між епізодами ладовий (мажор-мінор), фактурний та ритмічний. Об'єднуючим началом є розмір 6/8, що зберігається протягом твору, та спільний для всіх епізодів звуковисотний центр *re* (основна тональність арії *re мінор*).

Перший епізод арії (*molto moderato*, тт. 1-28) є мелодизованим речитативом квазі-імпровізаційного характеру, що спирається на нестійку гармонію, переважно домінантову. Мелодика і гармонія епізоду оформлені як перед-ікт, передають відчуття очікування. Марія готується розповісти про щасливе життя та кохання, яке на неї чекає. Вона помічає, що навіть природа наповнена радістю цього дня, про що йдеться в тексті прикладу 1 (див. приклад 1).

Приклад 1.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

<i>Sierras de Granada, llanos de la Vega:</i>	Гори Гранади, рівнини Веги!
<i>hoy me parece que hay más alegría en</i>	Сьогодні мені здається, що більше
<i>llanos y sierra, porque un mozo güeno,</i>	радість в рівнинах і горах, бо добрий,
<i>flamenco y honrao su corasonsito a mí</i>	пристрасний і чесний юнак своє
<i>me ha entregao.</i>	серденько мені подарував.

Якщо перший епізод накопичує нестабільність, то другий епізод (*meno mosso*, тт. 24-52), на противагу йому, є розв'язанням структурної, мелодичної і гармонічної невизначеності: він будується як послідовність завершених фраз, що розпочинаються і завершуються тонічною гармонією. Тонічна функція є розв'язанням тривалої домінантової гармонії першого епізоду, отже перші два епізоди пов'язані як перед-ікт та ікт. Фактура акомпанементу в другому епізоді спирається на ритмоформулу фламенко, відому також зі зразків андалузького фольклору (див. приклад 2).

Приклад 2.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 29-30)

Попри гармонічний та ритмічний контраст, мелодичні інтонації першого і другого епізодів споріднені. Словесний текст другого епізоду арії є втіленням іспанської імпульсивності де Марія з великою експресією висловлює почуття кохання та відданості (див. приклад 3).

Приклад 3.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

<i>No creía que tan pronto este día había yegao!</i>	Не думала, що цей день настане так швидко!
<i>Cuando no te veo me güervo a los mío.</i>	Коли не бачу тебе, повертаюся до свого звичного життя.
<i>Pa mí ya no hay mundo ni pare ni mare en cuanto te miro.</i>	Для мене більше не існує світу, ні батька, ні матері, як тільки тебе побачу.
<i>Se queden secos los mares; la tierra se junte al cielo; apague su luz la luna, Serrano, si no te quiero.</i>	Нехай висохнуть моря; земля з'єднається з небом; згасне світло місяця, якщо я тебе не люблю.

Третій епізод (*poco meno mosso*, тт. 53-72), аналогічно першому, є осередком гармонічної нестабільності, в якій функціональна нестійкість (перевага головної і побічних домінант) доповнюється нестійкістю гармонічних

структур, які «обплітаються» мереживом неакордових звуків (див. приклад 4). Єдність епізоду забезпечує стала ритмічна формула з синкопою.

Приклад 4.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 53-54)



Четвертий епізод (тт. 73-86) вносить новий тип контрасту — ладовий, на зміну ре мінору приходить однойменний мажор. Ладова зміна виправдана словесним текстом — в момент виконання пісні Марія бачить коханого в натовпі, їх погляди зустрічаються (див. приклад 5).

Приклад 5.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

<i>Luz tus ojitos dan pa alumbrarme;</i>	Світло твоїх очей освітлює мене; вода
<i>agua tus labios pa refrescarme;</i>	з твоїх губ освіжає мене;
<i>tu cuerpo al mío le da caló:</i>	твоє тіло дарує тепло моєму:
<i>a quién entonse la vida sentraña le</i>	кому ж я тоді повинна віддати своє
<i>debo yo?</i>	життя?
<i>Vargame la Vinge! Qué es lo que yo he</i>	Боже мій! Що я побачила?
<i>visto?</i>	
<i>Ese hombre me quiere; por verme ha</i>	Цей чоловік мене любить; він
<i>vení!</i>	прийшов, щоб побачити мене!
<i>Como en las estreyas se penetra el</i>	Як у зірках можна прочитати долю,
<i>sino, veré yo en sus ojos si penetró er</i>	побачу я в його очах, чи пізнав він
<i>mío.</i>	мою.

Як і в другому епізоді, в композиції четвертого епізоду гармонічна стабільність поєднується із структурною завершеністю: епізод поділяється на два речення (8 т. + 7 т.).

Наступний п'ятий епізод (*proso piu mosso*, тт. 87-108), подібно як перший і третій епізоди, об'єднується завдяки фактурній і ритмічній формулі (див. приклад 6).

Приклад 6.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 87-88)



Як чимало оперних арій, арія Марії з сарсуели «Темпраніка» завершується кодою, де завдяки ряду кадансів стверджується основна тональність. В словесному тексті коди теж є момент утвердження героїні в певній ідеї, Марія хоча і не впевнена в почуттях Луїса, проте демонструє непохитну відданість коханню про що йдеться в тексті (див. приклад 7).

Приклад 7.

Фрагмент літературного тексту з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка»)

Yo no sé si me quieres o si me olvías. Я не знаю, чи любиш ти мене, чи забув.

Lo que sé es que vivo, cuando me miras. Єдине, що я знаю, це те, що я живу, коли ти дивишся на мене.

A la mar, por ser honda, se van los ríos. В море, бо воно глибоке, тікають ріки.

Y detrás de tus ojos, se van los míos. І за твоїми очима тікають мої.

Ряд композиторських засобів в арії в силу їх близькості засобам іспанського фольклору допомагає виявити національний колорит. В гармонії

помітно часте використання доміантової функції, на якій можуть будуватися цілі епізоди (перший). Домінанта може з'єднувати гармонічно розімкнені епізоди з наступними, в яких відбувається розв'язання нестійкого акорду. В мелодиці наявна мелізматика, частіше — у вигляді оспівування опорних тонів. Мелізматикою просякнуті квазі-імпровізаційні структури у вокальній партії, а віртуозні пасажі будуються на засадах мелодичного колорування — оздоблення акордових тонів прохідними й допоміжними тонами. Багата орнаментика мелодії, ймовірно, пов'язана з традиційним іспанським виконавством — гітарним, вокальним. Вплив стилю фламенко відчутний в ритміці — її гострі синкопи, опора на сталі ритмоформули виявляють зв'язок із танцювальними жанрами. Зв'язок з фольклором Іспанії можна виявити також в тексті арії: в андалузьких піснях, що описують природу, страждання розбитого серця, радість і смуток кохання, можна знайти словесні звороти (фрази, порівняння, окремі вирази), подібні до тих, що наявні в арії.

Наявність п'яти контрастних епізодів в композиції ставить перед виконавицею арії «*Sierras de Granada*» завдання переконливо відтворити закладений контраст у вокальному виконанні та емоційній передачі образу. Мелодизований речитатив *molto moderato* в першому епізоді арії дозволяє співачці вільно провести вокальну лінію. В умовах комплементарної ритміки вокальної лінії і супроводу припустимі і навіть доречні агогічні коливання, можливість ширше проспівати виписане *gruppetto* в кінці фраз (див. приклад 8).

Приклад 8.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 9-12)

The image displays a musical score for a vocal and piano piece. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat and a time signature of 6/8. It features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with dynamic markings 'sf' and accents. The lyrics are 'Sie - rras de Gra - na - da, ya - nos de la ve - ga,'. The bottom staff is the piano accompaniment, written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, also marked with 'sf' and accents.

Ремарка *sforzando* передбачає різкий акцент на перших нотах упродовж перших п'яти тактів, що вимагає від співачки одразу активної атаки звуку. Протягом всієї арії слід звертати увагу на композиторські позначки, зокрема динамічні, до прикладу, вже в першій фразі важлива градація між *f* та *p* для підкреслення емоційного змісту. У виконанні епізоду в однойменному мажорі (тт. 73-86) важливою є артистична складова: необхідно передати драматичне напруження моменту зустрічі поглядів Марії та Луїса.

Варто звернути увагу на градацію динаміки: на словах «*Vargame la Vinge! Qué es lo que yo he visto?*» (Боже мій! Що я побачила) дотримуючись вказівки композитора, починаючи виконання на тихому нюансі *p*, і, поступово нарощуючи динаміку, дійти до кульмінаційного моменту — початку наступного епізоду. Поява однойменного мажору (від т. 73) є емоційним зламом в арії, і це природно позначається на звучанні голосу: протягом всього епізоду композитор особливу увагу приділяє саме вокальним нюансам, яких слід дотримуватися. Зокрема, *con mucho amor* в т. 73 вказує на необхідність передачі любовних почуттів теплим, проникливим звучанням голосу. Наступна позначка *spianato* (природньо, просто) на нюансі *p* передбачає плавне та рівне звучання голосу без різких переходів та акцентів. Над наступною вокальною фразою композитор вказує *con alma* (з ісп. — з душею) починаючи виконання на *f* і закінчуючи *p* (див. приклад 9).

Приклад 9.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» тт. 81-83)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and the marking *(con alma)*. It then transitions to a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: "Al com-pas de tus o-jos ye - vo los mi-os;". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Кінець цього епізоду виконується на нюансі *p* з позначкою *dolce* (ніжно), що передбачає особливо м'який та теплий характер звучання. В цьому моменті також можливо уповільнити виконання, що сприятиме більшій емоційній виразності та підкреслить завершення вокальної фрази перед переходом до іншого епізоду. Ремарка *ritu mosso* в т. 87 вказує на поступове прискорення темпу в порівнянні з попереднім епізодом, тим самим відображає емоційне зростання та активність думок головної героїні. Дрібні тривалості слід виконувати легко, граційно, при цьому чітко вимовляти текст.

В середині епізоду композитор переходить до *meno mosso* (див. приклад 10), що передбачає спокійніше виконання і дозволяє уповільнити попередню вокальну фразу перед виходом на високі ноти, які виконуються на *ff*.

Приклад 10.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Марії «*Sierras de Granada*»

(Г. Гіменес, сарсуела «Темпраніка» т. 105)

Meno mosso

hon-da, se van los

Tenuto зі *staccato* над нотами дозволяють незначно «розтягнути» виконання й підкреслити кожну ноту делікатним акцентом. *Staccato* додає відокремленості натомість *tenuto* забезпечить довшу тривалість ноти, що створюватиме баланс між виразністю та певною легкістю виконання. Виконання *molto rallentando* в коді передбачає незначне сповільнення темпу перед виходом на *la* другої октави, висотну кульмінацію в кінці арії. Передостанню ноту можна виконати, додавши вокальну прикрасу *gruppetto* з подальшим *portamento* в з'єднанні її з останнім звуком.

Під час виконання арії, особливу увагу слід звертати на мелізматику, яка вимагає рухливості голосу. Мова йде про віртуозність, яка є важливою характеристикою арії та образу молодої циганки Марії загалом. Зокрема, технічні вимоги до мелізмів та ритмічних нюансів передбачають високу вокальну майстерність та технічні можливості співачки. Варто також звертати увагу на емоційний аспект виконання: наявність контрасту між епізодами арії дає можливість передати широкий спектр емоцій, дозволяє зробити арію більш цікавою для прослуховування. Важливо передати емоційну динаміку не лише сценічною грою, але і видозмінюванням тембрового забарвлення.

Твір «Дочки Зеведея» Руперто Чапі має риси великої сарсуели (*zarzuela grande*). Твір складається з двох дій, вокальні номери значно переважають над розмовним текстом, вагома роль відведена оркестру та хору. Зокрема, оркестру доручені самостійні інструментальні епізоди — розгорнута інструментальна прелюдія та інтродукції до кожної з дій. Хор виступає колективним персонажем — це кравчині, їх приятелі, відвідувачі таверни тощо.

Сюжет сарсуели — заплутана історія родинних стосунків, в якій намагаються розібратися головні героїні Луїса та Регіна, молоді кравчині, що навчаються і працюють в майстерні кутюр'є Поліссона. Інтрига полягає у встановленні справжнього батька Регіни. Поліссон припускає, що вона може бути позашлюбною дочкою Феліпе, власника таверни «*El Zebedeo*». У другій дії відбувається ключова драма. Луїса отримує звістку, що вона може бути сестрою свого коханого Артуро, сина Феліпе. Сповнена розгубленості, вона виконує свій головний вокальний номер — арію «*Carceleras*». Розв'язка подій настає, коли стає відомо, що насправді позашлюбною дочкою Феліпе є Регіна. Після того, як сімейні таємниці розкрито, Поліссон дає згоду на одруження Артуро з Луїсою. Сюжет, як бачимо, просякнутий карнавальною естетикою, з притаманною їй плутаниною, метушнею, добросердним гумором.

Найпопулярнішим музичним номером сарсуели «Дочки Зеведея» є арія Луїси, позначена в партитурі як «*Carceleras*» (Пісня в'язнів). Це позначення може видатися незрозумілим, адже назва арії немає нічого спільного з подіями

сюжету, в тексті не йдеться про в'язницю. Навпаки, дівчина співає про свої емоції, почуття закоханості до Артуро. Імовірно, назву вжито метафорично: йдеться про символічне «ув'язнення» у почуттях до коханого. З іншого боку, «*carceleras*» — жанрове визначення: так називаються популярні андалузькі пісні про страждання ув'язнених. Це також один із жанрів фламенко, який виконується без інструментального супроводу (Ramón, 2016), такі пісні часто співали цигани у в'язницях. Надане композитором жанрове уточнення вносить додаткові семантичні вказівки, важливі для аналітичної і виконавської інтерпретації твору.

Арія «*Carceleras*» є головною музичною характеристикою партії Луїси. Вона складається з двох куплетів, кожен з яких побудований в строфічній формі за принципом контрасту. Головна тональність *ля мінор*, хоча точніше її ладовий устрій можна окреслити як домінантовий лад: настільки відчутною є перевага домінантової гармонії. Співвідношення тоніки і домінанти добре ілюструє перша фраза арії, що майже цілком вкладається в домінантову гармонію (див. приклад 11). Попри наявність тонічної гармонії, вона є допоміжною у однойменному гармонічному звороті. Наступна фраза побудована аналогічно.

Приклад 11.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*»

(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 12-13)

Un poco menos.

Al pen - sar en el due - no de mis a - mo - - res,

Більшість синтаксичних структур (фраз, речень) закінчуються і починаються домінантовою гармонією. Це підтверджує значущість домінантової функції в арії, яка надає їй виразного іспанського характеру. Національний колорит відтворюється і іншими гармонічними засобами, наприклад, у тт. 20-22

в акомпанементі вміщено андалузьку каденцію (див. приклад 12). Маноло Санлюкар (*Manolo Sanlúcar*) зазначає, що «андалузька каденція складається з чотирьох тризвуків у низхідному порядку... ля, соль, фа, мі» (*Sanlúcar*, 2005, с. 51).

Приклад 12.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*»
(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 20-22)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, 4/4 time, and contains the lyrics "a quel pi-ca-ro - na - zo que me ma - re - a." The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of chords and eighth notes, marked with a forte dynamic (f).

Іспанський колорит другого епізоду відтворюється фактурними і метроритмічними засобами: розмір 4/4, ритмічна фігура схожа на пасадобль (див. приклад 13).

Приклад 13.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*»
(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» т. 26)

The image shows a musical score for a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The bass line features a rhythmic pattern of chords and eighth notes, while the treble line is mostly empty.

Третій епізод написаний в однойменному *ля-мажорі*, отже як і арії з сарсуели «Темпраніка», контраст однойменних ладів виступає важливим чинником організації композиції. Обидві арії побудовані як низка контрастних фрагментів. Контраст поєднується із повторністю, причому якщо повторення працює на менших синтаксичних рівнях (рівні окремих фраз в арії, фігур акомпанементу), то контраст організує поєднання більших синтаксичних

структур (окремих епізодів в композиції арії в цілому). Як і в попередній арії, завдання співачки полягає в тому, щоб контрасти, закладені в композиторських засобах виразності, були якісно відтворені і голосом. Арія «*Carceleras*» завершується яскравою віртуозною каденцією, в якій співачка може майстерно продемонструвати свій діапазон та технічні можливості (див. приклад 14).

Приклад 14.

Фрагмент ритмічного малюнку заключної каденції з арії Луїси «*Carceleras*»

(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 73-74)

Арія Луїси «*Carceleras*» написана для «міцного» сопрано, хоча її часто виконують мецо-сопрано. В ній (як можна зрозуміти з словесного тексту арії), героїня проживає широкий спектр почуттів, від розгубленості й смутку до радості кохання. Тема кохання Луїси до Артуро пронизує весь текст. В коханні до нього героїня знаходить розраду і підтримку. Ладова зміна в кінці кожного куплету (перехід до однойменного мажору) виражає динаміку душевних почуттів.

Арія виконується в помірно швидкому темпі *allegretto*, в поєднанні з щільним текстовим наповненням (майже на кожну ноту припадає новий склад), що вимагає від співачки точності у вокальній артикуляції. В першому епізоді арії тремоло в акомпанементі забезпечує гармонічну основу, на якому співачка має змогу широко провести перші вокальні фрази, демонструючи насичений тембр голосу.

Арія складається з двох куплетів, отже перед співачкою стоїть завдання зробити ці куплети різними, цікавими для слухача, завдяки правильно сформованому динамічному розвитку. Співачка може варіювати динамічними відтінками, акцентуючи ключові фрази. Особливої уваги заслуговують вказівки

композитора в партитурі, зокрема, позначка *diminuendo* на довгих нотах в кінці вокальних фраз, що дає змогу створити ефект плавного затихання (див. приклад 15).

Приклад 15.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Луїси «*Carceleras*»

(Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 34-35)

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, 2/4 time, and contains the lyrics "con su gra cia y su sa - le - ro." followed by a fermata. The piano accompaniment is in bass clef, 2/4 time, and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

Окремим технічним завданням є виконання форшлагів, які повинні добре прослуховуватися у швидкому темпі. Важливо, щоб форшлагив звучали природно та органічно, без перевантаження, адже вони повинні вписуватися в загальний ритмічний малюнок кожної фрази. В повторах фраз важливо дотримуватися динамічних відтінків, зазначених композитором: одну фразу доцільно виконувати на *ff*, іншу — на *pp*, завдяки чому кожен повтор фрази може вносити певну новизну.

