

19. Sokol, A. V. (2007). *Ispolnitel'skie remarki, obraz mira i muzykal'niy stil'* [Performing Remarks, Image of the World and Musical Style], Odessa: Moryak. (in Ukrainian).
20. Tyshko, S. (1993). *Problema natsional'nogo stilya v russkoy opere. Glinka, Musorgskiy, Rimskiy-Korsakov* [The problem of national style in the Russian opera. Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov], Kyiv: Petro Tchaikovskyi Kyiv State Conservatory. (in Ukrainian).
21. Shyp, S. V. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do stiliu: navchalnyi posibnyk* [Musical Form from Sound to Style: Manual], Kyiv: Zapovit. (in Ukrainian).
22. Yavorskiy, B. L. (1987). *Izbrannye trudy* [Selected Works], Vol. 2, Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
23. Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik. I Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils* [The Style in Music. I book. Principles and Types of Musical Style.], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).
24. Adler, G. (1930). *Handbuch der Musikgeschichte* [Handbook of Music History], Vol. 1, Berlin: Max Hesses Verlag. (in German).
25. Adler, G. (1919). *Methode der musikgeschichte* [Method of Music History], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).
26. Brossard, S. (1703). *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique, etc.* [Dictionary of music containing an explanation of the most used Greek, Italian and French terms in music, etc.], Paris, Amsterdam, At the expense of Etienne Roger (in French).
27. Kurt, E. (1931). *Musikpsychologie* [Music Psychology], Berlin: M. Hesse. (in German).
28. Perry, C. (1924). *Style in Musical Art*, London: Macmillan and co., limited. (in English).
29. Riemann, H. (1908). *Kleines handbuch der musikgeschichte mit periodisierung nach stilprinzipien und formen* [Small Nandbook of Music History with Periodization According to Style Principles and Forms], Leipzig: Breitkopf & Härtel. (in German).
30. Rousseau, J. J. (1839). *Dictionary de musique* [Music Dictionary]. Vol. 6: *Musique* [Music], Paris: Lefèvre. (in French).
31. Walther, J. G. (1732). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* [Musical Lexicon or Musicalische Bibliothec], Leipzig: Wolfgang Deer. (in German).

УДК 785.1:781.7

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.3>

Ілга Кольц

<https://orcid.org/0000-0001-7775-8408>

аспірант

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

ilga86@ukr.net

ДОМРА ТА ЇЇ РОЛЬ В КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто історичні аспекти побутування домри в контексті культури ХХ століття. Визначено основні етапи, пов'язані з формуванням музичної культури, – зародження професійної освіти, становлення оркестрового виконавства. Наголошено на трансформації ролі народних інструментів у музичній культурі наприкінці століття. Підкреслено значення розвитку камерного домрового виконавства та розширення репертуару, призначеного для даного інструменту.

Ключові слова: домра, культура, репертуар, оркестр народних інструментів.

Илга Кольц

аспирант

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

ДОМРА И ЕЕ РОЛЬ В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

В статье рассмотрены исторические аспекты бытования домры в контексте культуры XX века. Определены основные этапы, связанные с формированием музыкальной культуры – зарождение профессионального образования, становление оркестрового исполнительства. Отмечена трансформация роли народных инструментов в музыкальной культуре в конце века. Подчеркнуто значение развития камерного домрового исполнительства и расширения репертуара, предназначенного для данного инструмента.

Ключевые слова: домра, культура, репертуар, оркестр народных инструментов.

Iлга Kolts

Postgraduate Student

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

DOMRA AND ITS ROLE IN THE CONTEXT OF DOMESTIC CULTURE OF XX CENTURY

Domra is an instrument that has a fairly long history. Although there is no reliable information about ways of occurrence in the domestic space, but there are many other instruments that were similar to it. This is the Kazakh domra, West European lute and others. There was information that the domra was used by skomorokhy. In 1648 were prohibited the use of this instrument, as well as many others and prohibited from playing them. A similar factor influenced the fact that the tradition of the game on the domra was interrupted, and after the revival of the instrument, it began to relate only to folk music.

