

task of the movie vocal numbers is to expressively and convincingly reveal the characters' artistic image, which predetermines the primary role of vocal compositions in the movie's plot-shaped conception.

Key words: movie music, vocal number, vaudeville, plot and imagery concept of the movie.

UDK 784.95

VOCAL COMPOSITIONS IN THE FILM «THE HUSSAR'S WOOING» (BASED ON M. NEKRASOV'S VAUDEVILLE «PETERSBURG MONEYLENDER») : DRAMATURGICAL ASPECT

Yeroshenko Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of this article is to identify, on the basis of analysis of musical and artistic and performing characteristics of vocal compositions in the film «Hussar's Wooing» (1979), their correlation to the dramaturgy, and to define their role in the plot and imagery of the movie.

Research methodology. The article uses general scientific approaches and methods: analytical, comparative; a special part is made by specific musical-theoretical methods: musical-performing, analysis of musical forms and vocal-technical analysis.

Results. Based on the analysis of musical and artistic and performing characteristics of vocal compositions in the movie «Hussar's Wooing» (1979, directed by S. Druzhinina), it was concluded that the placement of the vocal numbers in attitude to the art spaces of the movie, is similar, namely that they are in diegetic space; there is a complete connection between the vocal numbers and the compositional elements of the film; there is a musical leitmotif that synthesizing the lyrical message of the movie (a stanza from the duet «Three Doves») is used throughout the film; the vocal numbers in the film represent different artistic areas of the picture (lyrical, grotesque-comedic, grotesque-dramatic, genre). In our opinion, the main dramaturgical aim of the vocal parts of «The Hussar's Wooing» (1979) is a bright capacious concentrated revelation and demonstration of the characters' artistic image, their emotional state, which determines the primary role of vocal compositions in the plot-shaped conception of the film.

Novelty. The article reveals the relationship of vocal compositions in «The Hussar's Wooing » (1979) to the play-acting, and determines their role in the narrative and figurative structure of the movie.

The practical significance. The article contains information that is useful for professional representatives of the spheres of music and cinema art in terms of improving their vocal and artistic performance.

Key words: movie music, vocal number, vaudeville, plot and imagery concept of the movie.

Надійшла до редакції 28.04.2022 р.

УДК 78.01:781.7

ТЕМА КОХАННЯ У ПІСЕННИЙ КУЛЬТУРІ: СПЕЦИФІКА ТА ТИПОЛОГІЯ

Каблова Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6664-5288>
<https://doi.org/kablovatania@ukr.net>

Каданцева Наталія – доктор філософії, викладач кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0001-7768-4509>

Тетеря Віктор – народний артист України, професор кафедри академічного та естрадного вокалу, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>

Запропоновано систематизацію естрадно-пісенної творчості на тему кохання з урахуванням її специфіки та типології. Розглянуто умови існування таких вокальних творів у динаміці смислових змін масової культури. Проаналізовано текстові, гармонічні, мелодичні особливості естрадних пісень на тему кохання та виявлено їх характерні спільні риси та внутрішні розбіжності. З'ясовано, що естрадно-пісенна творчість на тему кохання за своїм символічним змістом тяжіє до створення концептуального комунікаційного простору, який в умовах певного культурно-історичного періоду втілює закодовану інформацію щодо цінностей та поглядів соціуму на стосунки людей.

Ключові слова: естрадно-пісенна творчість, масова культура, пісні про кохання.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво ХХ–ХХІ ст. характеризується безпрецедентною різноманітністю форм інтерпретації, причому ця тенденція безпосередньо пов'язана з набуттям ним усе більш широким світоглядно-інтегруючих функцій. Тому інтерпретація, перш за все – художня, все частіше розуміється як складний загальнокультурний феномен, що набуває особливої актуальності в сучасному мистецтвознавстві.

Сфера творчої категорії, яка стосується уявлень, фантазії звуку і образу, інтелекту та інтуїції співака уособлює поняття інтерпретації. Адже діалог виконавця і композитора, виконавця і слухача, в

якому відбувається спілкування на різних рівнях емоційного стану і творчої свободи, надає інтерпретації художнього сенсу.