Особливої уваги заслуговує каденція в кінці кожного з двох куплетів арії. Хоча нотний текст в обох випадках однаковий, її можна інтерпретувати по різному, уникаючи одноманітності між куплетами. Виконавська версія Лізетт Оропеси, (Більбао опера, Іспанія, 2021) демонструє шляхи урізноманітнення каденцій: за першим разом каденція виконується без змін та без особливого темпового відхилення (*Oropesa*, 2021). За другим разом наявні певні відхилення від нотного тексту, друга частина каденції звучить октавою вище (див. приклади 14, 16).

Така виконавська інтерпретація дозволяє продемонструвати вокальний діапазон співачки, адже власне арія не вирізняється великим діапазоном. Окрім імпровізаційних елементів, виконання цієї каденції можна розширити шляхом

вокальної затримки на довгих нотах, що також дає нам можливість зробити філірування звуку прийомом *messa di voce*.

Приклад 16.

Фрагмент ритмічного малюнку імпровізованої каденції Лізетт Оропеси з арії Луїси «*Carceleras*» (Р. Чапі, сарсуела «Дочки Зеведея» тт. 73-74)

Твір Руперто Чапі «Продавець вафель» — зразок малої сарсуели (*zarzuela chico*), містить одну дію з трьох картин. В ньому невеликий склад виконавців, головними з яких є Сокорро (сопрано), Пепільйо (тенор) і Лунаріто (актор). Другорядні ролі виконують актори. Ця сарсуела складається з п'яти музичних номерів, решту тексту — розмовні діалоги.

Дія відбувається в одному з районів Мадрида, де на тлі буденних стін казарми, розгортається історія кохання. Подібно до сарсуели «Темпраніка», сюжет сарсуели «Продавець вафель» будується навколо любовного трикутника, тож в обох цих сарсуелах соціальні відмінності між героями вносять додаткову напругу в розвиток дії. Скромний продавець вафель Пепільйо закоханий у Сокорро. Суперником Пепільйо виступає багатий Лунаріто, на боці якого — мати Сокорро, але протиріччя вирішуються, коли батько Пепільйо пропонує велику суму грошей як весільний подарунок родині нареченої. Залишається одна проблема — розлючений Лунаріто. Проявивши несподівану сміливість та заручившись підтримкою капрала, Пепільйо протистоїть Лунаріто та змушує його відступити.

Арія-романс Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Коли це так глибоко) є головною музичною характеристикою героїні, вона написана у формі вільного рондо з повторами епізодів та подекуди з пропусками рефрену.

Арія починається з розгорнутого вступу (тт. 1-18), що виконує функцію емоційного, ладо-гармонічного та фактурного налаштування. Вступ складається з двох розділів: перший (тт. 1-10) речитативний, в ньому героїня короткою фразою відображає свої душевні переживання та смуток, другий розділ (тт. 11-18) впроваджує основну тональність арії *ля-бемоль мінор* та притаманний арії тип фактури. Перший епізод (тт. 19-33) багатий на динамічні контрасти: композитор вказує *dolce* (ніжно) у вокальній партії та контрастну динаміку від *pp* до *ff* в акомпанементі за якою також повинен «рухатись» і голос. В тексті героїні відображено безсилля перед почуттями любові, яке пронизує душу дівчини. Рефрен (тт. 34-41), більш стабільний в плані динаміки, в ньому з'являється перша висока нота у вокальній партії на тихому акомпанементі, *pp* (див. приклад 17).

Приклад 17.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*»

(Р. Чапі, сарсуела «Продавець вафель». тт. 33-34)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line has the lyrics "Co-mo he de ol-vi - dar -te". The piano accompaniment starts with a piano (*pp*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. There are dynamic markings and hairpins in the piano part.

Другий епізод (тт. 42-80) вносить ладовий та ритмічний контраст в композицію арії. Ладовий контраст, як і в двох проаналізованих вище аріях, здійснюється завдяки однойменному *ля-бемоль мажору*. Ритмічний контраст забезпечений введенням нової ритмоформули. Зі міни ритмоформули в т. 81 починається третій епізод рондо, таким чином, проведення рефрену між другим та третім епізодами відсутнє. Рефрен натомість обрамлює четвертий епізод рондо.

В четвертому епізоді (тт. 106-137) варіюється мотив другого епізоду з його синкопованою фактурою. З поверненням рефрену (тт. 138-144) повертається і

головна мінорна тональність арії. Ладові коливання відтворюють зміну настрою героїні. Логічним завершенням арії є *Coda* (тт. 145-163), побудована на матеріалі вступу, який, на відміну від вступу, викладений не лише в інструментальній партії, але і в партії сопрано (див. приклад 18). Композиція арії, таким чином, має струнку форму, в якій контрастний матеріал епізодів врівноважується повтором рефрену та аркою між вступом і кодою.

Приклад 18.

Фрагмент ритмічного малюнку (коди) з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*» (Р. Чапі, сарсуела «Продавець вафель». тт. 153-154)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a fermata on the word 'Ay!' followed by the phrase 'yo no creo que es - to - - y'. The piano accompaniment includes dynamic markings 'f' and 'pp'.

Кілька виконавських моментів, на нашу думку, допомогли б підкреслити емоційну глибину арії. Починаючи зі вступного речитативу важливо підкреслити драматичний зміст тексту в нижньому регістрі. Слова «*Cuando está tan hondo quien mata el querer! Para él! Ay! Yo no creo que estoy para él!*» («Коли кохання таке глибоке, хто здатний його вбити?! Для нього! Ай! Я не вірю, що я призначена для нього!») є квінтесенцією почуттів героїні. Фрази досить короткі, вагомі. Вимовляючи їх, важливо відобразити внутрішній стан героїні «через голос», використовуючи контрасти динаміки та насиченість тембру. Емоційний вигук «*Ay!*» виконується на ферматі, тому тут буде доречним *portamento* у виконанні. Наступну фразу «*Yo no creo que estoy para él!*» («Я не вірю, що я призначена для нього!») можна виконати на *ritenuto poco a poco*, поступово сповільнюючи до кінця цієї частини (див. приклад 19).

Приклад 19.

Фрагмент ритмічного малюнку з арії Сокорро «*Cuando esta tan hondo*»

(Р. Чапі, сарсуела «Продавець вафель». тт. 6-9)

Перший епізод рондо потрібно виконувати з урахуванням динамічних позначок композитора: *dolce* на початку вокальної фрази вимагає передачу ніжності за допомогою м'якого, теплого тембру голосу. В цій частині арії вигуки «*Ay!*» виконуються на нюансі *p* в низькій теситурі та *pp* у високій теситурі, що контрастує з попереднім речитативним епізодом та підкреслює чуттєвість моменту.

Рефрен можна виконати «широко», оскільки гармонічна педаль акомпанементу дає ритмічну свободу солістці. Висока нота *ля* з'являється на слабкому часі і є короткою тривалістю, але можна виконати її на ферматі, з невеликим ритмічним і динамічним розширенням (див. приклад 17). Тут також буде доречним виконання висхідного *portamento* до високої ноти, яке підкреслить емоційний злет.

Текст четвертого епізоду рондо грайливий, кокетливий, героїня прагне уваги й ніжності від коханого. В цьому епізоді слід передати ритмічний контраст, адже синкопований ритм вносить нову динаміку в арію, підкреслює зміну настрою героїні, про що свідчить ремарка *con passione* (з пристрастю) на початку вокальної фрази. Важливо передати легкість звучання при виконанні синкоп, правильно відтворити динаміку та акценти у кожній вокальній фразі. Повернення мінорної тональності в рефрені свідчить про зміну настрою. Така гра контрастів, разом з яскравими мелодичними лініями, створює насичений вокальний портрет героїні Сокорро, а їх наявність створює складність

виконання. Співачка повинна володіти високою вокальною технікою, емоційною виразністю. Натомість, розуміння композиційної структури арії може допомогти осягнути і передати у виконанні драматургію твору.

Висновки.

1. Сарсуела — лірико-драматичний жанр, в якому чергуються розмовні, вокальні, танцювальні та інструментальні номери. Сарсуели поділяються на: ранні (барокові) та зрілі (романтичні). Романтична сарсуела має два підвиди — *zarzuela grande* (велика сарсуела, аналогічна великій опері) та *zarzuela chico* (мала сарсуела).

Ознаками великої сарсуели є:

- наявність трьох (рідше двох) дій;
- перевага вокальних номерів над розмовним текстом;
- наявність хору, залученого до дії;
- наявність інструментальних номерів на початку кожної дії.

Ознаками малої сарсуели є:

- одна дія;
- домінування розмовного тексту над вокальними номерами;
- використання сюжетів повсякденного життя;
- невелика кількість персонажів;
- використання популярних музичних інтонацій.

2. Композиторськими засобами, завдяки яким підкреслено національний колорит арій є:

- яскраве зіставлення окремих епізодів в композиціях арій;
- часті зміни певного параметру музичної мови — ладу, фактури, ритмічних формул тощо;
- використання гармонічних зворотів домінантового ладу, андалузської каденції, мелодичних зворотів та ритмоформул, поширених в іспанській народній музиці.

3. У музичній мові арій є чимало «знаків» іспанського національного стилю, який можна і варто підкреслити виконавськими засобами. Виконавець

може посилити іспанський колорит динамічними акцентами, контрастами (динамічними, темповими, тембровими), додаванням вокальних прикрас та імпровізацією. Додатковим чинником створення іспанського національного колориту в процесі сценічного виконання арій може бути використання елементів антуражу (деталей сценічного костюму, гриму), а також залучення характерних музичних інструментів (наприклад, кастаньєт).

Перспективи подальших розвідок... Шлях до знайомства з сарсуелами в середовищі українських співаків і театральньо-концертної публіки лише розпочинається, і на цьому шляху на нас чекає ще чимало захоплюючих знахідок. Наукове та виконавське освоєння сарсуел як жанру музичного театру Іспанії і як окремого національного різновиду комічної опери, збагатить українську музикознавчу науку й виконавську практику.

Список використаної літератури і джерел

1. Любенко, Н. В., 2019. Музичний театр Іспанії XIX сторіччя у річищі культурно-історичних і духовних підвалин ренасім'єнто. *Культура і сучасність*, 1, сс.282–287.
2. Alier, R., 1984. *Qué es y en qué consiste La Zarzuela*. Madrid: Ediciones Daimon.
3. Amat, C. G., 2004. *Historia de la música española*. 5ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
4. Amorós, A., Costas, C. J., 1987. *La Zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa-Calpe.
5. Casares Rodicio E., 1999. *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*. Madrid: ICCMU.
6. Moreno, A. M., 1983. *Historia de la música española*. 4ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
7. Oropesa., L., 2021. Carceleras – Las hijas del Zebedeo – Ruperto Chapi – Lisette Oropesa, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=CjbTBCUGrQc>> [accessed: 16 September 2024].
8. Ramón, J., 2016. R. Chapi: Carceleras de «Las Hijas del Zebedeo». *Apreciación Musical – Encuentros con la Música*, [online]. Available at: <<https://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com/2016/01/elina-garancamezzosoprano-gala-de.html>> [accessed: 16 September 2024].
9. Salazar, A., 1955. El gran siglo de la música Española. *Revista Musical Chilena*, 9(45), pp.14–28.
10. Sanlúcar, M., 2005. *Sobre la guitarra flamenca: teoría y sistema para la guitarra flamenca*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. p. 51.
11. Tovar, J., 2020. El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española. *Anuario de Filosofía de la Música*, pp.75–91.

References

1. Liubenko, N. V., 2019. Muzychnyi teatr Ispanii XIX storichchia u richyshchi kulturno-istorychnykh i dukhovnykh pidvalyn renasim'iento [The musical theater of Spain of the 19th century in the wake of the cultural, historical and spiritual foundations of Renacimiento]. *Kultura i suchasnist*, 1, pp.282–287.
2. Alier, R., 1984. *Qué es y en qué consiste La Zarzuela*. Madrid: Ediciones Daimon.
3. Amat, C. G., 2004. *Historia de la música española*. 5ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
4. Amorós, A., Costas, C. J., 1987. *La Zarzuela de cerca*. Madrid: Espasa-Calpe.

5. Casares Rodicio E., 1999. *Historia gráfica de la zarzuela: músicas para ver*. Madrid: ICCMU.
6. Moreno, A. M., 1983. *Historia de la música española*. 4ta ed. Madrid: Aliansa Editorial.
7. Oropesa, L., 2021. Carceleras – Las hijas del Zebedeo – Ruperto Chapi – Lisette Oropesa, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=CjbTBCUGrQc>> [accessed: 16 September 2024].
8. Ramón, J., 2016. R. Chapi: Carceleras de «Las Hijas del Zebedeo». *Apreciación Musical – Encuentros con la Música*, [online]. Available at: <<https://apreciacionmusicalencuentros.blogspot.com/2016/01/elina-garancamezzosoprano-gala-de.html>> [accessed: 16 September 2024].
9. Salazar, A., 1955. El gran siglo de la música Española. *Revista Musical Chilena*, 9(45), pp.14–28.
10. Sanlúcar, M., 2005. *Sobre la guitarra flamenca: teoría y sistema para la guitarra flamenca*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. p. 51.
11. Tovar, J., 2020. El nacimiento y evolución de la zarzuela en el siglo XIX: ópera cómica española. *Anuario de Filosofía de la Música*, pp.75–91.

DARIIA NAZYMCHUK

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-3248-4527>

Creative PhD Student at the Department of Opera Singing,

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

dashanazymchuk15@gmail.com

ARIAS FROM SPANISH ZARZUELS AS A SOURCE OF RENEWAL OF THE VOCALIST'S REPERTORY

This study analyzes the compositional and performance techniques employed in arias from Spanish zarzuelas, highlighting their potential to significantly enrich and diversify a vocalist's repertoire. The unique national melodic characteristics inherent in zarzuelas, along with their vibrant rhythmic elements and dynamic mood shifts, serve as compelling factors that capture the listener's attention, making these works a striking addition to concert programs. A concise overview of the evolution of zarzuela as a genre is provided, detailing its historical development into two primary forms: baroque and romantic zarzuela. Within the romantic category, two subgenres are identified: grand zarzuela and minor zarzuela. The analysis reveals that the two zarzuelas examined—Geromino Gimenez's "Tempranica" and Ruperto Chapi's "The Waffle Seller"—are classified as minor zarzuelas, while Chapi's "Daughters of Zebedee" is categorized as a major zarzuela. The study delineates the defining characteristics of minor and major zarzuelas through an examination of selected arias. Major zarzuelas typically feature three (or occasionally two) acts, with a predominance of vocal numbers over spoken dialogue, the inclusion of a choir actively participating in the narrative, and instrumental interludes at the beginning of each act. In contrast, minor zarzuelas are characterized by a single act, a greater emphasis on spoken text, plots drawn from everyday life, a limited number of characters, and the incorporation of popular musical motifs. The author conducts a detailed analysis of the expressive techniques utilized in three specific arias: Maria's aria from "Tempranica," Luisa's aria from "Daughters of Zebedee," and Socorro's aria from "The Waffle Seller." The findings reveal several expressive elements that embody the distinct national flavor of Spanish music, including: 1) harmonic structures that utilize dominant modes; 2) melodies enriched with melismas and rapid passages; and 3) contrast as a fundamental compositional device, encompassing modal, textural, and rhythmic variations. The author posits that effectively conveying the national Spanish essence in performance necessitates the use of expressive techniques, particularly through dynamic

accents, the incorporation of vocal ornaments, and elements of improvisation. This approach not only enhances the authenticity of the performance but also deepens the audience's engagement with the zarzuela repertoire.

Keywords: *Spanish music, zarzuela, soprano, vocal repertoire, aria, national style in music, performing interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 17.09.2024 р.

УДК: 78.036.9:78.031.4.088(477)(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324596

ОЛЕКСІЙ МОВЧАН

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-5431-0825>

творчий аспірант кафедри музикознавства, композиції
та виконавської майстерності Дніпровської академії музики
(Дніпро, Україна)
movchanoleksii1@gmail.com

ДЖАЗОВЕ АРАНЖУВАННЯ

КОЗАЦЬКИХ ТА ЛІРИЧНИХ ПІСЕНЬ ПРИДНІПРОВ'Я:

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА СПРИЙНЯТТЯ МУЗИЧНОГО ЧАСУ

Розглянуто різноманітні метроритмічні прийоми сучасної джазової музики та їх втілення у власних аранжуваннях козацьких і ліричних пісень Придніпров'я. Визначено характерні метроритмічні прийоми: синкопа, поліритмія, поліметрія, поліметрична модуляція. Вивчено метроритмічні прийоми крізь призму порівняння їх з організацією часу в повсякденному житті людини та впливу на її мозок, спираючись на вітчизняні та закордонні дослідження кінця ХХ – початку ХХІ століть. Досліджено, як механізми слуху та уваги впливають на формування сприйняття ритмічних структур у музиці і суб'єктивне відчуття часу. Простежено поліметричні та поліритмічні прийоми у джазових аранжуваннях, а також їх вплив на актуалізацію традиційного українського мелосу з урахуванням сучасної аудиторії. Обґрунтовано власні композиторсько-аранжувальні методи та виконавські ідеї автора. Проаналізовано явища «прихованої» поліритмії та поліметрії у народновокальній музиці як наслідок мелоритмічної варіантності, а також вплив різних метроритмічних форм на сприйняття темпо-ритмічної організації твору. Наведено приклади поліметричних групувань з різним дробленням тривалостей, застосування прийому поліметрії, поєднання її із використанням системи тривучних пар та техніки поліметричної модуляції для зміни ритмічних структур твору у власних аранжуваннях. Підкреслено значущість метроритмічних засад у сучасних джазових аранжуваннях фольклорних творів. Підсумовано, як спектр метроритмічних прийомів збагачує музичну мову та розширює можливості музичного часу; як завдяки використанню синкопи, поліметрії, поліритмії та поліметричній модуляції можна створювати конструкції, які є невід'ємною частиною сучасної джазової музичної мови, що надають їй інтелектуальної складності та вишуканості.

Ключові слова: джаз, козацькі та ліричні пісні Придніпров'я, аранжування фольклорної музики, музичний час, метроритм, синкопа, поліритмія, поліметрія, поліметрична модуляція, тривучні пари.

Постановка проблеми... Давні пісенні фольклорні твори необрядового циклу, до яких належать козацькі та ліричні пісні, на теренах Придніпров'я характеризуються глибиною й метафоричністю сюжетів, широтою мелодичного розмаху, багатством поліфонічного викладу, орнаментальною та варіативною пишністю. Саме тому вони складають «золотий фонд» української фольклорної

спадщини й до сьогодні не втрачають своєї значущості як у своєму первинному звучанні, так і в різноманітних сучасних композиторських версіях.