At the end of the XIX century there is a revival of the instrument. Quickly, domra becomes a part of musical culture. There is a formation of a new construction of a domra. The modification of the domra, from the three strings to the four-stroke, had both positive and negative consequences. In particular, the addition of another string was the factor that allowed the “equalize” domra with violins. The range of four-seater domras was larger than those of the trister ones, that is, the performers were able to play the work, with the coverage of different registers. At the same time, certain losses were noted on the topic of timbre and dynamic nature. That is, changes in the construction of the domra have influenced the fact that they were now not only possible, but even need to be connected in an orchestra to a separate group. However, the possibility of its sound in the solo presentation was reduced.

The orchestral performance, firstly amateur, included an appeal to folk songs and dances that were studied by hearing. This repertoire did not require much mastery and the requirement to know musical literacy. However, the conditions are gradually beginning to lay down for the fact that the most skillful teams begin to demonstrate opportunities for further development. All this contributes to the practice of opening classes of folk instruments in musical schools, technical schools, colleges, and then – conservatories. Extremely important role is played not only by the internal aspiration of the performers to self-improvement and professional growth, but also the policy of the culture of the Soviet government.

During the XX century there were significant transformations associated with the positioning of folk instruments in the context of culture. The process of gradual evolution from amateur to professional performing, which took place in domestic culture, was accompanied by the institutionalization of the art of playing the domra. The emergence in the educational institutions of the artistic direction of the professional training of the domristers, contributed to the formation of professional orchestral formations, which would include the appropriate instrument. At the end of the XX century, there were conditions for the inclusion of the instrument in other spheres of performance,

as folk, academic, and variety direction. The problem of treating the domra as an instrument that could be used in chamber and solo presentation and being deprived of the “authenticity” instructions, be universal in figuratively aesthetic dimension and reproduce the ideas of “absolute music” was actuated.

Keywords: *domra, culture, repertoire, orchestra of folk instruments.*

XX століття є часом глобальних зрушень у багатьох сферах людського існування. Надзвичайний інтерес до народних інструментів, що виникає під впливом ряду чинників, спричиняє чималі зміни в їх конструкції. Прагнення розкрити досі невідомі творчі виміри їх застосування, впливають на спроби переосмислити їх виразні, а часом і технічні можливості. Тотальне прагнення до експериментів і новацій, що характерні для академічної музики другої половини XX століття, приводить до переосмислення статусу багатьох інструментів та відкриття досі прихованих їх потенцій. Надзвичайно яскравою є трансформація, що стосується ролі домри в сучасній музичній культурі, причому даний аспект є таким, що не встиг повернути достатньої уваги науковців.

Ряд аспектів, пов'язаних із розвитком народно-інструментального мистецтва у вітчизняній культурі висвітлено у праці С. Костогриз [1]. Питання трансформацій, пов'язаних із народними інструментами, розкрито у праці А. Черноіваненко [5]. Філософсько-естетичні аспекти мініатюризації, які проявляються у написанні творів для домри соло, представлені у праці І. Форманюк. Аспекти, пов'язані з теоретичним обґрунтуванням та реалізацією в музичному практиці поняття “абсолютна музика”, визначені в роботах О. Лосєва [2] та А. Черноіваненко [3]. Актуальні тенденції, наявні в музичному вимірі, пов'язаному з академічною та неакадемічною традицією, висвітлено у працях Р. Бендікс [4] та С. Рейнольдса [7].

Мета статті – розкрити особливості трансформації ролі, місця та сприйняття домри в контексті вітчизняної культури XX століття. Представлена мета реалізується у зв'язку з висвітленням не лише аспектів, пов'язаних з безпосередньою музичною практикою, а й виділенням ключових тенденцій у філософсько-естетичному та культурологічному дискурсах, що відображають бачення музичного світу в рамках настанов постмодернізму.

Домра – інструмент, що має тривалу історію. Хоча достовірних відомостей про шляхи її виникнення у вітчизняному просторі немає, проте відомо чимало інших інструментів, які були подібні до неї. Це казахська домбра, західноєвропейська лютня та інші. Є відомості про те, що саме домру використовували скоморохи. Свідченнями про функціонування даного інструменту були здебільшого візуальні зображення, на яких представлені музиканти, котрі грали на струнно-щипкових інструментах з округлим корпусом та кількома струнами. Проте в 1648 році цар Олексій Михайлович заборонив використання даного інструменту, а також багатьох інших, як таких, що є втіленням “бісівського начала”, відповідно й грати на них заборонено. Подібний чинник вплинув на те, що була перервана традиція гри на домрі, а після відродження інструмента його почали пов'язувати тільки з народною музикою.