На сучасному етапі еволюції музичних жанрів, стилів, напрямів особливим різновидом творчості стає музична інтерпретація, що взаємодіє з різноманітними інтонаціями, фразуванням, тембрами, ритмами, нюансами тощо, переосмислюється та адаптується до сучасних смаків аудиторії. Тому пошук нових креативних ідей для уподобань слухачів змушує інтерпретатора вдаватися до сучасних виражальних засобів. Власне зацікавлення та особисте інтерпретування у виконанні естрадних творів інспірувало вибір теми даної роботи. Звернення до інтерпретації саме вокальних творів на тему кохання обґрунтовано тим, що у сучасній естрадній музиці ця тема є провідною. Це обумовлено багатогранністю цього почуття, потенційною можливістю для створення складної драматургічної концепції, яка знайде відгук у реципієнта, бо саме це почуття є вагомим складовим людського життя. Отже, актуальність теми підтверджується постійним інтересом та потребою у нових прочитаннях вокальних творів на тему кохання (інтерпретація), а також створення нових заходів, що потенційно складають концертно-проектну діяльність сучасності.

Мета статті полягає у виявленні специфіки та виведенні типологічних рис вокальних творів на тему кохання в естрадно-пісенній культурі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед провідних досліджень цієї проблематики варто зупинитися на сучасних працях із вивчення естрадного виконавства та інтерпретації: О. Бензюка – культурологічного змісту інтерпретації, О. Бережної – аналіз естрадного мистецтва як носія окремих ціннісних орієнтирів; І. Бобула – становлення основних понять естрадно-пісенної культури (феномен «зірковості», контамінація естради), І. Вежнівець – нарративні прояви у творах «портретах»; М. Дружинець – загальний дискурс естрадного мистецтва; В. Марченка, М. Мозкового, А. Палійчук, О. Самойленко та ін., що висвітлюють естраду у різних її проявах від психології творчості до персоналізованого втілення у контексті епохи. Однак серед таких досліджень не визначено такого, щоб сприяло певній уніфікації пісень на тему кохання відповідно до їх специфіки та типології.

Вклад основного матеріалу. Сучасна музична естрада постає як явище масової культури. Це походить з її функціонального навантаження, а саме як можливості емоційно-образного відображення сучасних подій та сучасного світу. Це, з одного боку, забезпечує можливість слухача знайти в естрадній музиці певні схожі емоції, а з іншого, – дозволяє спрямовувати думку слухача у певне емоційне середовище, сприяє культивуванню художнього мислення. Тобто формувати те, що носить назву індивідуальної психології під час сприйняття художнього твору соціумом. Через доступні засоби музичної експресії створюються умови для співпереживання слухачами того ліричного образу, який закладено у виконанні [6; 160].

Нерідко відбувається навіть отождолення себе з певним виконавцем, точніше, – сценічним образом виконавця. Це обґрунтовано потребою людини мати можливість певного наслідування, а також потреби певного зразка, зокрема й поведінкового, у різних життєвих та близьких по духу індивідууму обставинах.

Як відомо, пісенна творчість складається зі специфічно поданого вербального тексту та музично-виразових символів, притаманних історичній етнокультурній традиції та є способом світовідчуття й художнього увиразнення пріоритетних смислів соціуму культурно-історичного континууму. Спільним для слова та звуку стає єднання вербальної фрази з музичною саме у творчості конкретного естрадного співака, під стиль та образ якого створено пісню. Варто зазначити, що навіть текст пісенного твору залежить від образу виконавця, його можливостей та стилю поведінки.

Різновиди естрадної пісні створюють широкий простір сучасної масової музичної культури, що й визначає умови їх виконання та цільову аудиторію. Це концертна естрада, засоби масової інформації (радіо, телебачення, інтернет), кіноіндустрія, де пісня стала частиною синтетичного кіно тексту, і в той же час ресторанний шлягер, де естрадна пісня виступає в прикладній якості, і бардівська пісня як одна з форм самовираження інтелігенції [7].