Джазова музика, в свою чергу, — це унікальне явище у світовій музичній культурі, що з'явилося внаслідок синтезу європейської гармонії, афроамериканської ритміки та імпровізаційного мислення, яке в цілому притаманне й фольклорній музиці. Однією із засадничих рис джазу є ритм. Від епохи регтайму та блюзу і до сучасних, надскладних форм модернового джазу, ритмічні групування є основою джазового музичного висловлювання, котре характеризує цей музичний стиль.

Аналіз останніх досліджень та публікацій... У статті використані теоретичні напрацювання європейських авторів щодо:

- феномену поліритмії — Т. Болтона (*T. Bolton*, 1894), Н. Бровітта (*N. Browitt*, 2022), С. Хенделя та Дж. С. Ошинського (*S. Handel, J. S. Oshinsky*, 1981), С. Мюллера, Й. Ступахера, А. Сельма-Міраллес і П. Вууста (*C. Møller, J. Stupacher, A. Celma-Miralles, P. Vuust*, 2021);

- поліметрії — К. Грішабер (*K. Grieshaber*, 1990), С. Лава (*S. Love*, 2011), Л. Лукаса (*L. Lukas*, 2016).

У дослідженні залучено наукові праці стосовно сприйняття людським мозком метроритмічних особливостей музики. Так, наприклад, С. Хендель та Дж. С. Ошинський визначили поліритмію як «... одночасне представлення двох конфліктуючих між собою імпульсних послідовностей у мозку» (*S. Handel, J. S. Oshinsky*, 1981, р. 32). П. Вюстом і А. Рьопсторффом (*P. Vuust and A. Roepstorff*, 2008) прослідковано, яким чином поліметричні структури використовують різні ділянки мозку.

Джерелами фольклорних матеріалів для власних джазових аранжувань стали збірки козацьких та інших пісень Придніпров'я (Кириленко, 1997; Удод, 2015), а методики їх аналізу запозичені з праць В. Осадчої (2023) та А. Іваницького (2016). Теоретичне осмислення власної композиторсько-аранжувальної роботи з українською пісенною архаїкою спирається також на дисертаційну роботу А. Соловійова (2022).

У ході дослідження було застосовано комплексний методологічний підхід, у якому поєдналися історичний, порівняльний та експериментальний методи, а також метод виконавського аналізу.

Метою статті є теоретико-аналітичне обґрунтування метроритмічних засад власних джазових аранжувань українських козацьких та ліричних пісень з Придніпров'я. Означена мета реалізується в наступних **завданнях** дослідження:

1) визначити головні метроритмічні характеристики народних козацьких та ліричних пісень Придніпров'я, співставляючи їх з принципами організації у власних джазових аранжуваннях;

2) проаналізувати явища синкопи, поліметрії, поліритмії, поліметричної модуляції та їх значення у джазовому аранжуванні народнопісенних зразків;

3) простежити вплив складних ритмічних структур на людський мозок та сприйняття ним музичного полотна;

4) узагальнити значення власних джазових аранжувань народної музики у сучасному культурному контексті.

Виклад основного матеріалу дослідження... Питання порівняння фізичного та музичного часу неодноразово поставало як перед науковцями-фізиками, так і перед музикознавцями. Фізичний і музичний час — це два різні способи його сприйняття, кожен із яких має свої характеристики, роль та вплив на людину. Фізичний час — це об'єктивний, вимірюваний і лінійний час, який фіксується за допомогою годинника, календаря або інших інструментів. Він підпорядковується законам фізики (наприклад, хронометричний час Ньютона). Музичний час, в свою чергу, — це суб'єктивний, художній час, який сприймається людиною під час створення, виконання чи прослуховування музики. Він залежить від ритму, темпу, мелодії, гармонії, структури твору тощо. Властивості обох різновидів часу за кількома його критеріями викладено в таблиці 1 (див. табл. 1).

Організація часу в повсякденному житті відбувається лінійно та послідовно. Наприклад, час ніби розтягується, коли людина очікує на щось, і «летить» швидше у радісні і приємні миті. Організація музичного часу

відбувається не лише завдяки темпу та розміру, а й більш складним структурам, як-от поліметрія та поліритмія. В музиці, на відміну від повсякденного життя, є можливість створювати декілька паралельних ритмічних та метричних «світів». Так, при поліметрії принаймні дві музичні структури «змагаються» за домінування в синхронізації з нашими рухами.

Таблиця 1.

Порівняльні характеристики фізичного та музичного часу

Характеристика	Фізичний час	Музичний час
Лінійність	Лінійний і незворотний	Може бути нелінійним, зі зміною темпу і структури
Об'єктивність	Абсолютний, однаковий для всіх	Суб'єктивний, залежить від сприйняття слухача
Одиниці вимірювання	Секунди, хвилини, години	Тривалість нот, ритмічні фігури, розмір, такт, темп
Причинно-наслідковість	Підпорядковується законам фізики	Розвивається за законами музичної драматургії
Контроль	Вимірюється за допомогою механічних засобів	Регулюється виконавцем або композитором
Рух часу	Має постійний рух вперед (від минулого до майбутнього) без зупинок	Сприймається через темп, ритм і розвиток музичного твору. Він може уповільнюватися, прискорюватися, створювати відчуття «зупинки» або «заикленості» часу
Емоційний вимір	Часто нейтральний; його емоційне забарвлення залежить від контексту (наприклад, очікування події чи поспіху)	Має глибокий емоційний вплив, оскільки залежить від композиційного задуму (ліричний настрій, драматичне напруження, спокій тощо)
Зв'язок із реальністю	Відображає реальну хронологію подій. Є точним і універсальним	Створює власну «віртуальну реальність», де слухач може відчувати зміну часу, ілюзію прискорення чи сповільнення, і навіть зупинки

У повсякденному житті поліметрію можна уявити, як накладання робочих графіків двох людей, де точкою перетину може бути тільки обідня перерва, але їхні сніданки та вечері не співпадають у часі. При поліритмії сприйняття часу з музичної сторони має різні схеми свого поділу, проте при цьому має спільний тактовий розмір або метрику. Поліритмію в побуті можна порівняти із тим, як декілька людей йдуть з різною швидкістю, але в певних проміжках часу співпадають у синхронному кроці. Т. Болтон (*T. Bolton*, 1894) зробив важливе відкриття в розумінні того, як механізми сприйняття та уваги впливають на формування ритмічних структур і суб'єктивне сприйняття часу. В результаті експериментального дослідження було виявлено, що мозок має схильність до впорядкування інформації в ритмічні групи, навіть коли немає відповідних акцентів. Приміром цокання метронома або годинника люди сприймають у групуванні двох, трьох або чотирьох ударних патернів («цок-цок», «цок-цок-цок», або «цок-цок-цок-цок»). І при цьому дуже рідко акцентують саме третій удар, адже він не відноситься до четвертинного угруповання. У дослідженні С. Мюллера, Й. Ступахера, А. Сельма-Міраллес та П. Вууста (*C. Møller, J. Stupacher, A. Celma-Miralles, P. Vuust*, 2021) було підтверджено, що основною одиницею сприйняття ритму є підрозділи, а не удари, і що принцип, який лежить в основі бінарного групування підрозділів, відображає схильність до простоти. Ця перевага до простого групування широко застосовується до людського сприйняття та пізнання часу. П. Вуст та А. Рьопсторфф (*P. Vuust and A. Roepstorff*) у своїй статті розглянули спільні механізми обробки часу при поліритмії та у людському мовленні й дійшли висновку щодо головної відмінності між музикою та мовою: «Музика в більшості випадків має більш абстрактну природу, ніж мова. Це твердження ґрунтується на тому, що мова лежить у екстралінгвістичній площині, що має прямий зв'язок із фізичним світом, натомість музика вважається переважно самореферентною, побудованою з об'єктів та очікувань, створених у самій музиці» (2008, р. 136).

У статті проведено аналіз метроритмічних особливостей у власних аранжуваннях автора козацьких та ліричних пісень, записаних на

Дніпропетровщині, яка є частиною етнографічного регіону Придніпров'я. Козацькі пісні внесені до переліку всесвітньої нематеріальної спадщини ЮНЕСКО, відтак інтерес до цього жанру актуалізувався у фольклористичних, музикознавчих, композиторських працях, а також серед виконавців різних стильових напрямків.

Як відомо, народні пісні Придніпров'я вирізняються метроритмічною свободою, її багатством та розмаїттям. Серед помітних метричних особливостей козацьких пісень спостерігаємо не тільки побутування дводольних та чотиридольних структур, але й ознаки вільного метру під час складорозспівів, вокалізацій приголосних та проспівування надлишкових (додаткових) складів — ампліфікації (Іваницький, 2016). Нерідко в козацьких піснях наявні додаткові слова, приміром, «та», «ой», «гей» (які сягають корінням ще т. зв. «заплачок» у думах), що не несуть важливого змістового навантаження, проте, порушують ритмічну пульсацію та вносять певні ритмічні «зломи» між музичними строфами. Давні народні ліричні пісні, як і більшість козацьких (від яких частково вони походять), так само протяжні, характеризуються пишністю розспівів та мелодичної орнаментики (яка так само походить від народного музичного епосу). Доволі часто у піснях цих жанрів окремі рядки виходять за межі сталого такту, адже додаються 1 або 2 зайвих склади, що створює відчуття асиметрії та певного зміщення акцентів у середині такту. У козацьких та ліричних піснях присутня також так звана «прихована» поліметрія — коли, наприклад, провідний голос розтягує фразу, водночас інший голос у пісенній фактурі виконує її дещо «компактніше». Таким чином, людський слух (слух музиканта) трактує це як перехрестя різних ритмічних шарів. Тобто, ефект «прихованої» поліметрії зустрічається в позиції перехресних фразових наголосів, які неможливо зафіксувати нотними знаками, тому їх позначають термінами «*rubato*» або «*ad libitum*».

Отже, народномузична традиція передбачає більш живе сприйняття «в русі» темпу та ритму, аніж академічна музика. Якщо поняття поліметрії пов'язують переважно з багатошаровістю або зіткненням різних ритмічних та метричних структур, то мелоритмічна варіативність торкається насамперед

взаємодії мелодії та ритму в одному голосі, або окремій вокальній партії. Тому вищезазначений прийом «прихованої» поліметрії більш доцільно розглядати з позиції мелоритмічної варіативності, коли один голос протягує ноту, а інший — продовжує власний ритмічний малюнок. Ритмічна складова мелоритмічної варіантності базується на якості відчуття музичного часу наспіву. Вона має ознаки зміни відносної тривалості долі в наспіві (вісімка-чвертка може змінюватися на чвертка-половинна, половинна-ціла); переважання повільного темпу в багатьох ліричних піснях локального поширення; динамічне розширення звучання долі зсередини та розспівування в межах такої продовженої часової долі (Осадча, 2023).

Таким чином, впритул підходимо до детальнішого розгляду метроритмічних особливостей власних джазових аранжувань козацьких та ліричних пісень Придніпров'я. До провідних метроритмічних прийомів джазової музики належать синкопа, поліритмія, поліметрія, поліметрична модуляція, асиметричний ритм, тріольна пульсація та свінг. У пропонованій статті детальніше розглянемо перші чотири позиції.

Отже, синкопа, як відомо, — це зміщення ритмічної регулярності, яка сприймається через динамічний контраст між фактичним та очікуваним положенням метричних наголосів. Синкопу можна також розглядати як феномен, що лежить на межі метру і ритму, та формує внутрішній зв'язок між передбачуваністю метра й варіативністю ритму. Отже, синкопа виникає на основі метричної структури, яка, водночас, порушує її. Синкопи класифікуються в залежності від їх розташування у ритмічній структурі твору. Розрізняють міжтактову, внутрішньотактову, міждольову, внутрішньодольову, ритмічну, гармонічну синкопи. Цей метроритмічний прийом також додає складності в поліритмічних та поліметричних структурах.

Важливою метою аранжування пісні «Ой ну кіт Барабуль» (Автентичний зразок пісні для аранжування взято зі збірки: Кириленко, 1997, с. 176) є гармонійне поєднання джазової синкопи з рухом автентичної народної мелодії. Для цього автором було вирішено залишити мелодію недоторканою, а акомпанемент зробити контрастним, використавши різні ритмічні зміщення, в

тому числі й синкопу. Як видно в наведеному прикладі (див. приклад 1), в секції духових постійно застосовуються четвертні та восьмі синкопи, при чому використовуються не тільки «*off beat*» синкопи, які граються на слабкі внутрішньо тактові долі (такти 20, 27, 28), але і міжтактові «*up beat*» синкопи, які є передсильною долею (такти 19, 23, 25) та готують сильну долю такта.

Приклад 1.

Фрагмент авторського аранжування ліричної пісні «Ой ну кіт Барабуль»
(тт. 19–28): синкопа в секції духових інструментів

Наступна показова метроритмічна риса джазової музики, про яку вже йшлося вище, — поліритмія — це використання різних ритмічних патернів, які мають спільний метричний пульс, але різні ритмічні поділи. Поліритмія створюється шляхом подання щонайменше двох імпульсних послідовностей, які містять кількість ударів, що співпадають в межах одного періодичного циклу, наприклад, у співвідношенні 2:3, 3:4 або 3:5 (Møller, Stupacher, Celma-Miralles, Vuust, 2021). Н. Бровіт у своїй праці досліджував вплив поступової зміни заданого ритмічного патерну на мозкову активність людини. Він припустив, що збільшення ритмічної складності (в даному випадку — перехід від стандартного до нерегулярного ритму або ж поліритму) призведе до збільшення активації в моторних зонах кори головного мозку (Browitt, 2022). Натомість С. Хендель та Дж. С. Ошинський, провівши ряд експериментів, дійшли висновку, що ритмічні зміни в безперервних ритмічних стимулах впливають на нейронну мережу сенсорних, моторних і лобових відділів мозку. Умови з більшою ритмічною складністю, як правило, викликали вищий рівень нейронної активації в областях, пов'язаних з виконавчою функцією і моторним контролем, тоді як менш складні ритмічні стимули демонстрували меншу активацію виконавчих і моторних

областей, але більшу активацію в зонах слухової обробки (*Handel, Oshinsky, 1981*). Яскравими прикладами застосування поліритмії є і латиноамериканська музика. Твір Діззі Гіллеспі «*Manteca*» (*Manteca – Dizzy Gillespie, 1970, URL*) став одним із перших зразків міксування афрокубінських ритмів та американського бігбендового джазу. В цьому творі можна прослідкувати поліритмію у співвідношенні звучання кубінських клаве 2+3 у розмірі 4/4, при цьому перкусія (конги, бонги) сприймаються як традиційні перкусійні патерни у розмірі 6/8. Цей твір популяризував ідею поліритмії в джазі та відкрив нові можливості для подальшого його використання. У власних аранжуваннях української фольклорної музики автор де в чому продовжує ідеї Д. Гіллеспі.

Зокрема, у наступному прикладі власного аранжування ліричної пісні «Ой розвивайся, та зелений дубе» (Автентичний зразок пісні для аранжування взято зі збірки: Удод, Є. Г., 2015. *Козацькі пісні Дніпропетровщини*, с. 34) застосована поліритмія з групуванням по 5 шістнадцятих. Цей прийом поліметрії наявний як у партії фортепіано, так і у бас-гітари (з дробленням тривалостей по схемі 2+3) — з 3-го такту наведеного прикладу, так і у секції духових (з дробленням тривалостей по схемі 1+4) (див. приклад 2).

Поліметрія у свою чергу передбачає одночасне застосування різних метричних розмірів. С. Лав, розглядає поліметрію, як застосування спонтанних ритмічних змін. Ці зміни С. Лав розуміє, як «... підсвідоме групування дисонансів, які зберігають певний вищий метричний рівень» (*Love, 2011, p. 20*). К. Грішабер у своїй дисертації охарактеризувала поліметрію, як «... одночасне виникнення двох метрів, чиї імпульси ділять один і той самий часовий проміжок по-різному» (*Grieshaber, 1990, p. 20*). Л. Лукас підкреслював особливість групування африканської музики, яке може бути неоднозначним, приміром, може бути незрозуміло, 3 чи 4 імпульси утворюють такт, відтак різні люди можуть чути і танцювати під різні ритмічні угруповання (*Lukas, 2016*). Прийом поліметрії у своїх обробках фольклорної музики використовує відомий український джазовий бас-гітарист Ігор Закус. Музикознавець А. Соловійов (2022), проаналізувавши народну пісню «Летять галочки у три рядочки» в аранжуванні І. Закуса, спостеріг

зближення типів інструментального та вокального інтонування, де спільними є глісандо, вібрато довгого звука, численні форшлагги, поліметрія та політональність у різних шарах фактури.

Приклад 2.

Фрагмент авторського аранжування ліричної пісні «Ой розвивайся, та зелений дубе» (тт. 25–29): поліритмія між акомпанементом та ритм секцією

The image shows a musical score for five instruments: Saxophone, Trumpet, Trombone, Piano, and Bass Guitar. The score is written in 5/4 time and consists of five staves. The saxophone part starts with a melodic line marked with a '25' above it. The trumpet and trombone parts have rests for the first two measures, then enter with rhythmic patterns. The piano part features a complex, syncopated accompaniment. The bass guitar part provides a steady, syncopated bass line.

Поліметрію «чотири проти п'яти» можна прослідкувати у власному джазовому аранжуванні ліричної пісні «Ой ну кіт Барабуль», записаної на Дніпропетровщині. Рух сольної вокальної мелодії плавний, статичний, остинатний, дещо схожий на колискову, натомість інструментальний акомпанемент використовує елементи поліметрії та поліритмії. Духові інструменти разом із бас-гітарою та фортепіано (ліва рука) виконують довгі ноти тривалістю в п'ять долей, які вирівнюються з основним метром тільки у 6-му такті, створюючи тим самим складну ритмічну структуру, де кожен метр має свою власну ритмічну сітку при одночасному звучанні. Гру цих інструментів можна розглянути з позиції розміру 5/4, тоді перша доля такту буде дорівнювати сильній долі. Проте гітара, у свою чергу, використовує прийом поліритмії, де стикається із сильною долею мелодії кожний 3-й такт. Починаючи і закінчуючи цю двотактну фразу восьмими нотами, в середині фрази у партії гітари використовується 5 синкоп на слабкій долі такту. Таким чином, спостерігається складна багатшарова ритмічна структура, яка має наступну «математичну» основу:

- тривалість такту $4/4 = 4$ долі (тривалість вокальної партії — далі ТВ);

- тривалість партії бас-гітари та духових = 5 долей (тривалість акомпанементу — далі ТА).