Надзвичайно важливою подією, що ознаменувала початок “ренесансу” домри, стало те, що Василь Андреев знайшов струнно-щипковий інструмент округлої форми в 1896 році у В'ятській губернії. Він зробив висновок, що даний інструмент є давньою домрою. Василь Андреев та Семен Налімов реконструювали домру, зробивши її з грифом середньої довжини і трьома струнами. За рахунок того, що В. Андреев мав балалаєчний оркестр, він зміг увести до нього і домри. Цей факт став надзвичайно важливим для подальшого просування інструменту. Адже В. Андреев зі своїм оркестром багато гастролював по території Російської імперії, в тому числі на українських землях. Завдяки концертам російського оркестру під орудою В. Андреева поширився інтерес загалом до оркестру народних інструментів. Так, відомий український діяч Гнат Хоткевич, перебуваючи у Петербурзі в 1896 році з етнографічними концертами, зустрівся з В. Андреевим, який запропонував утворити оркестр народних інструментів. Власне, вже за три роки у Харкові був організований аматорський балалаєчний оркестр, який очолював В. Катанський. Після гастролей у 1912 році у Харкові оркестру В. Андреева, було здійснено подальший крок на шляху популяризації оркестрів народних інструментів. Уже в 1920 році у

Харкові виник балалаечно-домровий оркестр. “Так, у 1920 році при політосвіті Харківського губернського відділу народної освіти був організований професійний домрового-балалаечний оркестр. Основне ядро цього колективу, який прийняв назву “Перший старовинний народний оркестр”, склали музиканти Г. Харакоз, Г. Резніченко, І. Кругляков, Л. Нікітін, А. Качанов” [1, с. 38]. Із 1920-х років відбувалося поступове заснування інших оркестрів народних інструментів. Відповідно, домра здебільшого функціонувала в контексті вітчизняної культури як ансамблевий інструмент, пов’язаний із народним мистецтвом.

Неабияку роль у тому, що домра стала учасником оркестрів і ансамблів народних інструментів, відіграли її конструктивні зміни. Зокрема, на початку ХХ століття домру модифікували на прохання диригента Г. Любимова майстер С. Буров створив чотириструнну домру. Її струни налаштовували по квінтах, що відповідає строю струнно-смичкових інструментів (скрипки, альту, віолончелі). Надзвичайно важливе значення мало створення згодом домр різних типів – малої, альтової, тенорової, басової та контрабасової. За рахунок того, що виникла група домр, дані інструменти набули важливішого статусу в оркестрі.

Модифікація домри з трьохструнної на чотириструнну мала як позитивні результати, так і негативні наслідки. Зокрема, додавання ще однієї струни стало тим чинником, що дав змогу “урівняти” домри зі скрипками. Діапазон чотириструнних домр став більшим, аніж у триструнних, тобто виконавці отримали змогу грати твори, охоплюючи різні регістри. Разом із тим, було відзначено певні темброві та динамічні втрати. Тобто, зміни конструкції домри вплинули на те, що їх відтепер було не тільки можна, а й навіть треба з’єднати в оркестрі в окрему групу. Проте зменшилися можливості її звучання в сольному викладі.

Оркестрове виконавство, спочатку аматорське, передбачало звернення до народних пісень і танців, які вивчали на слух. Подібний репертуар не потребував великої майстерності та знань нотної грамоти. Проте поступово почали закладати умови для того, щоб наймайстерніші колективи, демонстрували можливості для подальшого розвитку. Все це сприяє практиці відкриття класів народних інструментів у музичних школах, технікумах, училищах, а згодом і – консерваторіях. Надзвичайно велику роль відіграє не лише внутрішнє прагнення виконавців до самовдосконалення та зростання професійного рівня, а й політика у сфері культури радянського уряду. Заклик до розвитку самодіяльності було практично втілено у створенні умов для навчання гри на народних інструментах. Причому поступово відбувалася трансформація виконавських складів, де відтепер могли бути додані й інші народні інструменти. “В 30-40-і роки ХХ ст. оркестри “андріївського типу” поширюються головним чином у великих промислових центрах Лівобережної України, а на Правобережжі охоплюють Київську, Житомирську, Кіровоградську області. Процес об’єднання національного і міжнародного інструментарію, що почався в самодіяльному русі 20-х років ХХ ст., досяг вищої точки в 50–60-ті роки, особливо у сільських сімейних інструментальних ансамблях” [1, с. 39].