Текст пісенного шлягеру спирається на визначене коло художньо-естетичних стилістичних фігур; так виникає подвійна канонізація мовленнєвих засобів (на рівні смислу та форми), що пронизує всі шари твору: словесний, музичний, смисловий [6]. Естрадна пісня – вокально-інструментальна композиція, що володіє стереотипністю музичної і поетичної мови, допускає різні аранжування і варіанти виконавських інтерпретацій, що поєднує декламацію словесного тексту з різними неакадемічними вокальними прийомами, розрахованими на широке коло слухачів. Естрадна пісня характеризується інтерпретацією, яка має як ступінь суспільного поширення на концертну естраду, засоби масової інформації та потребує технологічної підтримки через використання широкого спектру прийомів посилення та обробки звуку.

Важливим є також й поняття драматургії, здатне забезпечити зрозумілість та доступність широкому загалу зміст пісні, привести до популярності. В. Зак, говорячи про драматургію масової пісні, стверджував, що у якісній пісні (незалежно від того, сюжетна вона чи ні) завжди є в наявності драматургія

розвиваючого характеру, драматургія ролі, що поглиблюється від куплету до куплету. Й чим ясніше ця драматургія, тим зрозуміліше для масового виконавця логіка поступового розкриття характеру, тим життєздатніший цей твір [2; 211]. Інакше кажучи, кожен куплет у пісні трактовано як новий етап дії, події, емоційного стану, що ставить перед виконавцем певні творчі завдання. Таким чином, драматургічний план пісні складається зі змісту поетичного тексту (сюжетного чи безсюжетного), комплексу засобів музичної виразності, що визначаються зокрема і аранжуванням, і, найголовніше, виконавською інтерпретацією, завдяки якій одна й та сама пісня може репрезентувати різні типи драматургії, аж до зміни жанру пісні [3]. В основі усього цього, звісно, знаходиться емоційний ряд, художній образ, який й постає головною сферою створення драматургічного розвитку, драматургії образу.

Відповідно до дослідження Т. Шак, найтипівішими для естрадної пісні є конфліктно-драматичний та контрастно-епічний тип драматургії [8; 340-341]. Дослідниця стверджує, що при куплетній формі, основні етапи класичної драматургії – експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка – є в естрадній пісні, і ступінь їх прояву залежить від жанру пісні, наявності в ній сюжетності чи відсутності подій (медитативної), а головне – від особливостей виконавської інтерпретації, яка може підкреслити або нівелювати ці етапи. Розташування кульмінацій, їх кількість, види та емоційне наповнення залежить від авторського вербального, музичного тексту та виконавського трактування [8].

Слід наголосити, що вираз інтимних почуттів героя, суб'єктивізм, факт переживання героєм певної емоції, що трактовано як основна подія, обумовило основний і найбільш значущий жанр сучасної естрадної пісні – пісні про кохання. Цей напрям визначається важливістю широкого діапазону ліричних емоцій у житті людини, відображених у пісні. Однак діапазон ліричних емоцій у пісні значно ширший і охоплює різні суміжні теми, як тема історичних подій, часо-просторових тощо.

Для створення типології естрадних пісень про кохання було використано джерельний матеріал, естрадну спадщину з часів набуття державної незалежності і по теперішній час. Акцент зроблено безпосередньо на знакових виконавцях цього періоду, творчість яких характеризується у думці суспільства як виконавці любовної лірика: І. Бобул, І. Білик, О. Пономарьов, Н. Могилевська, Т. Кароль.

Відповідно до свого змісту, зміст пісень про кохання може відрізнятися. Так, частина з них має сюжетність, передає певні події, або навіть проміжок у часі (О. Пономарьов: «Чомусь так гірко плакала вона», «Він чекає на неї»; Н. Могилевська: «Лимонный фонарь», «Відправила меседж»). Інші характеризуються акумуляцією емоцій на одному відчутті, тобто в тексті можемо відслідковувати певну концентрацію на трансляції одного емоційного стану, сюди ж можна віднести й пісні, що передають емоцію переживання конкретної ситуації, що пройшла, чи відбудеться (наприклад, І. Бобул: «А липи цвітуть»; І. Білик «Нас нет»; О. Пономарьов «Сірооке кохання»). Окремо стоять пісні, де зображено занурення співака у середину власних почуттів та ставлення до ситуації, що описана у тексті пісні, або, навпаки, звернення до оточення, зовнішнього світу (наприклад, Т. Кароль: «Жизнь продолжается»; О. Пономарьов «З ранку до ночі»).