Отже, найменше спільне кратне чисел (далі — НСК). НСК (ТВ, ТВ) = 20 долей, а 20 долей, поділивши на 4 долі в такті, дорівнює 5 тактів. Таким чином кожний 6 такт буде починатися ритмічно синхронно, але не однаково гармонічно (див. приклад 3).

Приклад 3.

Фрагмент авторського аранжування ліричної пісні «Ой ну кіт Барабуль» (тт. 29–33): поліметрія між акомпанементом та ритм секцією

The image shows a musical score for the song "Oy nu kit Barabuly". It consists of seven staves. The top staff is for the voice (Голос) with the lyrics: "ой ну кіт Ба ра буль то за річ ко ю був пе ре пел". Below it are staves for Saxophone (Саксофон), Trumpet (Труба), Trombone (Тромбон), Piano (Фортепіано), Guitar (Гітара), and Bass guitar (Бас-гітара). The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with polyrhythms between the vocal line and the instrumental accompaniment.

Поєднання прийому поліритмії із використання системи тризвучних пар відкриває нові сучасні гармонічно-ритмічні звучання. У джазовому аранжуванні автора народної ліричної пісні з Дніпропетровщини «Шумить гайок» (Автентичний зразок пісні для аранжування взято зі збірки: Кириленко, 1997, с. 98) у брідж секції бандури виконуються тризвучні пари *D* і *Em* на акордову прогресію *Em* та *Сmaj7#11*, відтворюючи половинні ноти в розмірі 3/4. Таким чином, в цей проміжок часу використовується як прийом поліметрії (групи по дві долі), так і прийом розширення гармонії (наприклад у 2-му такті *Em* вже має вигляд *Em9,11*) (див. приклад 4), тим самим створюючи баланс між напруженням та розслабленням через повернення до чіткої структури у кожному 5-му такті, як гармонічно так і ритмічно.

Приклад 4.

Фрагмент авторського аранжування ліричної пісні «Шумить гайок»
(тт. 69–76): поліритмія в поєднанні з тривучними парами

8

69 E_m^7 $C\#11$

Ф-но

Бандури

Бас

Отже, з'ясовано, що поліритмія стосується ритмічної структури музики, а поліметрія є зміною акцентів у межах одного метру.

Наступний прийом використовує поліритмію та поліметрію для зміни ритмічних структур твору. У власних аранжуваннях техніку поліметричної модуляції застосовано доволі часто. Наприклад інтро частина твору «Ой у полі верба» (авторської джазової обробки ліричної пісні з Придніпров'я (Автентичний зразок пісні для аранжування взято зі збірки: Удод, Є. Г., 2015. Козацькі пісні Дніпропетровщини, с. 19) починається у розмірі 9/8, де основна «пульсова» одиниця пов'язана із групуванням восьмих нот по три, а головна мелодія викладена у розмірі 4/4, де одиницею метра є чверть, яка еквівалентна двом восьмим. При цьому темп є стабільним, але відчуття його зміни відбувається за рахунок однакової тривалості ритмічної одиниці (в даному випадку восьма з точкою в розмірі 9/8 дорівнює четвертній тривалості у розмірі 4/4) (див. приклад 5).

Приклад 5.

Фрагмент авторського аранжування ліричної пісні «Ой у полі верба»
(тт. 12–18): поліметрична модуляція

2

12

Голос Ж

Голос Ч

Саксофон

Фортепіано

Бас-гітара

ой у полі вер ба ой у полі вер ба ой у полі вер ба ой там дів чи на во ду на бира ла хо ро ша

під вер бо ю во да під вер бо ю во да під вер бо ю

$G/G\#5$ $C/G\#5$ E_m^7 D $C/G\#7/D$ $Bb\ C\#7\ E_b m^7\ C\#7/F$

Схожий прийом використано і в авторському аранжуванні козацької пісні «Від поля до поля» (Автентичний зразок пісні для аранжування взято зі збірки: Удод, Є. Г., 2015. Козацькі пісні Дніпропетровщини, с. 14) (див. приклад 6). В наведеному прикладі (тт. 10–11) відбувається не просто зміна розміру, а процес, під час якого нова метрична сітка виникає паралельно зі старою. Партія фортепіано та бас-гітари продовжують підкреслювати акомпанемент попереднього розміру 4/4 (тт. 10–12), при цьому розмір вже змінився на 6/8, де чверть еквівалентна чверті з точкою. Проте, водночас вокальна партія ніяким чином не підтримує попередній розмір, тим самим відбувається відчуття «накладання» одного метра на інший. В такті № 11 розмір 4/4 стає другорядним, а в такті № 13 і мелодія, і акомпанемент остаточно переходять у розмір 6/8, відразу змінюючи стандартне групування в цьому розмірі з 2 на 3. В такті № 15 поліметрична модуляція остаточно завершилась, і метр 6/8 відчувається як основний зі стандартним групуванням на 2 (по 2 восьмих тривалості в такті). Отже, на відміну від звичайної модуляції, поліметрична модуляція поступово підводить слухача до нового розміру, тим самим переводячи основний метр в другорядний.

Приклад 6.

Фрагмент авторського аранжування козацької пісні «Від поля до поля» (тт. 7–17): поліметрична модуляція

2

Голос

ви ро сла то по ля і ха ли ко за ки до синьо

Ф-но

Бас

Висновки.

1. Народні козацькі та ліричні пісні Придніпров'я відзначаються використанням додаткових складів, що порушують усталений метр, значною

варіативністю ритмічних структур, ритмічною полішаровістю, що є результатом своєрідної мелоритмічної організації. Власні джазові аранжування інтегрують ці елементи в контекст більш складних ритмічних структур, таких як поліритмія та поліметрія. Поєднання оригінального фольклорного матеріалу з джазовою ритмікою створює складні багаторівневі структури.

2. Синкопи, поліметрія, поліритмія та поліметрична модуляція створюють конструкції, що є невід'ємною частиною сучасної джазової музичної мови, які надають їй інтелектуальної складності та вишуканості. Використання синкопи, як однієї з основних рис джазової музики, дозволяє створювати відчуття ритмічного «зриву», що вносить нові вимірювання в структуру пісні, зберігаючи при цьому зв'язок з її фольклорною основою. У власних аранжуваннях синкопи виступають інструментом для додавання емоційного напруження та динамічної гнучкості. Поліритмія, поєднуючи різні ритмічні структури та групи, утворює багат шаровість ритмічного полотна, в той час, як поліметрія використовує різні ритмічні шаблони в межах однієї метрики. Поліметрична модуляція забезпечує переходи між розрізненими ритмічними системами, що додають глибини та виконавської привабливості джазовим аранжуванням народної музики.

3. Теоретичні дослідження, зокрема експерименти С. Хенделя й Дж. С. Ошинського, П. Вюстома та А. Рьопсторффа, підтверджують важливість використання складних ритмічних структур для активізації різних ділянок мозку, що впливає на емоційне сприйняття музики. Це дозволяє не тільки поглибити власне музичне полотно, а й досягти більш складного, багатоаспектного сприйняття її слухачем.

4. Джазові аранжування, завдяки використанню специфічних меторитмічних елементів, вносять свіже звучання в українську фольклорну та сучасну джазову музику. Водночас це дозволяє відкрити нові можливості для розвитку та інтерпретації народної музики в умовах сучасної музичної культури, створювати не лише інноваційні аранжування, а й підтримувати живу взаємодію між традицією та сучасністю.

Перспективи подальших розвідок... У наступних дослідженнях доцільно розглянути джазові аранжування українських народних пісень з позицій інших засадничих рис цього жанру, зокрема: гармонічної організації, розвитку оригінального музичного тематизму, імпровізаційної складової тощо, а також прослідкувати виявлені у статті метроритмічні закономірності на прикладі інших авторських композицій.

Список використаної літератури і джерел

1. Іваницький, А., 2016. Козацькі пісні. У кн.: О. Ю. Шевчук, Б. М. Фільц, ред., *Історія української музики: у 7 т. Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття*. Народна музика. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України, сс.253–263.
2. Кириленко, В., 1997. *Пісні Апостолівщини*. Дніпропетровськ: Навчальна книга.
3. Осадча, В., 2023. Мелоритмічна варіантність і відчуття музичного часу у творенні типів наспівів слобожанського фольклору. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 24, сс.72–84.
4. Соловійов, А., 2022. *Джазова обробка народної пісні у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття*. Дис. д-ра філософії (025). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.
5. Удод, Є. Г., передм., 2015. *Козацькі пісні Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ: ЛізуновПрес.
6. Bolton, T., 1894. Rhythm. *The American Journal of Psychology*, pp.145–238.
7. Browitt, N., 2022. *Rhythm perception and polyrhythms: continuous change in rhythm over time*. Master's scientific work in Psychology. Thesis. University of Oslo.
8. Grieshaber, K., 1990. *Polymetric performance by musicians*. Ph.D. in Art History. Thesis. University of Washington.
9. Handel, S. and Oshinsky, J. S., 1981. *The meter of syncopated auditory polyrhythms, Attention perception & psychophysics*, 30(1), pp.1–9. <https://doi.org/10.3758/BF03206130>
10. Love, S., 2011. *On phrase rhythm in jazz*. Ph.D. in Art History. Thesis. University of Rochester.
11. Lukas, L., 2016. Polymeters, Body, and mind: one musician's creative experiments with (dis)embodied rhythm. In: A body of knowledge: embodied cognition and the arts conference, USA, California, December 8-10 2016. California: University of California, pp.3–14.
12. Manteca – Dizzy Gillespie, 1970, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=A5tRGMHfKrE>> [accessed: 15 September 2024].
13. Møller, C., Stupacher, J., Celma-Miralles, A. and Vuust, P., 2021. Beat perception in polyrhythms: time is structured in binary units. *PLOS One*, 16(8), pp.1–24. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0252174>
14. Vuust, P. and Roepstorff, A., 2008. Listen Up! Polyrhythms in brain and music. *Cognitive Semiotics*, 3, pp.134–158.

References

1. Ivanytskyi, A., 2016. Kozatski pisni. In: O. Yu. Shevchuk, B. M. Filts, eds., *Istoriia ukrainskoi muzyky: u 7 t.* [History of Ukrainian Music: in 7 volumes.] Vol. 1. B. 1: Vid naidavnishykh chasiv do XVIII stolittia. Narodna muzyka. Kyiv: Instytut mystetstvoznnavstva, folklorystyky ta etnolohii im. M. T. Rylskoho Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy, pp.253–263.
2. Kyrylenko, V., 1997. *Pisni Apostolivshchyny* [Songs from Apostolivshchyna]. Dnipropetrovsk: Navchalna knyha.

3. Osadcha, V., 2023. Melorytmichna variantnist i vidchuttia muzychnoho chasu u tvorenni typiv naspiviv slobozhanskoho folkloru [Melorhythmic variation and sense of musical time in the creation of types of melodies of Slobozan folklore]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*, 24, pp.72–84.
4. Soloviov, A., 2022. *Jazz arrangements of folk songs in the work of Ukrainian composers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century*. Ph.D. in Art History. Thesis. Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.
5. Udod, Ye. H., foreword, 2015. *Kozatski pisni Dnipropetrovshchyny* [Cossack songs from Dnipropetrovsk region]. Dnipropetrovsk: LizunovPres.
6. Bolton, T., 1894. Rhythm. *The American Journal of Psychology*, pp.145–238.
7. Browitt, N., 2022. *Rhythm perception and polyrhythms: continuous change in rhythm over time*. Master's scientific work in Psychology. Thesis. University of Oslo.
8. Grieshaber, K., 1990. *Polymetric performance by musicians*. Ph.D. in Art History. Thesis. University of Washington.
9. Handel, S. and Oshinsky, J. S., 1981. *The meter of syncopated auditory polyrhythms, Attention perception & psychophysics*, 30(1), pp.1–9. <https://doi.org/10.3758/BF03206130>
10. Love, S., 2011. *On phrase rhythm in jazz*. Ph.D. in Art History. Thesis. University of Rochester.
11. Lukas, L., 2016. Polymeters, Body, and mind: one musician's creative experiments with (dis)embodied rhythm. In: A body of knowledge: embodied cognition and the arts conference, USA, California, December 8-10 2016. California: University of California, pp.3–14.
12. Manteca – Dizzy Gillespie, 1970, [online]. Available at: <<https://www.youtube.com/watch?v=A5tRGMHfKrE>> [accessed: 15 September 2024].
13. Møller, C., Stupacher, J., Celma-Miralles, A. and Vuust, P., 2021. Beat perception in polyrhythms: time is structured in binary units. *PLOS One*, 16(8), pp.1–24. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0252174>
14. Vuust, P. and Roepstorff, A., 2008. Listen Up! Polyrhythms in brain and music. *Cognitive Semiotics*, 3, pp.134–158.

OLEKSII MOVCHAN

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-5431-0825>

Creative PhD Student of the Department of Musicology,

Composition and Performing Arts

Dnipro Academy of Music

(Dnipro, Ukraine)

movchanoleksii1@gmail.com

JAZZ ARRANGEMENTS OF COSSACK AND LYRICAL SONGS FROM THE DNEIPER REGION: FEATURES OF THE ORGANIZATION AND PERCEPTION OF MUSICAL TIME

The study explores various metrorhythmic techniques in contemporary jazz music and their integration into original arrangements of Cossack and lyrical songs from the Dnieper region. It identifies key metrorhythmic methods such as syncopation, polyrhythm, polymeter, and polymetric modulation. These techniques are examined through the lens of their comparison with the organization of time in human daily life and their neurological impact, drawing on both domestic and international research from the late 20th to early 21st centuries. The paper investigates how auditory and attentional mechanisms influence the perception of rhythmic structures in music and the subjective experience of time. The study traces the use of polymetric and polyrhythmic techniques in jazz arrangements and analyzes their role in the re-contextualization of traditional Ukrainian

melodies, with attention to the modern audience's reception. It substantiates the author's compositional and arranging methodologies, as well as performance ideas. The phenomenon of "hidden" polyrhythm and polymeter in folk vocal music, resulting from melodic-rhythmic variability, is examined alongside the impact of various metrorhythmic forms on the perception of tempo-rhythmic organization within a composition. Examples of polymetric groupings with varying subdivisions of duration, the application of the polymeter technique, the integration of triadic pairs, and the use of polymetric modulation for transforming rhythmic structures in the author's own arrangements are presented. The significance of metrorhythmic principles in contemporary jazz arrangements of folk music is underscored. The paper concludes by discussing how the diversity of metrorhythmic techniques enriches musical language, broadens the potential of musical time, and enables the creation of complex, intellectually sophisticated constructions that form an integral part of the modern jazz idiom.

Keywords: *jazz, Cossack and lyrical songs of the Dnieper region, folk music arrangements, musical time, metrorhythm, syncopation.*

Стаття надійшла до редакції 16.09.2024 р.

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК: 78.036:792.5(045)

DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324597

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

заслужена діячка мистецтв України,
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)
elenakasyanova2205@gmail.com

МЕТАМОРФОЗИ

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В УМОВАХ ВИДОЗМІНИ ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Розглянуто сутність і характерні ознаки світового глобалізованого простору ХХІ століття, його вплив на культуротворчі процеси у планерному масштабі та у межах України. Переосмислено в реаліях сьогодення мегатенденції соціокультурного цивілізаційного процесу у світі, виокремлено специфіку їх проявів на теренах України. Визначено та схарактеризовано політичні, економічні, соціокультурні, технологічні чинники видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття у світі та Україні, окреслено їх позитивні та негативні аспекти зі встановленням шляхів виправлення останніх. З'ясовано вплив чинників нової парадигми художньої культури на метаморфози музично-театрального мистецтва в Україні. Проаналізовано започаткування міжнародних оперних проєктів в Україні крізь призму впливу політичних чинників нової парадигми, окреслено шляхи доступності сприйняття вітчизняним глядачем іншомовного мистецького продукту. Обґрунтовано грантову підтримку українських оперних проєктів зарубіжними і національними культурними інституціями та фондами крізь призму економічних проявів художньої парадигми на вітчизняному ґрунті. Доведено негативний вплив пріоритету економічної доцільності над художньою якістю в реалізації оперних проєктів, їх епатажне трактування заради «скандального» успіху і грошового прибутку. Аргументовано соціокультурні прояви художньої парадигми у створенні експериментальних режисерських робіт у контексті стильового напрямку метамодерну на стику інтеграції науки, мистецтва, сценічного дизайну, спорту, високих технологій при вирішенні значущих для українського соціуму тем. Виявлено випадки вульгаризованих інтерпретацій оперних творів в умовах естетики постмодерну із приниженням людської гідності, висміюванням значущих для суспільства ідей і прагнень, легітимізацією аморальності, бездуховності, чуттєвої тілесності, легковажного способу життя. Досліджено застосування в сценографічному вирішенні оперних проєктів інноваційних арт-технологій, інструментарію цифрового театру як проявів технологічних чинників художньої парадигми. Передбачено проблему автентичності та ідентичності творів музично-театрального мистецтва при застосуванні штучного інтелекту. Спрогнозовано вектори метаморфоз музично-театрального мистецтва України в умовах соціокультурних викликів ХХІ століття.

Ключові слова: світовий глобалізований простір, мегатенденції соціокультурного цивілізаційного процесу, парадигма художньої культури XXI століття, чинники видозміни художньої парадигми, музично-театральне мистецтво України у новій парадигматиці, метамодерн.

Постановка проблеми... В еволюційному поступі світових цивілізацій простежуються цикли, коли їх розвиток значно прискорюється, набуваючи революційних видозмін у багатьох сферах життєдіяльності соціуму. Одним із важливих чинників таких пришвидшень є інтенсивність розвитку науково-технічного прогресу, що змінює парадигму існування людства, надаючи йому перспектив переходу на новий, більш високий ступінь реалізації власного потенціалу. Наслідки таких видозмін можуть вважатися позитивними і корисними для людської спільноти, якщо вони враховують специфіку буття різних регіонів планети, сприяють поступовій гармонізації та вирівнюванню можливостей їх розвитку без насильницьких дій щодо етнічної ідентифікації населення.

Глобалізаційно-інтеграційні процеси на порубіжжі XX–XXI століть, зумовлені революцією в інформаційних технологіях, сприяли уніфікації багатьох сфер життєдіяльності найбільш розвинених країн західної орієнтації, що вплинуло на світовий культуротворчий поступ зі зміною художньої парадигми. І хоча означені процеси мають багато переваг у розвитку науково-технічного прогресу, вони породжують чимало проблем, пов'язаних із транснаціоналізацією й космополітизацією культури, які поглинають етнічну ідентичність більш вразливих внаслідок різних обставин країн з їх багатовіковими національними надбаннями й традиціями.