Із 50-х років ХХ ст. почався принципово новий етап розвитку домрового мистецтва. Це був час, коли здійснювалась остаточна професіоналізація даного напрямку виконавства. Йдеться і про відкриття класів, відділень, кафедр народних інструментів у провідних закладах вищої освіти мистецького спрямування, і про принципово новий рівень музично-культурного життя. Друга половина ХХ століття стала важливим періодом: виникла можливість казати про забезпечення високого рівня виконавства на домрі. Професійні колективи, які почали функціонувати в цей час, почали використовувати не лише балалайки та домри, а й ряд інших народних інструментів, причому кожен з них відтепер трактувалися по-своєму, принципово не подібно до іншого. Паралельно з аматорськими колективами виникли і навчальні оркестри народних інструментів.

Наприкінці ХХ століття започатковані нові тенденції в музичному мистецтві, адже в ньому формуються передумови для трактування інструментів у іншому ключі, причому маємо на увазі не лише намагання апелювати до усіх стильових напрямків, а й до того, щоб не бути прив’язаним до певних “стереотипізованих уявлень”, які б асоціювались з конкретним інструментом. А. Черноіваненко вказує на процеси, які стосуються багатьох народних інструментів, що починають відігравати важливішу роль у культурі. Завдяки революційним

змінам конструкції інструмента, іманентній театралізації цього типу інструменталізму, аскетизму і харизмі особистості виконавців відбувалося переродження з оркестрового виконавства на камернішу форму. Причому це стосується не лише домри, а й баяна, балалайки, бандури. Неабияке значення в цьому відіграє поява композиторських творів, що спрямовані не тільки на створення образів, які дотичні до фольклору, а й принципово інших, де превалює експериментальне начало, котрі мають новаторсько-авангардне забарвлення. “XX століття привернуло композиторів до нової сонорики, вглиб звукової матерії, до “емансації звуку” (Л. Гаккель), королівства неперекладних темброваних формул (як зворотний бік глобалізації-універсалізації), і тут “Містер Інструмент” відіграє далекосяжну роль: він може сам себе інструктувати, а іноді може навіть диктувати композитору, виконавцеві й навіть слухачеві не тільки засоби, а й ідеї, напрями їх розвитку” [5, с. 373].

Для сучасної вітчизняної культури притаманне звернення до народних інструментів, в тому числі домри, у принципово іншому забарвленні. Відбувається формування неакадемічної естрадної музики, в якій чималу роль відіграє саме народний інструментарій. Це стає цікавою “родзинкою”, адже розширюється виконавський репертуар, трансформується місце інструменту в контексті культури; його сприйняття з боку аудиторії проявляється позбавленим певних “шор”, традиційних візуальних та світоглядних опцій. Подібний чинник сприяє більшому інтересові до інструменту, позбавленню від тих настанов, які впроваджували у радянському минулому. Причому, надзвичайно органічно відтепер використовують одні й ті самі інструменти і в популярній музиці, і в джазі, й у фольклорі, і в академічній музиці – бандура, дещо рідше балалайка та домра. Все це відповідає настановам постмодернізму, який є втіленням переплетення різних стилів та епох. Рівень професіоналізму в усіх цих сферах є однаково високим, що підкреслює А. Черноіваненко: “Нагадаємо, що, як і академічний, фольклорний інструменталізм має високий ступінь професіоналізму. Тому трансформація мистецтва гри на вдосконаленому баяні/акордеоні, домрі, балалайці, бандурі (з паралельним існуванням у фольклорі та популярних полях) в академічну інструментальну культуру – це більш “короткий перехід” від радіуса однієї професійної майстерності до радіуса іншої” [5, с. 367]. Подібна трансформація інструментів як таких, що позбавлені прив’язки до певної галузі музикування, відповідає настановам “абсолютної музики”, що постулювалась у багатьох філософсько-естетичних працях. Зокрема, на це вказував у своїй роботі О. Лосев: “Під “абсолютною”, або “чистою” музикою я розумію музику, позбавлену будь-яких зорових, словесних та інших немuzичних образів. Чиста музика – та, яка не містить у собі ніякої сторонньої “програми”, і є тільки чиста звучність” [2, с. 14].