Варто акцентувати увагу, що цей розподіл є достатньо умовним, спільна тема кохання не може існувати чітко в одному дієвому напрямі. Відповідно, за змістом естрадні пісня про кохання складають потужний пласт емоційного вираження, де прослідковується певна типізація [4; 56-61]. Отже, за емоційним складом можна позначити ці три категорії так: сюжетно-часову; моноемоційну; інтровертно-екстравертну. Безсумнівно, варто наголосити на певній умовності введення пісень у ту чи іншу групу з таких причин:

- багатозначність тексту та музичної мови деяких пісень;
- роль виконавської інтерпретації та нового аранжування, які можуть змінити жанрову приналежність пісні.

Слід наголосити, що крім такого узагальнення у передачі емоцій ще використовується різноманітний з позицій звернення та оповідальності, ще один специфічний ракурс. Відповідно до стилю передачі закладеної у пісні емоції та інформації, переважно у вербальному тексті, можна виокремити: пейзажно-споглядальний тип, драматичний, ліричний, філософський, медитативний тощо.

Це визначається типізованим комплексом засобів музичної виразності, які дозволяються реалізувати у вокальному виконанні конкретного співака словесних формул поетичного тексту. Саме мелодико-гармонічні, метро- ритмічні формули, характерні інтонації та аранжування створюють умови для визначення специфіки зазначених жанрів у конкретному вокальному виконанні.

Найчастіше, мелодійне розгортання має типові ліричні інтонації, які характеризуються такими формоструктурами:

- низхідний рух мелодійної лінії з вершини, з поступовим розгортанням (Н. Могилевська: «До дна», «Я покохала»; О. Пономарьов: «Він й Вона»), трапляється також кружляння на одній інтонації з метою підсилення зануреності (Т. Кароль: «Я тебя рисую»; І. Бобул: «Листопад»)

- акцент на початку приспіву, що забезпечує акцент на основній тематиці, з якої є похідною пісня (О. Пономарьов: «Я **люблю** тільки тебе», «Але **він**, чекаю на неї»; Н. Могилевська: «Я **випила** твою любов до дна»; Т. Кароль: «Я все **еще** люблю»).

- Широкий діапазон емоцій (плач, крик, екстаз, переривання дихання – І. Білик: «Нас нет»; О. Пономарьов: «Тільки раз цвіте любов»)

Варто відзначити, що саме передавання діапазону емоцій й забезпечує ту індивідуальність, яка стає візитівкою виконавця: ліричність О. Пономарьова, інтонації плачу Т. Кароль, близькість до усіх емоційних складових життя людини Н. Могилевської, «дорослі» переживання обізнаної у коханні жінці І. Білик.

Щодо гармонії, то вона, як й в будь-якій масовій пісні, є достатньо простою для сприйняття, і окремої уваги в межах даної роботи не заслуговує. Варто відзначити також переважно мінорну тональність, що відповідає образному складу пісень з окремим модуляціями у мажорну тональність.

У межах даної роботи доречним звернути увагу на моменти, які імпліцитно звертаються до романтичної традиції у музичній культурі: йдеться по образи природи, а саме пейзажно-споглядального, оповідального контексту. В ряді пісень пейзаж фігурує як зображальна сфера, де герой ніби єднається через свої почуття, або звертається до неї, як найвищого прояву чуттєвого, звернення до фантастичних образів, використання традиційних фольклорних образів (О. Пономарьов: «Серце», «Вогонь»; Н. Могилевська: «Місяць», «Полюби мене такою»; І. Бобул: «Птиця с женскими глазами», «Помирає скрипаль»). Важливим є той факт, що фольклорні образи призводять й до традиційних народних поспівок, введення їх гармонійного ряду тощо.