Спостереження за перебігом подій у сучасній Україні дозволяє констатувати інтенсифікацію цих процесів у музично-театральному мистецтві на тлі соціокультурних викликів сьогодення, що актуалізує необхідність переосмислення принципів підходів до трактування творів в умовах започаткованої на зламі століть театральної естетики метамодерну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Вирішення обраної проблематики вимагає з'ясування алгоритму розгляду основних компонент

дослідження, що полягають у визначенні: специфіки проявів сучасних глобалізаційно-інтеграційних процесів у світовому просторі та на теренах України; чинників їх впливу на формування парадигми художньої культури ХХІ століття; видозмін вітчизняного музично-театрального мистецтва в контексті нової моделі естетики метамодерну, виробленої в добу інформаційного суспільства та високих інноваційних технологій.

Концепт сучасного розвитку світової спільноти у глобалізованому просторі досліджено М. Кубаєвським, Л. Саракун та Т. Чаркіною. М. Кубаєвський (2008) зосередив увагу на проблемах входження країн різних регіонів світу у неоднорідний, динамічний і суперечливий глобальний простір. Л. Саракун (2019) встановила вплив світових глобалізаційно-інтеграційних процесів на формування космополітичних тенденцій як світоглядних позицій майбутнього планетарного суспільства. Т. Чаркіна (2016) виділила три аспекти глобалізації як соціального феномену: соціально-політичний, соціально-економічний, соціокультурний; окреслила базові мегатенденції глобального цивілізаційного процесу, що вплинули на особливості нової парадигми художньої культури.

Взаємозв'язок між соціокультурною парадигмою та культурно-мистецькою політикою в Україні визначили співавтори О. Антонюк і О. Рожок (2010), М. Шевченко (2018). Науковці дослідили теоретико-практичні аспекти її формування в умовах глобалізації, обґрунтували основні принципи реалізації цієї політики крізь призму соціокультурних викликів сьогодення. Особливості інтеграції української культури у світовий простір розглянув В. Дудник (2012), який виявив ключові проблеми означеного процесу та намітив шляхи їх подолання на підґрунті гармонізації космополітичної та національно-ідентичної компонент.

Причини широкого розповсюдження й домінування масової культури в умовах глобалізації проаналізував колектив авторів М. Кушнар'ова, І. Петрова, С. Цимбалюк, Т. Шумейко (2005), які встановили основні тенденції її розвитку та вплив на сферу мистецтва. Прояви світової глобалізації у сучасному поступі

національної культури з'ясував В. Бабкін (2018), який схарактеризував її інтегруючі та консолідуючі функції, здатні протидіяти як уніфікації, так і масовізації художніх процесів. Аргументації сутності нового стильового напрямку метамодерну, який внаслідок сучасних культуротворчих процесів прийшов на зміну постмодерну, приділено увагу О. Бандровською (2021) та О. Губернатор (2023). Дослідниці розробили його фундаментальні ідеї та принципи, сформувавши концепцію нового ставлення до культурних практик.

Означені дослідження культуротворчих процесів у світі та Україні стали підґрунтям для розгляду аналітичних матеріалів із видозмін музично-театрального мистецтва у новій парадигмі XXI століття.

Режисерські пошуки й експерименти у трактуванні класичного оперного репертуару у провідних музичних театрах Європи, що відображають принципово нові естетичні підходи в реалізації вистав, досліджені М. Черкашиною-Губаренко (2015). Становлення євроінтеграційних тенденцій у функціонуванні оперного жанру в Україні початку третього тисячоліття, співзвучних ключовим аспектам нової парадигми музично-театрального мистецтва, проаналізовані О. Береговою (2010).

Процес асиміляції театральної режисури з професією сценографа як визначальної тенденції розвитку сучасного театру розглянутий В. Пацуновим (2021). Аналіз режисерських інновацій у сценографічному вирішенні вистав як традиційного, так і сучасного форматів проведений співавторами К. Юдовою-Романовою, В. Стрельчук та Ю. Чубуковою (2019). Особливостям створення художніх образів сучасними технологічними засобами виразності присвячена стаття К. Юдової-Романової та Ю. Аленіної (2019). Режисерські пошуки оптимізації драматургічної та видовищної компонент при застосуванні сучасних арт-технологій в оперних виставах схарактеризовано О. Савчук (2022).

Різновекторні аспекти застосування цифрових технологій і штучного інтелекту в сучасному музичному театрі відображені у наукових розвідках І. Антіпіної, Т. Совгири, Т. Хвостової і А. Чібалашвілі. І. Антіпіною (2024) досліджений феномен залучення штучного інтелекту до створення нових

музичних творів, піднята проблема визначення їх унікальності, авторства та етичних наслідків. Т. Совгиною (2021) розглянутий концепт використання штучного інтелекту у створенні роботизованого сценічного простору, окреслені проблеми його застосування в технологічному й драматургічному аспектах. Т. Хвостовою (2023) висвітлений процес становлення цифрового театру в сучасній інтернет-культурі, виявлені тенденції його розвитку з обґрунтуванням різнобічних можливостей створення мистецьких творів. А. Чібалашвілі (2021) проаналізований контент застосування штучного інтелекту у візуальному мистецтві та музиці, визначені принципи роботи з означеною технологією у різноманітних художніх проєктах, спрогнозовані перспективи створення мистецького продукту без участі людини.

Аналітичним підґрунтям дослідження стала публікація автора статті О. Касьянової (2023), де на прикладі розгляду різновекторних підходів до вирішення пластично-хореографічних сцен в оперних виставах окреслені традиційні та інноваційні прийоми, співзвучні основним аспектам сучасної парадигми музично-театрального мистецтва та естетиці доби метамодерну.

Огляд вищезазначених наукових розвідок дозволив провести комплексний інтегративно-міжгалузевий аналіз концепту знакових перетворень у музичному театрі України крізь призму сучасних культуротворчих процесів.

Мета дослідження — визначити вплив видозміненої парадигми художньої культури ХХІ століття на метаморфози музично-театрального мистецтва України.

Завдання дослідження:

- 1) з'ясувати роль світових глобалізаційно-інтеграційних процесів у культуротворчих параметрах українського соціуму;
- 2) проаналізувати чинники формування парадигми художньої культури ХХІ століття у світі та Україні;
- 3) окреслити прояви означеної парадигми у вітчизняному музично-театральному мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження... Сучасна глобалізація, зумовлена світовими інтеграційними процесами, являє собою феномен становлення цілісного, неподільного світу з єдиними політичними, економічними, соціокультурними принципами існування мегасоціуму на тлі інтенсифікації технологічного прогресу та планетарної комунікації. Вона передбачає нівелювання особливостей різних державоутворень, підпорядковуючи їх консенсусу міжнародних наднаціональних інституцій європейського та планетарного масштабів. Прискорення глобалізаційних процесів вимагає від держав прозорості кордонів для транснаціональних корпорацій, долання географічних бар'єрів в економічній, виробничій, науково-технологічній взаємодії країн, що поступово призводить до формування космополітичного соціуму із втратою національної самобутності та ідентичності окремих етносів. З одного боку, становлення в людини космополітичних поглядів і орієнтацій дозволяє їй максимально адаптуватися до міжнародного ринку працевлаштування, ефективно реалізувати власний інтелектуальний потенціал у різних сферах життєдіяльності суспільства. З іншого, «... в максимально великих соціумах підвищується анонімність індивідуального буття і водночас посилюється відчуженість, душевний холод. Тому людина прагне знайти свій притулок, а відтак намагається бути в такій спільності, яка творить почуття безпеки, стабільності, надійності, спокою. Такою спільнотою і є етнічна група, котра спроможна створювати душевне тепло сім'ї, родини» (Кубаєвський, 2008, с. 63). Виходячи з означеного протиріччя, постає проблема пошуку шляхів оптимізації двох протилежностей — космополітизму та етнічної ідентифікації, які не обійшли стороною й українське суспільство. У даному контексті необхідно проаналізувати вплив глобалізованого науково-технологічного прогресу на формування мегатенденцій в соціокультурній сфері з їх проявами у різних регіонах світу. Це дозволить окреслити вектори культуротворчого поступу України та визначити чинники вироблення її художньої парадигми в умовах ХХІ століття.

Історично так склалося, що технологічна революція, чие інтенсивне піднесення розпочалося в останній третині ХХ століття, досягла свого найвищого розквіту в США, які після Другої Світової війни стали лідером серед країн різних регіонів світу, створюючи сприятливі умови для розвитку економіки, науки і виробництва, стимулюючи еміграцію до себе висококваліфікованих фахівців з ослаблених війною держав. Більшість європейських країн, котрі до війни конкурували, а часом і випереджали Америку у цьому плані, вимушені були переживати труднощі відновлення своїх економік у повоєнний період, тому поступалися США у багатьох сферах функціонування соціуму, у тому числі й у наукових розробках. У зв'язку з цим сучасна глобалізація набула прозахідної вестернізованої форми, екстраполюючи на весь світ процеси модернізації наукоємних сфер економіки й виробництва, водночас розповсюджуючи західний спосіб життя з переосмисленими у нових реаліях ціннісними орієнтирами.

Саме цей аспект глобалізації вплинув на формування мегатенденцій цивілізаційного процесу в соціокультурній сфері, які за характерними ознаками, виявленими Т. Чаркіною (2016), диференціюються на культурні: поляризацію, асиміляцію, гібридизацію та ізоляцію. До цього ряду необхідно додати й культурну експансію, яка є одним із значущих викликів сьогодення. Водночас автор цієї статті переосмислює деякі ознаки, надані Т. Чаркіною, крізь призму сучасних реалій світових культуротворчих процесів із визначенням країн/регіонів, де проявляються окреслені мегатенденції.

Культурна поляризація, за Т. Чаркіною, — це сегментація політичної та гео економічної мапи світу, що супроводжується формуванням військово-політичних і економічних регіональних союзів та проявилася впродовж ХХ століття у протиборстві капіталістичного й соціалістичного таборів. На нашу думку, культурна поляризація в сучасних реаліях — це спосіб адаптації модернізації до специфіки традицій національної культури певної країни. Таким шляхом пішли Японія, Китай, Південна Корея, Сінгапур, Тайвань та деякі інші держави далекосхідного регіону, які не «розчинилися» у нових вестернізованих

ціннісних орієнтирах, а здійснили інформаційно-технологічну революцію на підґрунті власних ментальних, культурних, історичних особливостей країн.

Культурна асиміляція, за Т. Чаркіною, передбачає неможливість альтернативи процесу вестернізації з установленням універсальних (загальнолюдських) норм і правил у міжнародних відносинах. На нашу думку, культурна асиміляція в сучасних реаліях — це процес поступового зближення, збагачення, уніфікації найбільш типових ознак різних народних традицій, стирання національних особливостей та культурної ідентичності етносів. Це своєрідна транснаціоналізація, космополітизація й синкретизація культури, яка вимагає певного часу і ненасильницьких дій, що повинно відрізнити її від швидкоплинної та агресивної культурної експансії. Такий шлях упродовж кількох десятиліть пройшли більшість європейських країн, які після Другої світової війни разом із модернізацією обрали американський спосіб життя зі встановленими ним новими ціннісними орієнтирами.

Культурна гібридизація, за Т. Чаркіною, характеризується процесами транскультурної конвергенції й формуванням транслокальних культур діаспори, які не поглинаються якоюсь універсальною глобальною моделлю, а утворюють нові особливі регіони у межах певного державоутворення. Погоджуючись із думкою Т. Чаркіної, автор статті вважає у віддаленій перспективі перетворення культурної гібридизації в культурну асиміляцію ненасильницького характеру, обумовлену процесами інтенсифікації науково-технологічного прогресу, появою нового покоління із космополітичним способом мислення, можливістю трудової міграції у різні регіони світу, постійною адаптацією до мінливих соціокультурних реалій із поступовою уніфікацією. На сьогодні процеси культурної гібридизації найбільш виразно проявилися в Америці у вигляді існування цілих культурних локацій різних діаспор, які в межах єдиного державоутворення вже багато десятиліть зберігають власні національні традиції і надбання колишньої батьківщини.

В останні десятиліття в країнах Євросоюзу у зв'язку з міграцією населення з країн Близького Сходу, Африки і навіть України з'явилися культурні локації

різних діаспор, які не намагаються адаптуватися до європейського способу життя, зберігаючи власний традиційний устрій.

Культурна ізоляція, за Т. Чаркіною, це процес ізоляції та самоізоляції окремих країн, регіонів, політичних блоків, обумовлений культурним і релігійним фундаменталізмом; екологічними, націоналістичними й расистськими рухами; авторитарними й тоталітарними режимами з обмеженням міжнародних контактів, свободи пересування, встановленням жорстокої цензури тощо. На нашу думку, сутність цього поняття може бути розширеною і переосмисленою в контексті процесу несприйняття відносно розвиненими і заможними країнами Близького Сходу: Саудівською Аравією, Арабськими Еміратами, Оманом, Катаром та іншими глобальної вестернізації культури і способу життя. І хоча характерні ознаки їх культурної ізоляції мають чимало спільних рис з культурною поляризацією країн далекогосхідного регіону, але їх відрізняють опора на непохитні релігійні, ментальні, психологічні особливості та національні традиції, обґрунтовані специфікою геокліматичних умов буття.

Культурна експансія, на нашу думку, — це процес насильницького нав'язування слаборозвиненим або залежним від економічно провідних держав країнам західного способу життя з його «оновленими» ціннісними орієнтирами, які суперечать психології, ментальності, релігійним, культурним традиціям етносу, специфіці його буття. Культурна експансія сприяє обмеженню національного суверенітету держав, руйнуванню їх економік шляхом переводу у стан ресурсних або аграрних країн, так званих «бананових республік», зниженню інтелектуального, освітнього, науково-технічного потенціалу населення, створюючи умови для його вимушеної міграції на Захід. Як правило, до культурної експансії схильні держави з нестабільною політичною, економічною ситуацією, які внаслідок природних катаклізмів, воєнних або інших екстремальних подій потрапляють в залежність від країн «золотого мільярду», котрі диктують їм умови життєдіяльності соціуму.

Екстраполюючи розглянуті культурні мегатенденції на український ґрунт, можна констатувати прояви деяких їх характерних ознак і у вітчизняному середовищі.

Культурна поляризація в Україні проявляється в специфічному способі буття, особливостях релігійних і культурних традицій, психології та ментальності населення її основних регіонів, які тривалий час перебували у складі інших державоутворень і об'єдналися з уламків трьох імперій: Австро-Угорської, Османської й Російської. Зберігаючи й донині відлуння свого минулого устрою, ці регіони можуть співіснувати в культурній гармонії та злагоді за умови їх толерантного ставлення до інших традицій і уподобань без домінування одного з них.

Культурна асиміляція на теренах України проявляється в найбільш розвинених у промислово-виробничому аспекті регіонах та великих містах, умови проживання в яких різних етнічних груп призводять до поступової урбанізації, схожої з уніфікацією, взаємодії різних традицій, психології та ментальності, що сприяє появі нового культурного середовища зі становленням найбільш типових ознак у зародках нової узагальненої ментальності та поступовим виключенням зі вжитку специфічно-індивідуальних.

Культурна гібридизація на теренах України проявляється у збереженні специфічних етнічних традицій у культурі локальних діаспор її різних регіонів: угорців, кримських татар, греків, німців та інших національних меншин, які співіснують в єдиному державоутворенні із дотриманням буття своєї далекої в історичному аспекті батьківщини.

Культурна ізоляція на теренах України проявилася у формуванні етнічних локацій біженців із деяких країн Близького Сходу, Африки тощо, вимушених емігрувати зі своїх держав у зв'язку з воєнними або іншими екстремальними подіями. Без знання мови, не маючи певної освіти, професійної кваліфікації та інших підстав для адаптації в українське середовище, вони зберігали свій автентичний спосіб життя, доки воєнний стан у державі не змусив їх емігрувати на Захід в країни Євросоюзу.

Культурна експансія на теренах України проявляється у бажанні країн західної орієнтації прищепити вітчизняному суспільству за короткий проміжок часу глобалізовану вестернізацію із власними ціннісними орієнтирами без урахування психології, ментальності, релігійних та традиційних устроїв буття етносу, що викликає з боку частини корінного населення непорозуміння та відторгнення чужорідного для нього культурного середовища.

Визначення специфічних ознак глобалізованого простору у світі та їх впливу на культуротворчі процеси в Україні сформували підґрунтя для аналізу процесу видозміни парадигми художньої культури ХХІ століття з її характерними проявами у вітчизняному музично-театральному мистецтві. Становлення концепту означеної парадигми відбувалося у надскладних умовах пошуку й обрання шляху майбутнього поступу держави. На особливості цього процесу значний вплив здійснили основоположні фактори світового глобалізованого простору, серед яких найбільш значущими виявилися: політичні, економічні, соціокультурні, технологічні чинники, які й сформували специфічну модель художньої парадигми в українських реаліях. Кожен із цих аспектів має як позитивні, так і негативні прояви, які необхідно враховувати при визначенні культурно-мистецької та репертуарної політики у музичному театрі України.

Політичні чинники, що спрямували інтеграцію української культури до глобалізованого світового простору, обумовили появу в державі, за сприяння посольств різних країн інститутів культури, культурних фондів та інших художньо-творчих організацій задля співробітництва, взаємодії, спільного вирішення з вітчизняними установами нагальних проблем; започаткування перспективних національних та міжнародних проєктів. Водночас на тлі глобалізаційно-інтеграційних процесів на теренах України проявилися дві основні тенденції в її культуротворчому розвитку, пов'язані з транснаціоналізацією та етнічною ідентифікацією. Транснаціоналізація культури на вітчизняному ґрунті набуває ознак її вестернізації з активною популяризацією західного способу життя, нових ціннісних орієнтирів, які, як

відмічалось вище, не завжди враховують особливості психології, менталітету, традицій та уподобань українського етносу. Етнічна ідентифікація на тлі глобалізаційних процесів, на жаль, поступається космополітичній тенденції. У цьому контексті необхідно віднайти баланс між космополітичною та етнічно-ідентичною компонентами задля переосмислення зарубіжних новацій крізь призму національних культурних традицій.

В умовах сучасного технократичного суспільства проявилася й тенденція незатребуваності гуманістичних знань, пов'язаних із морально-етичним вихованням соціуму. Це призводить до деструкції в гуманітарній сфері, легітимізації розколу суспільства на «золоту» меншість та збіднілу більшість із диференціацією культури на елітарну й масову, до інтенсифікації процесу роз'єднання та взаємовідчуження людей. У даному контексті необхідно здійснити пошук гармонізації гуманістичного і технократичного аспектів виховання соціуму заради запобігання загрози знищення людства на планеті як цивілізованого суспільства.

Економічні чинники, що спрямували інтеграцію української культури до аналогових міжнародних корпорацій, допомогли ефективному використанню акумульованих коштів задля фінансування масштабних творчих проєктів, різноманітних заходів із залученням вітчизняних інституцій, організацій та окремих діячів. Плідна співпраця у цьому напрямку на макрорівні сприяла широкій популяризації української культури у різних регіонах планети, міжнародному визнанню її унікальності, творчих надбань і досягнень, більшому розумінню самотності її етносу. Водночас на мікрорівні під впливом надання пріоритету економічній доцільності проєктів відбулася заміна культурного просвітництва соціуму на споживацькі ринкові культурні послуги. Бажання отримати фінансовий прибуток будь-якою ціною призвело до перетворення високохудожніх зразків із важливими для людства ідеями та ідеалами на рентабельний ринковий культурний продукт почасти сумнівної якості, а то й взагалі провокативно-епатажного характеру. На цьому тлі сформувалася нова корпоративна, або клубна культура, а її злиття з бізнесом сприяло

розповсюдженню у соціумі культу гедонізму, насолоди і розваг. Більш глибокий інтелектуальний і гуманістичний розпад у суспільстві призвів до хибного оцінювання гідності людини за майновим статусом, а не за особистим культурно-освітнім потенціалом і заслугами.

Протистояння дороговартісної елітарної та малоцінної масової культури відлучає широкі кола населення від можливості пізнання шедевральних творів, які транслюють позачасові загальнолюдські цінності, пропонуючи їм ерзац-продукт низькопробної якості й дурного смаку. У цьому контексті необхідно дотримуватися гарантованого законодавством України забезпечення державою рівних прав доступу всіх верств населення до високохудожніх культурних надбань людства.

Соціокультурні чинники, що інтегрували українську культуру в систему світової художньої парадигми, сприяли: опануванню кращими творчими досягненнями різних регіонів планети; обміну інформацією, відкриттями і знахідками; плідній співпраці в організації та реалізації багатовекторних національних і міжнародних проєктів; спільному вирішенню проблемних і перспективних напрямків розвитку. Одним із важливих аспектів міжнародної взаємодії та обміну досвідом стала поява на теренах України нового стильового напрямку — метамодерну, який набуває широкого розповсюдження в реаліях інформаційного суспільства. У сучасному дискурсі існує достатньо визначень цього терміну, який почасти трактують його як перехідну ланку між найвом модерну та цинізмом постмодерну. Але спостереження за сучасними культуротворчими процесами, що впливають на театральну практику, надають підстави вважати цей напрямок органічним поєднанням синкретичної культури, науки, високих технологій, різних видів мистецтва та спорту за умов дотримання в реалізації художнього продукту концептуального бачення творця.

Водночас у результаті домінування технократичного й економічного аспектів у новій художній парадигмі XXI століття відбувається глобальна дегуманізація людства, наслідки якої проявилися: у розриві наступності поколінь із протистоянням субкультур молодого, зрілого та старшого поколінь; легітимізації

розкладання суспільної і культурної свідомості з відміною будь-яких табу, особливо морально-етичних; зміні ціннісних орієнтирів із всебічного розвитку особистості на естетизацію й легалізацію індустрією дозвілля культу насолоди, чуттєвості, розваг; агресивному нав'язуванні шоу-видовищами масової культури бездумної, безвідповідальної легкості буття, що стає нинішнім сенсом існування людини. На жаль, означені негативні явища проявилися й на теренах України. Задля їх запобігання й переборення необхідне дотримання основоположних принципів гармонійного розвитку особистості у синтезі освітнього, культурного, етико-естетичного, патріотичного, інтернаціонального, фізичного виховання соціуму з популяризацією здорового способу життя.

Технологічні чинники інтеграції української культури у світовий науково-технічний простір сприяли активному залученню в процес художньої творчості його новітніх досягнень. Це проявилось у цифровізації, діджиталізації художньої культури, появі її онлайн-форматів, використанні інноваційних арт-технологій із застосуванням різних видів віртуальної реальності, голограм, нейромереж, штучного інтелекту тощо. Такі революційні перетворення спонукали до появи багатоманітних модифікацій мультижанрових формоутворень, що свідчить про знакові метаморфози в художній парадигмі XXI століття.

Однак використання інноваційних досягнень у сфері культури породило чимало проблем, пов'язаних із непоодинокими випадками домінування яскравої, видовищної, захоплюючої складової художніх творів над їх ідейно-смісловим змістом. Застосування штучного інтелекту викликає занепокоєння щодо визначення унікальності, автентичності художніх творів, авторського права на них із етичними наслідками. У випадку трансформації штучного інтелекту із допоміжного інструментарію на самостійний суб'єкт художнього процесу виникає небезпека усунення людини-творця з домінуючих позицій, її перетворення в об'єкт діяльності. І навіть за наявності високих результатів подібних експериментів штучний витвір художньої творчості не матиме людської одухотвореності та одуховленості, що свідчитиме про переважання в ньому форми над змістом. Взаємодія людини-творця зі штучним інтелектом у

майбутньому можлива за умови генерування нею ідейно-сміслового змісту художнього продукту, конструювання його аксіологічного, морально-етичного контенту.

Розглянуті чинники нової парадигми художньої культури спричинили суттєві видозміни в музично-театральному мистецтві України. Їх політичні прояви на вітчизняному ґрунті сприяли започаткуванню міжнародних оперних проєктів за спільної участі українських та зарубіжних митців задля обміну досвідом і надбаннями між країнами. Ще на початку незалежності нашої держави була здійснена постановка опери Дж. Верді «Набукко» (1993), що стала першим міжнародним українсько-німецько-французьким проєктом, який привніс у вітчизняний театр принципи європейської музичної режисури та сценографічного мистецтва. Наступного року була реалізована постановка монументальної романтичної опери Р. Вагнера «Лоенгрін», що стала другим спільним міжнародним українсько-німецьким проєктом за участі посольства Німеччини в Україні та Інституту Гете. Далі відбулися постановки опер: А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» у рамках українсько-американсько-французького проєкту; Ш. Гуно «Ромео і Джульєтта» та Р. Вагнера «Летючий голландець» як результат спільної реалізації українсько-німецьких проєктів та інші. Ці вистави, здійснені в Національній опері України, ознайомили вітчизняних митців із зарубіжними новаціями постановки музично-театральних творів у різних форматах, жанрах і стилях.

Останнім часом великого досвіду у спільному втіленні міжнародних мистецьких проєктів набула Львівська опера, що спеціалізується як на традиційному, так і модерновому сценічному прочитанні зарубіжних і українських музично-театральних творів. Найбільш знаковими постановками стали: українсько-німецько-італійські проєкти двох опер вітчизняного композитора-класика Д. Бортнянського «Алкід» і «Сокіл»; українсько-польсько-аргентинсько-італійський проєкт за оперою Дж. Пуччіні «Турандот»; українсько-італійські проєкти за операми Дж. Верді «Аїда», «Набукко», «Травіата» та інші.

Реалізація спільних міжнародних оперних проєктів стала важливим кроком на шляху інтеграції українського музично-театрального мистецтва у світовий глобалізований простір.

Водночас цей процес має і зворотній бік, що проявляється у домінуванні в музичному театрі України зарубіжного оперного репертуару з пріоритетним виконанням його мовою оригіналу. Це ускладнює сприйняття вітчизняним глядачем перебігу подій на сцені, а субтитри українською мовою у форматі біжного рухливого рядку над авансценою тільки відволікають від перегляду сюжетних колізій твору. Задля виправлення цих недоліків варто скористатися досвідом деяких театрів, в яких зарубіжний репертуар має два формати втілення: мовою оригіналу — для іноземців і поціновувачів таких утілень та для більшості пересічних глядачів — їх національною мовою. Також можливе застосування змішаного формату вистав, де арії виконуються мовою оригіналу, а речитативи — національною мовою глядача. Доречно й впровадження реферованого перекладу, розміщеного на екранах по боках сцени.

Економічні прояви художньої парадигми на вітчизняному ґрунті сприяли грантовій підтримці українських оперних проєктів різноманітними зарубіжними і національними культурними інституціями та фондами. Так, за фінансової підтримки Інституту культури при посольстві Італії викладачами і здобувачами вищої освіти кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського були реалізовані оперні проєкти: «Ріголетто» Дж. Верді (режисер — І. Даць); «Диригент оркестру» Д. Чимарози та «Сеньйор Брускіно» Дж. Россіні (режисер — Ю. Журавкова); «Пробний камінь» Дж. Россіні (режисер — Б. Латчук). За грантової підтримки Українського культурного фонду на сцені Оперної студії Академії були втілені мистецькі проєкти за операми Дж.-К. Менотті «Мартінова брехня» (режисер — Ю. Журавкова) та «Медіум» (режисер — О. Співаковський). Слід відмітити, що іноземні інституції фінансують зарубіжні оперні проєкти мовою оригіналу, а національні — в українському перекладі, що свідчить про зацікавленість і характер просування

власного мистецького продукту на ринку театральних послуг різними культурними установами.

Водночас вимога економічної доцільності і фінансової рентабельності музично-театральних проєктів часто-густо призводить до їх епатажно-брутальних трактувань, що порушують усі моральні норми заради отримання будь-якою ціною грошового прибутку та/або примарного скандального успіху. До таких невідповідних ані віку, ані моральним устоям суспільства можна віднести «еротичний трилер» — оперу В. А. Моцарта «Весілля Фігаро» та аналогічну версію балету А. Кос-Анатольського «Сойчине крило», заявленого як різдвяна вистава без вікових обмежень із демонстрацією сцен згвалтування та «спонукання до розпусти». Обидві вистави здійснені в Київській опері, яка, не дивлячись на її невизначений бренд, й досі офіційно залишається Київським муніципальним академічним театром опери і балету для дітей та юнацтва, але чомусь змінила свій репертуарний профіль всупереч функціональному призначенню інституції. У даному випадку Міністерство культури та стратегічних комунікацій України й інші державні і законодавчі профільні органи повинні здійснювати моніторинг репертуарної політики театральних установ та своєчасно реагувати на означені порушення, що наносять непоправну психологічну й моральну шкоду, особливо юному глядачеві.

Соціокультурні прояви художньої парадигми на вітчизняному ґрунті сприяли можливості проходження молодими митцями України стажування у провідних театрах світу. Серед них фахове стажування в Метрополітен-опера пройшли два здобувача вищої освіти кафедри оперної підготовки та музичної режисури НМАУ імені П. І. Чайковського Т. Гнатюк і Л. Шиленко, які використовують отримані знання у своїй професійній діяльності в Україні та за кордоном. Все частіше українські митці: диригенти, режисери, сценографи, співаки, інструменталісти запрошуюються для реалізації у різних країнах світу спільних міжнародних проєктів, що свідчить про швидке набуття ними передового досвіду в музично-театральній сфері та їх конкурентоспроможність на ринку театральних послуг.

На тлі соціокультурних проявів художньої парадигми в українському музично-театральному мистецтві простежується тенденція створення експериментальних робіт у стильовому напрямку метамодерну на стику інтеграції науки, мистецтва, сценічного дизайну, спорту, високих технологій із вирішенням значущих для вітчизняного соціуму тем. Серед них: одеська версія сучасної опери «Катерина» О. Родіна — номінант на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка 2024 року; львівські версії українських класичних та сучасних опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (за музичною редакцією О. Саратського і Д. Саратського), «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Мойсей» М. Скорика, «Лис Микита» І. Небесного та інші. Ці постановки свідчать про вагомі результати в опануванні вітчизняними митцями світових досягнень оперної режисури та їх вдалим переосмисленням крізь призму українських культурних традицій.

Серед молодих режисерів, які працюють у цьому напрямку, чільне місце посідає творчість випускників НМАУ імені П. І. Чайковського: А. Литвинова, який втілює у Львові в рамках міжнародного українсько-японського проекту камерну оперу Я. Касаматсу «Русалонька» (розглянута нижче); Л. Шиленко, яка входить до режисерсько-постановочних груп ряду національних та міжнародних проєктів у країні та за кордоном; О. Шевельової, яка чи не вперше в Україні у рамках реалізації сучасного дитячого мюзиклу «Жаба Маша» О. Спіліоті підняла й окреслила вектори вирішення проблем психологічної залежності юної генерації від цифрових технологій та протиставлення субкультур різних поколінь із окресленням можливих шляхів відновлення їх спадкоємності. Її експериментальні роботи — опери: «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, «Дон Паскуале» Г. Доницетті, втілені на сцені Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського, характеризуються творчою інтеграцією сучасних зарубіжних і вітчизняних надбань науки та мистецької практики, спрямованих на задоволення інтересів й уподобань глядача доби високих технологій та інформаційного суспільства.

Водночас в українському музично-театральному просторі спостерігаються непоодинокі випадки вульгаризованих інтерпретацій творів із легалізацією та легітимізацією аморального. Здійснені в контексті естетики постмодерну із приниженням та висміюванням людської гідності, значущих для суспільства ідей та прагнень, популяризацією споживацтва та легковажності життя, демонстрацією тілесності, визивної чуттєвості, вони не тільки протирічать концептуальному композиторському задуму опер, але й вульгаризують, знедуховлюють його. До них належать вищезгадані сумнозвісні постановки Київської опери – «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, до яких додається сучасна одеська версія «Дона Паскуале» Г. Доніцетті, які свідчать про втрату їх «інтерпретаторами» найнижчої міри режисерської сумлінності. Задля запобігання цим негативним явищам необхідні спільні зусилля державних органів, культурно-мистецьких організацій, творчих діячів та різноманітних засобів масової комунікації з метою висвітлення кращого досвіду, знахідок та експериментів у пошуку нових форматів музично-театральних творів. Їх суголосність основоположному позачасовому принципу, винайденому ще за доби просвітницького класицизму: «Прекрасне те, що моральне!», залишається актуальним і донині.

Технологічні прояви художньої парадигми на вітчизняному ґрунті сприяли активному залученню в реалізації оперних проєктів ХХІ століття інноваційних арт-технологій та інструментарію цифрового театру: віртуальної реальності, голограм, лазерних проєкцій, світло- та піротехніки, засобів звукового та візуального оформлення, генераторів спецефектів, сценічно-модульних конструкцій-трансформерів, які поряд із традиційними елементами вистави — музикою, співом, танцем створюють мультимедійність. У мультимедійній опері розвиток сюжету відбувається в органічній взаємодії реальних та віртуальних персонажів, синхронізованих із комп'ютерною анімацією. Найбільш ефективно з економічних причин означені технології застосовуються зарубіжними митцями. У жанрі *MTV*-опери постановниками Х. Монтальво і Д. Ерв'є створені мистецькі проєкти «Палладіни» Ж. Ф. Рамо та

«Орфей» на збірну музику К. Монтеверді, К. В. Глюка і Ф. Гласса, де в яскравому калейдоскопі вдало поєднуються музика, спів, різні танцювальні системи, елементи цирку і спорту, несподівані перетворення людей у птахів і тварин на тлі різноманітних візуальних спецефектів (Касьянова, 2023).

Оригінальним інноваційним вирішенням сценічного простору характеризується сучасна інтерпретація класичної опери Ж. Бізе «Кармен», втілена на Брегенському фестивалі 2017 року режисером К. Хольтенем. В якості планшету сцени він використав величезні гральні карти, розташовані на різних рівнях із поступовим спуском «авансценою» у води Боденського озера. Застосування режисером технології відеопроєктування та інноваційної світлотехніки створювало ілюзію перегортання гральних карт та зміни мастей (Юдова-Романова, Стрельчук, Чубукова, 2019). Використання піротехнічних спецефектів у знакових мізансценах опери сприяло емоційно-підвищеному сприйняттю глядачем найбільш драматичних моментів сюжету.

Опанування українськими митцями кращого зарубіжного досвіду у використанні інноваційних арт-технологій проявилось у появі експериментальних проєктів із елементами мультимедіа. Так, на малій сцені «Маллярка» Львівської опери вихованцем НМАУ імені П. І. Чайковського А. Литвиновим у рамках вже згаданого міжнародного українсько-японського мистецького проєкту була втілена камерна опера Я. Касаматсу «Русалонька» за мотивами казки Г. Андерсена. Проєкт презентував сучасну режисерську версію загальновідомого твору з ретельно розробленими мізансценами у різних локаціях, що завдяки яскравій відеопроєкції швидко змінювали місце дії з морської стихії й фантастичного підводного світу на пляж із подальшим переміщенням у палац. Художні образи головних героїв, вирішені в естетиці аніме на тлі візуальних спецефектів, психологічно поглиблювали драматизм розвитку подій, поступово підводячи до символічно вирішеної фінальної сцени перемоги любові над смертю.

Постановка випускницею творчої аспірантури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського О. Шевельовою сучасного дитячого

мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша», згадуваного вище, окрім актуальної проблематики, характеризується створенням художнього образу вистави на підґрунті органічного синтезу елементів арт-технологій, сценічного дизайну, декоративного оформлення, влучно задіяними у мізансценічному вирішенні. Для відтворення монітора комп'ютера режисером був задіяний *LED*-екран, на якому у форматі *2D*-анімації мультиплікаційного характеру почергово демонструвалися 16 анімаційних відеороликів, що створювали інтерактивну картину спілкування персонажів в контексті розвитку сюжетної лінії твору. Під час демонстрації сцени повені режисером були застосовані новітні світло-шумові ефекти, які справляли враження справжньої грози із блискавками, що поглиблювало драматизм ситуації та емоційно впливало на глядача.

Водночас застосування в музичному театрі інноваційних арт-технологій та елементів цифровізації іноді призводить до домінування видовищної компоненти вистави над її драматургічним розвитком. Так сталося на Брегенському фестивалі 2013 року при демонстрації вистави «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, в якій дивовижні сценографічні спецефекти, призначені для створення художнього образу твору задля поглиблення його драматургії, навпаки відволікали глядача від перебігу подій, що засвідчує пріоритет форми над змістом. У цьому контексті необхідне збалансування сценографічної та драматургічної компонент твору із їх підпорядкуванням концептуальному баченню композитора. Щодо застосування інструментарію цифрового театру і штучного інтелекту при створенні оперних вистав — українськими митцями цей досвід тільки вивчається і опановується (в основному за кордоном) у зв'язку з відсутністю в країні відповідних технологічних і фінансових можливостей.