Говорячи про типові репрезентанти любовної лірики в естрадній пісні, варто акцентувати увагу на піснях, що мають схожість із викладенням у вигляді певного монологу. Вони найбільш підходять для пісень, де закладено звернення до свого внутрішнього світу, своїх думок і переживань, відключення від зовнішньої дії. Зміст такої пісні часто демонструє звернення від зовнішнього до внутрішнього, поглибленого самоаналізу, усвідомлення психологічного процесу осмислення того, що відбувається (Н. Могилевська: «Я танцевала»; І. Білик: «Я умею любить», Т. Кароль: «Віра, Надія, Любов»; О. Пономарьов: «Зірнька»). Саме поняття «Монолог» є похідним від грецького *monos* – єдиний, та *logos* – слово – «одномовність» й трактовано у драматургії як мова однієї дійової особи в умовах сценічної ізольованості, яка вимовляється незалежно від реплік інших дійових осіб і визначає відомий момент у розвитку дії» [4; 33-38].

За своєю будовою музичний вокальний монолог в естрадному мистецтві постає як більш вільна, іноді навіть імпровізаційна форма з психологічно деталізованим змістом. Замість узагальнено-мелодійної образності – декламація або мовлення, що відображає процес мислення. Водночас акцентується, що жанр монологу є асоціативний за складом, тобто як міркування про один стан, одну думку [1; 9]. Вони дійсно дозволяють передати найбільш повно емоційну реакцію на конкретні події, враження від них, що забезпечує занурення в художній образ, який знаходить у почуттях: мрії про кохання, гіркоту розлуки, споглядання природи, радість надій, звернення до Бога, до свого внутрішнього світу тощо. Власне, це й забезпечує жанрову відповідність монологу до драматичного чи ліричного, споглядального чи монологу-роздуму.

Отже, за своєю тематикою любовна сфера забезпечена внутрішньою градацією почуттів, закладених у словесному тексті, мелодичних особливостях тощо, діапазон якої пов'язаний зі зверненням до коханої (коханого), виразом ліричної емоції через образи природи, роздумами про почуття любові, переживаннями про зустрічі та гіркоти розлуки.

Окрім того, пісенний стиль у піснях про кохання, внаслідок насиченості своєрідними інтонаційними та словесними формулами, демонструють символічність образів, що закодовані у певній епосі у конкретних проявах закоханих (наприклад, значення надісланого повідомлення у середині 2000-х у пісні Н. Могилевської «відправила меседж»), або зберігає традиційні образи, що символізують кохання: зірнька, місяць, калина, весняний цвіт (О. Пономарьов: «Зірнька»; І. Білик: «Калина красная»; Н. Могилевська: «Місяць»; І. Бобул: «А липи цвітуть», «Помирає скрипаль»).

Пісні про кохання в такому діалозі створюють найбільш популярний жанр, де суспільно-адаптивна функція масового музичного мистецтва дозволяє людині психологічно подолати існуючі проблеми через єднання з виконавським образом, або задовольнити потреби у відповідному емоційному співпереживанні.

Висновки: Отже, узагальнюючи наведену інформацію, можна стверджувати, що пісні про кохання становлять потужний пласт масової культури та спрямовані на створення концептуального простору для комунікації, ототожнювання споживачів естрадного мистецтва з соціумом через подієву складову такої пісні.

Найбільш точна комунікація забезпечується через вербальне наповнення, а також використання усталених звукових асоціацій, що існують у колективній свідомості соціуму. Пісні про кохання представлені широким спектром, де фігурують як окремо, так й у синтезі пейзажно-споглядальний, оповідальний та монологічний типи передачі емоційного ряду.

Специфічною ознакою естрадних пісень стає використання закодованих традицією слів та аналогії, що поза часом дозволяють відносити ті чи інші пісні до певної підтеми кохання відповідно широко визначення та градації цього почуття. Звернення до народної традиції та образів у сучасній естраді дозволяє провести паралелі з романтизмом, як стилем у мистецтві.

Список використаної літератури

1. Васюрина А. О. Соціально-естетичний аналіз масової музичної культури : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика», Київ, 1996. 21 с.
2. Зак В. И. О мелодике массовой песни. Москва : Сов. композ., 1979. 357 с.
3. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий шабель виконавської майстерності. *Наук. зап. Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. 2014. Вип. 120 С. 74-79.
4. Маевская И. В. К проблеме интерпретации эстрадной песни в жанре видеоклипа. *Проблемы подготовки эстрадных исполнителей*. Санкт-Петербург, 2016. 140 с.
5. Рябуха Т. Витокі та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ...канд. миств.: 17.00.03. Харків, 2017. 203 с
6. Рябуха Т. Песня как жанрово-стилевой феномен. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2015. С. 157-163 [166 с.].
7. Сапожник О. В. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. *Мистецтво та освіта*. Київ, 2003. № 4. С. 11–13.
8. Шак Ф. М. Об исторической ограниченности термина «эстрада» *Social Science*. 2012. № 6. С. 340–347.

References

1. Vasyuryna A. O. Sotsial'no-estetychnyy analiz masovoyi muzychnoyi kul'tury : avtoref dys. ... kand. filol. nauk : spets. 09.00.08 «Estetyka», Kyiv, 1996. 21 s.
2. Zak V. Y. O melodyke massovoy pesny. Moskva: Sov. kompozytor, 1979. 357 s.
3. Korzun V.V. Khudozhnya interpretatsiya muzychnykh tvoriv yak vyshchyy shchabel' vykonavs'koyi maysternosti. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. M. P. Drahomanova*. 2014. Vyp. 120 S.74-79.
4. Maevskaya, Y. V. K probleme ynterpretatsyy éstradnoy pesny v zhanre vydeoklypa. *Problemy podgotovky éstradnykh yspolnyteley*. Sankt-Peterburh. 2016. 140 s.
5. Ryabukha T. Vytoky ta intonatsiyni skladovi ukrayins'koyi pisennoyi estrady : dys. ...kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kharkiv, 2017. 203 s.
6. Ryabukha T. Pesnya kak zhanrovo-stylevoy fenomen. *Visnyk Kharkiv. derzh. Akademiyi dyzaynu i mystetstv*. Kharkiv, 2015. S. 157-163 [166 s.].
7. Sapozhnik O. V. Populyarna estradna muzyka v Ukrayini: istorychnyy ekskurs. *Mystetstvo ta osvita*. Kyiv, 2003. № 4. С. 11–13.
8. Shak F. M. Ob ystorycheskoy ohranychennosti termyna «éстрада» *SocialScience*. 2012. № 6. S. 340–347.

THE TOPIC OF LOVE IN SONG CULTURE: SPECIFICS AND TYPOLOGY

Kablova Tetiana – PhD in Arts, associate professor, Associate Professor of the Department of Music Theoretical Disciplines Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts, Kyiv

Kadantseva Natalia – PhD in Arts, teacher of the department of solo singing of A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Teteria Victor – professor of academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University

The systematization of pop-song creativity on the theme of love, taking into account its specificity and typology, is proposed. The conditions for the existence of vocal works in the dynamics of semantic changes in mass culture are considered. The textual, harmonic, melodic features of pop songs on the theme of love are analyzed and their characteristic common features and internal differences are revealed. It was found that pop and songwriting on the theme of love, in its symbolic content, tends to create a conceptual communication space, which, under the conditions of a certain cultural and historical period, embodies coded information about the values and views of society on human relations.

Key words: pop-song creativity, mass culture, song about Love

UDC: 78.01:781.7

THE TOPIC OF LOVE IN SONG CULTURE: SPECIFICS AND TYPOLOGY

Kablova Tetiana – PhD in Arts, associate professor, Associate Professor of the Department of Music Theoretical Disciplines Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts, Kyiv

Kadantseva Natalia – PhD in Arts, teacher of the department of solo singing of A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Teteria Victor – professor of academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose of this work is to consider the concept of universalization in the context of cultural values, substantiation of such a phenomenon as a necessary condition for the existence of culture in globalization, as well as studying the