Висновки.

1. Мінливий світовий глобалізаційний простір ХХІ століття через наддержавні інституції та транснаціональні корпорації здійснює великий вплив на культуротворчі процеси в Україні, змінюючи парадигму її художньої культури у бік вестернізації з орієнтацією на західний спосіб буття етносу.

2. Основоположними чинниками, що сформували нову парадигму художньої культури в Україні, стали: політичні, економічні, соціокультурні, технологічні. Вони, з одного боку, сприяли: залученню і підтримці нашої держави у профільних міжнародних організаціях, популяризації вітчизняної культури у різних регіонах світу, з другого — привнесли в країну вестернізовані ціннісні орієнтири, чужорідні менталітету, психології, традиціям українського етносу.

3. Нова парадигма художньої культури суттєво вплинула на видозміни в музично-театральному мистецтві України XXI століття. Позитивні наслідки цього впливу проявилися: у спільній реалізації міжнародних мистецьких проєктів зарубіжними і вітчизняними діячами, у грантовій підтримці українських оперних проєктів зарубіжними та національними культурними фондами й інституціями, у можливості проходження стажування нашими митцями у провідних театрах світу, у використанні світових досягнень інноваційних технологій та цифрового театру у вітчизняній мистецькій практиці. Водночас, західні ціннісні орієнтири сприяли широкому розповсюдженню вульгаризованих інтерпретацій оперних творів у контексті естетики постмодерну із приниженням та саркастичним ставленням до високого призначення людини, її гідних вчинків та помислів, значущих для соціуму.

У якості альтернативи запропонована широка популяризація втілення музично-театральних проєктів в естетиці метамодерну на стику новітніх досягнень науки, мистецтва, спорту, високих технологій із дотриманням концептуального бачення оригіналу твору.

Перспективи подальших наукових розвідок... Доба синкретичного метамодерну, що йде на зміну цинізму постмодерну, потребує ґрунтовних досліджень новітніх мистецьких практик із застосуванням цифровізації театру задля пошуку мультимедійних форматів утілення творів з обов'язковим дотриманням позачасових загальнолюдських ціннісних орієнтирів.

Список використаної літератури і джерел

1. Антіпіна, І., 2024. Штучний інтелект як інструмент трансформацій культуротворчих ідей. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), сс.74–90.
2. Антонюк, О. В. та Рожок, О.В., 2010. Культурно-мистецька політика в Україні: формування нової парадигми. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(6), сс.127–136.
3. Бабкін, В. О., 2018. Глобалізаційні культурні процеси та їх вплив на функціональне призначення національної культури. *Мистецтвознавчі записки*, 33, сс.55–62.
4. Бандровська, О., 2021. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*, 134, сс.152–164.
5. Берегова, О., 2010. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.190–205.
6. Губернатор, О. І., 2023. Метамоделізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.109–113.
7. Дудник, В. О., 2012. Інтеграційні процеси української культури у світовий культурний простір. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(17), сс.10–18.
8. Касьянова, О. В., 2023. Поліфункціональність танцювальних сцен в оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(58), сс.112–128.
9. Кубаєвський, М., 2008. Контекстна буттєвість етносу в глобалізованому просторі. *Психологія і суспільство*, 2, сс.59–64.
10. Кушнарєва, М. Б., Петрова, І. С., Цимбалюк, С. І. та Шумейко, Т. В., 2005. Основні тенденції розвитку масової культури в Україні в контексті глобалізації, [online]. Режим доступу: <<https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/172-rozvytok-masovoji-kultury-v-ukrajini.html>> [дата звернення: 05.09.2024].
11. Пацунов, В. П., 2021. Сценографічна режисура як феномен театру ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.261–266.
12. Савчук, О., 2022. Опера та сучасні арт-технології. Виклики часу перед професією режисера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49, 2, сс.28–33.
13. Саракун, Л. П., 2019. Космополітизм як альтернативний світогляд майбутнього планетарного суспільства. У кн.: М. Бровко, ред. *Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі*. Київ: Ліра, сс.75–94.
14. Совгира, Т., 2021. Проблеми впровадження цифрових технологій («штучного інтелекту») у процесі створення роботизованого сценічного простору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*, 4(1), сс.55–64.
15. Хвостова, Т. В., 2023. Становлення і тенденції розвитку цифрового театру в сучасній інтернет-культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, сс.69–74.
16. Черкашина-Губаренко, М., 2015. *Оперний театр у мінливому часопросторі*. Харків: Акта.
17. Чібалашвілі, А., 2021. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво*, 17, сс.41–50.
18. Шевченко, М. І., 2018. Зміна соціокультурної парадигми та її вплив на особливості культурної політики. *Регіональні студії*, 11, сс.14–22.
19. Юдова-Романова, К. та Аленіна, Ю., 2019. Модернізація театрального простору: сучасний вітчизняний мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити*, 1(145), сс.259–265.
20. 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*, 1(2), сс.52–72.

References

1. Antipina, I., 2024. Shtuchnyi intelekt yak instrument transformatsii kulturotvorchykh idei [Artificial intelligence as a tool for the transformation of cultural ideas]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 3(64), pp.74–90.
2. Antoniuk, O. V. and Rozhok, O. V., 2010. Kulturno-mystetska polityka v Ukraini: formuvannya novoi paradyhmy [Cultural and artistic policy in Ukraine: formation of a new paradigm]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(6), pp.127–136.
3. Babkin, V. O., 2018. Hlobalizatsiini kulturni protsesy ta yikh vplyv na funktsionalne pryznachennia natsionalnoi kultury [Globalization cultural processes and their impact on the functional purpose of national culture]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, pp.55–62.
4. Bandrovska, O., 2021. Realnist yak vyhadka? Poniattia "metamodernizm" i "metamodern" v suchasnomu kulturolohichnomu i literaturoznavchomu dyskursi [Reality as fiction? Concepts of "metamodernism" and "metamodern" in modern cultural and literary discourse]. *Inozemna filolohiia*, 134, pp.152–164.
5. Berehova, O., 2010. Ukrainska opera pochatku tretoho tysiacholittia yak dzerkalo suchasnoi muzychnoi komunikatsii [Ukrainian opera of the beginning of the third millennium as a mirror of modern musical communication]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 89, pp.190–205.
6. Hubernator, O. I., 2023. Metamodernizm yak nova paradyhma suchasnykh kulturnykh praktyk [Metamodernism as a new paradigm of modern cultural practices]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 1, pp.109–113.
7. Dudnyk, V. O., 2012. Intehratsiini protsesy ukrainskoi kultury u svitovyi kulturnyi prostir [Integration processes of Ukrainian culture into the world cultural space]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(17), pp.10–18.
8. Kasianova, O. V., 2023. Polifunktsionalnist tantsiuvalnykh stsen v opernii vystavi [Polyfunctionality of dance scenes in an opera performance]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 1(58), pp.112–128.
9. Kubaievskiy, M., 2008. Kontekstna buttievist etnosu v hlobalizovanomu prostori [Contextual existentiality of ethnicity in a globalized space]. *Psykhologhiia i suspilstvo*, 2, pp.59–64.
10. Kushnarova, M. B., Petrova, I. S., Tsybaliuk, S. I. and Shumeiko, T. V., 2005. The main trends in the development of mass culture in Ukraine in the context of globalization, [online]. Available at: <<https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/172-rozvytok-masovoji-kultury-v-ukrajini.html>> [accessed: 05 September 2024].
11. Patsunov, V. P., 2021. Stsenohrafichna rezhysura yak fenomen teatru XXI stolittia [Scenographic direction as a phenomenon of the 21st century theater]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, pp.261–266.
12. Savchuk, O., 2022. Opera ta suchasni art-tekhnologii. Vyklyky chasu pered profesiieiu rezhysera [Opera and modern art technologies. Challenges of the time for the profession of director]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 49, 2, pp.28–33.
13. Sarakun, L. P., 2019. Kosmopolityzm yak alternatyvnyi svitohliad maibutnoho planetarnoho suspilstva. In.: M. Brovko, ed. *Kulturotvorchy vymiry liudyny v suchasnomu universumi* [Cultural dimensions of man in the modern universe]. Kyiv: Lira, pp.75–94.
14. Sovhyra, T., 2021. Problemy vprovadzhennia tsyfrovyykh tekhnologii ("shtuchnoho intelektu") u protsesi stvorennia robotyzovanoho stsenichnoho prostoru [Problems of implementing digital technologies ("artificial intelligence") in the process of creating a robotic stage space]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Stsenichne mystetstvo*, 4(1), pp.55–64.
15. Khvostova, T. V., 2023. Stanovlennia i tendentsii rozvytku tsyfrovoho teatru v suchasni internet-kulturi [Establishment and trends in the development of digital theater in modern Internet culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, pp.69–74.
16. Cherkashyna-Hubarenko, M., 2015. *Opernyi teatr u minlyvomu chasoprostori* [Opera house in changing space-time]. Kharkiv: Akta.

17. Chibalashvili, A., 2021. Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial intelligence in artistic practices]. *Suchasne mystetstvo*, 17, pp.41–50.
18. Shevchenko, M. I., 2018. Zmina sotsiokulturnoi paradyhmy ta yii vplyv na osoblyvosti kulturnoi polityky [Change in the socio-cultural paradigm and its impact on the features of cultural policy]. *Rehionalni studii*, 11, pp.14–22.
19. Yudova-Romanova, K. and Alenina, Yu., 2019. Modernizatsiia teatralnoho prostoru: suchasnyi vitchyzniani mystetstvoznachnyi kontekst [Modernization of the theater space: a modern domestic art history context]. *Narodoznavchi zoshyty*, 1(145), pp.259–265.
20. Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V. and Chubukova, Yu., 2019. Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directorial innovations in the use of technical means and technologies in stage art]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Sisenichne mystetstvo*, 1(2), pp.52–72.

OLENA KASYANOVA

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

Honored Worker of Arts of Ukraine,

Candidate of Art Criticism, Professor,

Professor at the Department of Opera Training and Music Direction

at P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

elenakasyanova2205@gmail.com

METAMORPHOSES OF UKRAINIAN MUSICAL-THEATRICAL ART IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATION OF THE 21ST CENTURY ARTISTIC CULTURE PARADIGM

This study explores the essence and key features of the globalized world space in the 21st century and its influence on cultural development both globally and within Ukraine. The paper rethinks the megatrends of the socio-cultural and civilizational process in the world today, highlighting the specifics of their manifestation in Ukraine. Political, economic, socio-cultural, and technological factors contributing to the transformation of the artistic culture paradigm in the 21st century are identified and characterized, along with their positive and negative aspects, and the paths for correcting the latter are outlined. The influence of these factors on the metamorphosis of musical-theatrical art in Ukraine is examined. The study analyzes the initiation of international opera projects in Ukraine through the lens of the political factors of the new paradigm, outlining ways to make foreign-language artistic products more accessible to domestic audiences. The paper substantiates the grant support for Ukrainian opera projects from foreign and national cultural institutions and funds, viewed through the economic manifestations of the artistic paradigm on domestic ground. The negative impact of prioritizing economic feasibility over artistic quality in the implementation of opera projects is demonstrated, as well as their sensationalist interpretation for the sake of "scandalous" success and financial gain. The paper argues for the socio-cultural manifestations of the artistic paradigm in the creation of experimental directorial works within the context of the metamodern style, at the intersection of science, art, stage design, sports, and advanced technologies when addressing significant themes for Ukrainian society. It identifies cases of vulgarized interpretations of opera works within the aesthetics of postmodernism, which diminish human dignity, mock significant societal ideas and aspirations, and legitimize immorality, lack of spirituality, sensual corporeality, and a frivolous lifestyle. The study investigates the use of innovative art technologies and digital theater tools in the scenographic solutions of opera projects as technological factors of

the artistic paradigm. It anticipates issues related to the authenticity and identity of musical-theatrical works when applying artificial intelligence. The paper also forecasts the vectors of metamorphosis for Ukraine's musical-theatrical art in the face of socio-cultural challenges of the 21st century.

Keywords: *globalized world space, megatrends of socio-cultural civilizational processes, 21st-century artistic culture paradigm, factors of transformation of the artistic paradigm, musical-theatrical art of Ukraine in the new paradigm, metamodern.*

Стаття надійшла до редакції 06.09.2024 р.

УДК: 792.075:005.591.43:338.121(477)(045)
DOI: 10.31318/2414-052X.4(65).2024.324598

ЛЕВ СОМОВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-5140-1121>
народний артист України, професор,
професор кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна)
somov.lm@knutd.edu.ua

ВАЛЕРІЯ ДЕМЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9678-8901>
старша викладачка кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна)
demchenko.vp@knutd.edu.ua

ТЕАТРАЛЬНИЙ ФРАНЧАЙЗИНГ ЯК СУЧАСНИЙ СПОСІБ КУЛЬТУРНОЇ ЕКСПАНСІЇ: ПРИЧИНИ ТА НАСЛІДКИ

Досліджено явище театрального франчайзингу як сучасний спосіб культурної експансії, причини його виникнення та можливі наслідки. Проаналізовано історичний контекст культурного розвитку суспільства, що передуює можливості здійснення театрального франчайзингу. Розглянуто принципи відмінності в процесі створення класичного сценічного видовища та театральної франшизи. Описано процес безпосереднього впливу запозичених тем та ціннісних орієнтацій, що транслюють сценічні твори, реалізовані на умовах франчайзингу, на світоглядну позицію та процес самоідентифікації в постколоніальному суспільстві. Обґрунтовано значення безпосереднього впливу тематичного спрямування сценічного видовища на процес становлення самоідентичності у глядацької аудиторії різних вікових груп. Артикульовано основні потенційні ризики розповсюдження театрального франчайзингу в контексті його впливу на формування національного світогляду. Розглянуто основні економічні умови, що передують виникненню театрального франчайзингу, позитивні аспекти та потенційні ризики. Підкреслено роль впливу теми драматичного твору, що реалізовано на сценічному майданчику, на актуалізацію певних суспільних тригерів, проявлення та загострення нових конфліктів, що знаходилися в стані рецесії. Обґрунтовано необхідність чіткого регламентування тематичного спрямування театрального франчайзингу в контексті збереження національної самоідентичності. Доведено суттєве обмеження мистецького процесу в умовах театрального франчайзингу на кожному етапі виробництва: режисерському, художньому, музичному, пластичному рішеннях, поведінковій природі акторської гри. Конкретизовано основні сегменти впливу театрального франчайзингу на стратегію довгострокового формування культурної орієнтації глядацької аудиторії. Окреслено можливості впливу системного введення

театральної франшизи у репертуар національних театрів на трансформаційні процеси визначення самоідентичності в постколоніальному суспільстві.

Ключові слова: *сценічне мистецтво, драматургія, франчайзинг, тема, конфлікт, експансія.*

Постановка проблеми... Реалізація світоглядної функції культури, завдяки чому «... вона синтезує в цілісну і завершену форму всю сукупність чинників духовного світу особи: пізнавальних, емоційно-чуттєвих, оцінних, вольових» (Москвічова, 2021, с. 7) забезпечує механізми формування уявлень про власну ідентичність. Тематична спрямованість, реалізована в театральних постановках на умовах франчайзингу, створює підстави для нівелювання актуальних тем, сформованих в умовах об'єктивної реальності певного суспільства, та загострює ризик реалізації сугестивного впливу на свідомість глядацької аудиторії. Систематичне насичення культурного ринку подібними театральними продуктами з одного боку сприяє інтегративним процесам асиміляції в середовищі загальноєвропейських тематичних пріоритетів. З іншого ж — наполеглива демонстрація ціннісних орієнтацій іншого соціокультурного середовища впливає на формування викривлених моделей самосприйняття, що несе певну небезпеку для постколоніального суспільства, яке знаходиться на шляху відновлення власної ціннісної світоглядної моделі.

Відносно висока присутність театального франчайзингу в культурному просторі суспільства, що виборює право на власне існування, становить відчутну конкуренцію в боротьбі за увагу глядацької аудиторії. Це обумовлює необхідність всебічного аналізу рівнів впливу та наявності маніпуляційної складової в процесі розповсюдження театального франчайзингу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... В ході роботи було опрацьовано останні дослідження українських науковців в галузі історії, культурології, мистецтвознавства, психології, соціології та філософії.

У фокусі уваги дослідницької роботи знаходиться аналіз М. Турнової монографії Р. Колінгвуда «Принципи мистецтва», який науковиця провела в ході роботи над працею «“Ілюзорні почуття” як структурний елемент теорії уяви»

(Турнова, 2024). У своїй роботі авторка зосередила увагу на механізмах впливу на формування «ілюзорних почуттів», когнітивних надбудовах, що мають місце в процесах тлумачення «транскультурних» понять та збільшують ймовірність рефракційних впливів на сутнісні поняттєві категорії.

Наукова розвідка І. Матвіїва «Еволюція театральної культури в контексті національної ідентичності» (2024) звертає увагу науковців та практиків театального мистецтва до проблематики екстраполяції культурних орієнтацій, що зміщують ціннісні пріоритети, орієнтовані на проявлення та розвиток власної національної ідеї та ідентичності.

Колективна праця О. Федорків, К. Касьяненко та В. Бойко «Аналіз культурних наративів у витворах мистецтва для дослідження українсько-російських відносин» (2024) представляє масштабне дослідження впливу різних мистецьких засобів на формування моделі власної ідентичності. Дослідниці у своїй роботі сфокусувалися на аналізі впливу музичного, художнього та сценічного мистецтв на формування системи символів та наративу чужорідної культури, що пригнічує цінності власне української спадщини, формуючи в суспільстві відчуття вторинності в контексті самоідентичності.

Питання формування культурної орієнтації суспільства «мімікрантів», як наслідок колоніальної політики, що була панівною на теренах України впродовж останніх століть, та роль мистецтва в процесі пошуку національної самоідентифікації розглядає О. Пономаренко в роботі «Культурна орієнтація суспільства “мімікрантів”. Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості» (2024). Спираючись на наукову роботу А. Лобанової «Особливості моральної свідомості соціальних суб'єктів — мімікрантів» (2000), проаналізовано природу трансформаційних змін в адаптаційній поведінці людей, що проживають певні кризові етапи історії власного становлення. Дослідження цього феномену, проведені А. Лобановою, дозволяють визначити його як адаптивний спосіб життєдіяльності (поведінки) соціальних суб'єктів, котрі в силу певних обставин (криза, катастрофа, перебудова, революція тощо) незадоволені існуючою навколо них політичною та соціально-економічною

ситуацією і змушені маскувати свої справжні інтереси, наміри та ціннісні орієнтації, вдаючись до найрізноманітніших засобів (Лобанова, 2000).

Н. Кривда в науковій праці «Колективна пам'ять як чинник формування групової ідентичності» (2019) досліджує процес формування образів, котрі набувають статусу символів колективної ідентичності, що становлять моральні орієнтири для членів суспільства. Увага науковиці зосереджена на питанні створення колективних споминів як одного з визначальних консолідуючих факторів, які впливають на процес формування колективної ідентичності. Проаналізовано способи та роль розповсюдження і популяризації образів (художніх, поведінкових, обрядових, релігійних), що забезпечують консолідуючу функцію в процесі формування колективної пам'яті. Вказано на існуванні небезпеки насадження чужорідної символістичної культури в постколоніальному суспільстві, що на тривалий час може уповільнити процес розвитку колективної ідентичності.

Мета дослідження полягає у дослідженні причин та наслідків розповсюдження сценічних постановок на умовах театрального франчайзингу з урахуванням ролі його впливу на формування самоідентичності в постколоніальному суспільстві. Для досягнення поставленої мети необхідно було вирішити такі **завдання**:

- 1) проаналізувати причини виникнення театрального франчайзингу;
- 2) з'ясувати основні відмінності реалізації театрального франчайзингу від історично сформованої моделі створення сценічного видовища;
- 3) визначити наслідки асимілятивного впливу тематичного вираження сценічного твору, реалізованого на умовах франчайзингу для постколоніального суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження... Реалії сьогодення України демонструють жахливі наслідки постколоніальної політики, що її зазнала держава за часів своєї незалежності. Розглядаючи театральне мистецтво як «... форму духовного відображення світу через створення художнього образу» (Москвічова, 2021, с. 9) в межах сценічного простору, автори дослідження

зосереджують увагу на ціннісній демаркації театрального видовища, реалізованого на умовах франчайзингу з максимально точним збереженням первісної форми, сенсів та теми, що досить потужно резонує із культурним запитом фінального споживача, яким в цьому випадку виступає український глядач. Трансформаційні зміни, що їх зазнає світоглядна парадигма глядацької аудиторії, знаходить прояв в переакцентуванні пріоритетних тем, які формують культурну орієнтацію суспільства. Таким чином формуються деструктивні зміни у ментальній резильєнтності, що становить особливу небезпеку в умовах боротьби за культурне виживання нації, яку зараз переживає Україна.

Культура виступає способом самозбереження чи інструментом інтервенції? Це питання немає однозначної відповіді. Розглядаючи культуру як «... сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії, яка визначає рівень розвитку суспільства, а також сам процес творення й розподілу цих цінностей» (Москвічова, 2021, с.7) варто зосередити увагу на процесі формування ціннісних пріоритетів, їх актуальності та спрямованості. Рівень суспільного розвитку, моральні засади, культурна орієнтація формуються внаслідок історичних метаморфоз, що їх зазнало суспільство в процесі еволюційного розвитку.

Розглядаючи театральну виставу як продукт сублімації взаємного впливу музичного, пластичного, художнього та драматичного мистецтва, що реалізоване в полі можливостей певного ансамблю виконавців, варто зосередити увагу на селекції виражальних засобів у процесі створення певних наративів. «Наратив — це фактично вербальний виразник причинно-наслідкових конструкцій, прагнення до побудови яких притаманне людству. Тому, наративи використовують у різних сферах діяльності людини» (Федорків, Касьяненко, Бойко, 2024, с. 48). Формування наративної бази театрального мистецтва України є репрезентативним прикладом формування культурної орієнтації постколоніального суспільства, основним маркером якого є домінуюча присутність наративів чужорідної культури.

В періоді адаптаційних змін, що настав після проголошення Україною незалежності в 1991 році, процес культурної сепарації було ускладнено багаторічним пригніченням української мови та знищенням українських митців. Серед яких були представники Розстріляного Відродження, Шістдесятники, представники культурної еміграції. Це призвело до «... сугестії, як механізму деструкції ментальної резильєнтності українського суспільства, що відбувається в процесі адаптаційної трансформації “мімікрантів”, становить причину невідвратної фрустрації» (Пономаренко, 2024, с. 115).

Розглядаючи роль театрального мистецтва в процесі формування механізмів самоідентичності доцільним є зосередження уваги на явищі франчайзингу, під яким варто розуміти «... спосіб кооперування, при якому франчайзер (продавець — відоме підприємство, наприклад: циркова студія, шоу балет, театр, музей, мистецьке об'єднання, арт-студія, концертне агентство, телевізійна студія та ін.) передає франчайзі своє ноу-хау, та передбачає безперервне вливання необхідних активів у створенні франчайзингового підприємства. У багатьох випадках франчайзер бере на себе і функцію постачання сценарію, костюмів, експонатів, хореографічної постановки, декорацій, техніки, технологій, навчання персоналу та ін. У певному сенсі франчайзі та франчайзер діють майже як вертикально інтегрована структура у сфері культури, оскільки сторони взаємопов'язані й кожна виробляє частину послуги, які у кінцевому рахунку потрапляють до споживачів, що і вирізняє цей вид франчайзингу серед інших» (Ситницький, 2013, с. 58). Економічний аспект, що стимулював розвиток франчайзингу в українському театральному мистецтві став відповіддю на запит створення театру як успішної бізнес-моделі. З часів здобуття Україною незалежності «... держава підтримувала український театр і кінематограф, які базувалися на класичній літературі, зосереджувалися на сільській тематиці та стереотипних образах українців. Водночас актуалізація архетипів національної культури ставала можливою через звернення до сучасності, використовуючи неklasичні режисерські рішення, сучасні форми та сюжети в театральних і кінематографічних творах» (Матіїв, 2024, с. 60). Процес

пошуку власне української архетипіки в сучасному мистецтві тривалий та складний. Історичні етапи становлення українського героя, починаючи з Революції Гідності, переживають болісні ціннісні трансформації, сплачуючи за них жахливу ціну людським життям.

Театральні вистави, створені на умовах франчайзингу, дозволяють до певної міри реалізувати інтегративну, виховну, пізнавальну, інформативну та комунікативну функції культури. Небезпеку подібних мистецьких продуктів становить нівелювання світоглядної та нормативно-регулюючої функцій, «... які служать регуляторами суспільних відносин, культурно-духовними орієнтирами на певному етапі розвитку суспільства. Норми у формі моралі, права, звичаїв, традицій, обрядів, ритуалів служать засобами пристосування цінностей до вимог життя в певному історичному вимірі» (Москвічова, 2021, с. 8).

На прикладі вистави «Загадкове нічне вбивство собаки», прем'єра якої відбулася у 2018 році на сцені Національного Академічного Театру імені Лесі Українки, постановку якої було здійснено на умовах франчайзингу з лондонським театром «*Apollo Theatre*», слід зазначити, що основний конфлікт у виставі реалізовано внаслідок зіткнення головного героя — хлопця з розладом аутичного спектру та оточуючим світом. Спроба репрезентувати суспільний лад, в якому матір (виконує Народна артистка України Наталя Доля) залишає хвору дитину заради задоволення егоїстичних бажань не є притаманною для української ментальності, в основі якої покладений матриархальний світоустрій. Безпорадність батька головного героя (виконує Заслужений артист України Олександр Кобзар), що демонструє цілковиту розгубленість та неспроможність чинити опір життєвим випробуванням, не актуальна для країни, на теренах якої останнє десятиріччя триває збройна агресія, а головним архетипічним героєм є воїн — людина, що знаходить сили та здатність чинити опір в боротьбі з ворогом, чия сила багатократно перевищує власну. Моделювання образу єдиного життєспроможного героя як людини з певним рівнем інклюзії забезпечує в перспективі збільшення рівня толерантності в суспільстві. Також формується домінантна думка, що відсутність певних психофізичних розладів забезпечує

пріоритетну роль в об'єктиві уваги в сучасному суспільстві. Ця тенденція, що набрала чималих обертів у Західному світі, де немає потреби виборювати власне право на фізичне існування нації, призводить до дезорієнтації та розгубленості глядацької аудиторії, замість того, щоб задовольнити певні духовні запити, що сформовані в об'єктивних умовах історичного розвитку та є нагальною потребою в процесі становлення ознак ідентичності української нації. Особливої уваги заслуговують власне виражальні засоби театрального видовища, як то музика, пластика та художнє рішення. В постановочному періоді роботи над виставою пошук цих виражальних засобів становить шлях «народження» цілісного образу, що виникає на культурному підґрунті, яке було сформовано під впливом природних еволюційних факторів — географії, історії, політики, соціальних процесів формування суспільства — та реалізується шляхом сублімації особистого, спостереженого, професійного та опосередкованого досвіду усіх учасників постановочного процесу (драматурга, режисера, художника, хореографа, звукорежисера та акторів). Спираючись на вислів «... життєвий досвід — це минуле людини, зафіксоване в пам'яті, в навичках поведінки і внутрішнього життя. Він утворюється із вражень, як жива тканина з окремих молекул» (Кісін, 1999, с. 134), культура народу є результатом прояву сублімованого історичного життєвого досвіду, який визначає поведінкові реакції та тематичні пріоритети в культурній орієнтації, а ефект насадження та маніпулятивна актуалізація непритаманних суспільству тем шляхом реплікації чужорідних культурних образів призводить до ментальної дезорієнтації, що особливо небезпечно в постколоніальних країнах, де процес мімікрії має сталу форму.

Вистава «Острів скарбів», прем'єра якої відбулася в Театрі імені Лесі Українки, є продуктом театрального франчайзингу Національного театру Олів'є в Лондоні. Дитячі вистави є полем можливостей світоглядного формування майбутнього нації. Подібне сценічне видовище, впливаючи на лабільну дитячу уяву, здатне формувати стійкі образні патерни, що з часом впливатимуть на естетичну та ціннісну парадигму покоління. Особливої уваги в дитячих виставах потребують характерні прояви героїв, які мають тенденцію ставати взірцями для

наслідування. Культура піратів, що є невід'ємним атрибутом імперської історії, є цілком екзотичною та не притаманною для української ментальності. Подібна сепарація культурної орієнтації тематичного вектору сценічного твору сприяє появі «... образів, котрі набувають статусу символів колективної ідентичності, в яких закладені поведінкові взірці та моральні повчання для членів спільнот» (Кривда, 2019, с. 60).

Окремо слід зазначити, що в постколоніальній країні особливого значення набувають теми сценічних творів, що сприятимуть процесу формування власної ідентичності, а не наслідуванню чужої. «Актуалізація механізмів відновлення національної ідентичності шляхом селективного аналізу та популяризації поведінкового прояву архетипічних українських героїв оптимізує культурний розвиток нації» (Пономаренко, 2024, с. 115).

Висновки.

1. Розповсюдження театрального франчайзингу й визначення економічної складової комерційного успіху сценічного твору у франчайзера забезпечило оптимістичні умови для розповсюдження продукту в інших культурних середовищах. Окрім економічного вектору розвитку театрального франчайзингу сприяє низька конкурентоспроможність власного національного сценічного продукту-й низька вимогливість глядацької аудиторії.

2. Відсутність безперервного причинно-наслідкового зв'язку в процесі народження художніх образів сценічного твору, що відбувається внаслідок сублимації усіх видів досвіду (власного, спостереженого, професійного та опосередкованого) призводить до біфуркації інтуїтивної природи чуттєвості учасників постановочного процесу (режисера, художника, звукорежисера, хореографа, акторів) та художніх образів, реалізованих за точно визначеними франчайзером аудіовізуальним рішенням та психологічними портретами персонажів.

3. Наслідки культурної експансії, одним з різновидів якої є театральний франчайзинг для постколоніального суспільства, становлять небезпеку «м'якого» довготривалого та хвилеподібного ефекту пригнічення процесів відновлення

ідентичності. Формування колективної емоційної пам'яті шляхом підміни архетипічних поведінкових образів створених героїв, вербальних та невербальних способів спілкування персонажів, насадження естетичних еталонів чужорідної культури, призводять до викривлення уявлень про власну культурну орієнтацію, формування та розвитку загального відчуття власної вторинності, що особливо небезпечно для постколоніальних країн.

Перспективи подальших розвідок... Економічна криза, що її наразі переживає Україна, суттєво сприяє дифузійній появі чисельної кількості комерційно привабливих театральних проєктів на умовах франчайзингу. Детальний аналіз тематичного спрямування дозволить створити підстави для більш якісної конкуренції в цьому сегменті. Зважаючи на історичний досвід української держави, що упродовж тривалого часу знаходиться в полі культурної агресії, важливим є формування власне українських наративів, які транслюватимуть національні цінності та сприятимуть відновленню власної ідентичності. Питання франчайзингу в театральному мистецтві потребує детальної уваги, як в моменті вибору власне продукту, так і в аналізі перспективних змін в свідомості глядацької аудиторії. Економічний аспект в даному випадку не може конкурувати за пріоритетність із питанням збереження власної національної ідентичності.

Список використаної літератури і джерел

1. Кісін, В. Б., 1999. *Життя. Актор. Образ*. Київ: Видавничий дім «KM Academia».
2. Кривда, Н. Ю., 2019. Колективна пам'ять як чинник формування групової ідентичності. *Філософські обрії*, 41, сс.60–76.
3. Лобанова, А. С., 2000. Особливості моральної свідомості соціальних суб'єктів – мімікрантів. *Актуальні проблеми духовності*, 3, сс.314–322.
4. Матіїв, І. О., 2024. Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.58–63.
5. Москвічова, М. О., 2021. *Історія мистецтв у контексті світової культури: навчально-методичний посібник: у 3-х томах. Т.1*. Херсон: Видавництво «ОЛДІ-ПЛЮС».
6. Пономаренко, О. А., 2024. Культурна орієнтація суспільства «мімікрантів». Пошук національної самоідентифікації в сучасній екранній творчості. *Культура України*, 83, сс.114–121.
7. Ситницький, М., 2013. Франчайзинг у сфері культури. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Економіка*, 4, сс.57–59.

8. Федорків, О. П., Касьяненко, К. М. та Бойко, В. А., 2024. Аналіз культурних наративів у витворах мистецтва для дослідження українсько-російських відносин. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, сс.46–52.

References

1. Kisin, V. B., 1999. *Zhyttia. Aktor. Obraz* [Life. Actor. Image]. Kyiv: Vydavnychiy dim "KM Academia".
2. Kryvda, N. Yu., 2019. Kolektyvna pam'iat yak chynnyk formuvannya hrupovoi identychnosti [Collective memory as a factor in the formation of group identity]. *Filosofski obrii*, 41, pp.60–76.
3. Lobanova, A. S., 2000. Osoblyvosti moralnoi svidomosti sotsialnykh subiektiv – mimikrantiv [Features of the moral consciousness of social subjects – mimics]. *Aktualni problemy dukhovnosti*, 3, pp.314–322.
4. Matiiv, I. O., 2024. Evoliutsiia teatralnoi kultury Ukrainy v konteksti natsionalnoi identychnosti [Evolution of theatrical culture of Ukraine in the context of national identity]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, pp.58–63.
5. Moskvichova, M. O., 2021. *Istoriia mystetstv u konteksti svitovoi kultury: navchalno-metodychnyi posibnyk: u 3-kh tomakh* [History of art in the context of world culture: a teaching and methodological guide: in 3 volumes]. Vol. 1. Kherson: Vydavnytstvo "OLDI-PLIUS".
6. Ponomarenko, O. A., 2024. Kulturna oriientatsiia suspilstva "mimikrantiv" [Cultural orientation of the society of "mimics"]. *Poshuk natsionalnoi samoidentyfikatsii v suchasni ekranni tvorchosti. Kultura Ukrainy*, 83, сс.114–121.
7. Sytnytskyi, M., 2013. Franchaizynh u sferi kultury [Franchising in the sphere of culture]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Ekonomika*, 4, pp.57–59.
8. Fedorkiv, O. P., Kasianenko, K. M. and Boiko, V. A., 2024. Analiz kulturnykh naratyviv u vytvorakh mystetstva dlia doslidzhennia ukrainsko-rosiiskykh vidnosyn [Analysis of cultural narratives in works of art for the study of Ukrainian-Russian relations]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, pp.46–52.

LEV SOMOV

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-5140-1121>

People's Artist of Ukraine, Professor,
Professor at the Department of Performing Arts and Culture
at Kyiv National University of Technology and Design
(Kyiv, Ukraine)
somov.lm@knutd.edu.ua

VALERIA DEMCHENKO

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9678-8901>

Senior Lecturer at the Department of Performing Arts and Culture
at Kyiv National University of Technology and Design
(Kyiv, Ukraine)
demchenko.vp@knutd.edu.ua

THEATRICAL FRANCHISING AS A MODERN MEANS OF CULTURAL EXPANSION: REASONS AND CONSEQUENCES

This study explores the phenomenon of theatrical franchising as a contemporary method of cultural expansion, examining its origins and potential consequences. The historical context of

cultural development that precedes the emergence of theatrical franchising is analyzed. The research highlights the fundamental differences between the processes of creating classical stage productions and theatrical franchises. The direct influence of borrowed themes and value orientations conveyed by stage works produced under franchising conditions on the worldview and self-identification processes in post-colonial societies is discussed. The significance of the thematic direction of stage productions on the formation of self-identity among audience members of various age groups is substantiated. The study articulates the main potential risks associated with the spread of theatrical franchising in the context of its impact on the formation of a national worldview. It examines the primary economic conditions that lead to the emergence of theatrical franchising, as well as its positive aspects and potential risks. The role of the themes of dramatic works presented on stage in activating certain societal triggers and in manifesting and exacerbating new conflicts that have been in a state of recession is emphasized. The necessity for clear regulation of the thematic direction of theatrical franchising in the context of preserving national self-identity is justified. The research demonstrates the significant limitations imposed on the artistic process at every stage of production—directorial, artistic, musical, and choreographic decisions, as well as the behavioral nature of acting. The main segments of the influence of theatrical franchising on the long-term strategy for shaping the cultural orientation of the audience are specified. The study outlines the potential impact of systematically introducing theatrical franchises into the repertoires of national theaters on the transformative processes of defining self-identity in post-colonial societies.

Keywords: performing arts, dramaturgy, franchising, theme, conflict, expansion.

Стаття надійшла до редакції 10.09.2024 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**

2024 № 4 (65)

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, 01001.

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

ISSN 2414-052X (print)

ISSN 2786-8869 (online)

Key title: Časopis nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P. ĺ. Čajkovs'kogo

Abbreviated key title: Čas. nac. muzičnoї akad. Ukr. im. P. ĺ. Čajkovs'kogo