phenomena of mass culture, including pop vocal performance. *Research methodology.* A significant number of sources were analyzed, which allowed to identify the main issues that need to be studied, namely the study of pop art from the standpoint of universalization of cultural values. The methodology of the study is to apply comparative, historical and logical methods. This methodological approach allows us to reveal and analyze certain views about Ukrainian popular music of the XX-XXI centuries and its cultural code as an values of culture. *Results.* It is established that the cultural vector of vocal and pop performance extends to anthropological direction in the context of the historical and cultural meaning of the existence of a society, which in turn is the carrier as a collective unconscious in the process of perception of a work of art. This allows us to study pop-vocal performance as the embodiment of values and as a tendency to define pop art as a socio-cultural phenomenon in the historical continuum. Proximity to human life, as well as compliance with the interactive existence of intercultural communication allows us to assert the pop-vocal performance as a carrier of cultural values in their universal meaning. *Novelty.* This paper attempts to identify the relationship between social and historical factors that make up the value layer of culture and the formation of pop music as a phenomenon that can universalize the values of culture. It can be argued that today pop vocal music reflects the main characteristics of the era and creates universal images that are inherent in the cultural values of society. *Practical meaning.* The materials of the article can be used in the study of pop music in the context of the historical development of culture.

Key words: universalization, pop-vocal performance, values of culture.

Надійшла до редакції 12.01.2022 р.

УДК 785.72

ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНИХ ЗАГОЛОВКІВ КИТАЙСЬКИХ ДУЕТІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ТА ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Лю Сяосі – аспірантка III курсу кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)
<https://orcid.org/0000-0003-1065-1168>,
<https://doi.org/59733029@qq.com>

Розглянуто питання втілення програмної музики в різнометрових дуетах для фортепіано та традиційних інструментів сучасних китайських композиторів. Виявлено, що камерно-інструментальна музика є істотною й важливою частиною китайської музичної творчості, що підкреслюється історією розвитку традицій ансамблевої гри на національних інструментах. Зазначено, що поєднання традиційних тембрів у китайській музичній творчості засвідчує горизонтальну взаємодію двох цивілізаційних пластів – європейської та китайської музичних культур. Визначено, що майже всі дуетні композиції китайських композиторів наділені програмними заголовками, якому на пряму підпорядковані музичні події твору. Виявлені основні тенденції трактовки поняття програмної музики в сучасній західній теорії музики – праці Дж. Гепокоскі та Р. Скрутона. У відповідності до них проаналізований ряд камерно-інструментальних творів китайських композиторів. Зазначено, що найбільш показовим для китайських інструментальних дуетів за участю фортепіано є психологічний та наслідувальний (або репрезентативний) тип програмності; менш розповсюдженим виявляється описовий тип. Визначено роль програмності в подібних творах як частини ментального коду китайської нації та окреслено значення інтерпретаційного стилю в передачі програмної назви.

Ключові слова: програмна музика, камерно-інструментальні ансамблі китайських композиторів, традиційні китайські інструменти, інтерпретація.

Актуальність дослідження. Політембровий фортепіанний дует, як самостійний виконавсько-інструментальний склад у жанровій системі камерного ансамблю, вже давно знаходиться в зоні уваги сучасних музикантів – композиторів, виконавців та музикознавців. Така популярність фортепіанних дуетів обумовлюється не лише мобільністю виконавського складу та можливістю реалізації цікавих тембрових комбінацій у подібних творах, а й вивільненням авторів із-під тиску жорстких жанрових та композиційних рамок, що відкриває шлях до вільного творчого пошуку. Особливо актуальною тема інструментального дуету, як популярного виконавського складу, є в сучасній китайській професійній музичній творчості, де фортепіанний тембр часто поєднується композиторами зі звучанням традиційних китайських інструментів. Подібні експерименти дозволяють їхнім авторам не лише ввести традиційні інструменти в зону професійної композиторської творчості, а й налагодити метафоричний зв'язок, свого роду діалог між культурними світами Сходу та Заходу, поєднавши в єдиному музичному мікрокосмі віддалені традиції написання та виконання музики.

Поєднання різноспрямованих культурних векторів – китайської і західної музики – в рамках цілісної дуетної музичної композиції початку XXI ст. засвідчує посилення глобалізаційних процесів у рамках музичної творчості, які наскрізь пронизують сучасне постінформаційне суспільство. Симптоматично, що сьогодні вже звичною є взаємодія різноманітних цивілізаційних пластів, що сполучаються як «по вертикалі»