Отже, створення низки камерних творів для домри соло, для камерного складу за участю даного інструменту в поєднанні з іншими інструментами, створює широкий спектр для його подальшого розвитку. Відсутність певних установок, пов’язаних з його історичним “минулим”, дає йому змогу стати повноцінним учасником академічного та неакадемічного музикування, де розкриваються можливості для втілення ідей абсолютної музики, відкритої для прочитання будь-ким, причому збільшується “роль позамузичних засобів вираження у музичних змістах. Більшість дослідників доходять висновку, що музика представляє багато із значень та змістів, які розуміються у термінах концепції “абсолютної музики”” [3, с. 222]. Ця тенденція до створення камерних творів для домри соло втілена у творах сучасних українських композиторів, зокрема В. Івка, В. Міхеєва та інших. Власне, найбільше подібних камерних творів виникло в останнє десятиліття XX – на початку XXI століття, причому це стосувалось як концертного, так і навчального репертуару для домри соло. “Провідна роль серед них належить безумовно мініатюрі. Ті циклічні композиції, відомі нам, які створені для цього інструменту без супроводу, “зібрані” в циклі мініатюр (“П’ять каприсів” А. Циганкова, “Сім характерних п’єс” Б. Міхеєва, “Дві п’єси” В. Івка, “Імпровізація і токато” В. Матряшина, “Іронічна сюїта” А. Дормідонтова)” [6, с. 265]. Сам факт написання подібних мініатюр є надзвичайно важливим для визначення ролі та значення позиціонування домри в сучасній музичній вітчизняній культурі, адже він є символом “звільнення” інструменту від попереднього семантичного навантаження.

Доречно буде вказати на відмову від настанов “автентичності”, які виступають (разом з “ідентичністю”) одним із ключових понять у музичному дискурсі. Фольклорна автентичність передбачала розуміння музичного сенсу в соціальному та культурному контексті, охоплюючи соціологічне значення музики та її місця в опозиційному положенні відносно домінуючих культурних проявів. Р. Бендікс так підкреслює це протиставлення домінуючим модерним культурним проявам та його дещо утопічний характер: “Фольклор давно служив засобом пошуку справжнього, що задовольняє прагнення до втечі від сучасності. Ідеальна народна спільнота, яка вважається чистою і вільною від зла цивілізації, була метафорою для всього, що не було сучасним” [4, с. 7]. Відтепер цей підхід сприймається як той, що має неоднозначний характер. Індивідуальна репрезентація мислиться як така, що безумовно здатна передати певну культурну та соціальну значущість, проте на перший план вийшли суто естетичні якості, які не повинні підпорядковуватися стереотипам та усталеній нормі.

Разом з тим композитори продовжують створювати музичне мистецтво для народних інструментів (в тому числі для домри), в котрому превалюють такі явища, як “ностальгія-реконструкція”, що можна пояснити проявом нетерпимості до всього нового та прогресивного, прагненням апелювати до насолоди минулим та і тугою за ним. Ідею певної ретроманії, наявної в сучасній культурі, в тому числі у популярній, відстоює такий автор, як С. Рейнольдс, що вказує на спрямованість сучасної культури на “власне минуле, нескінченну переробку ідей і досягнень минулого та, по-друге, відсутність нових, прогресивних ідей і стилів, які дали про себе знати з початку 2000-х років” [7, с. 33].

Упродовж ХХ століття відбулися значні трансформації, пов’язані з позиціонуванням народних інструментів у контексті культури. Процес поступового еволюціонування від аматорського до професійного виконавства, що відбувався у вітчизняній культурі, супроводжувався інституціалізацією мистецтва гри на домрі. Впровадження в освітніх закладах мистецького спрямування фахової підготовки виконавців-домристів сприяло формуванню професійних оркестрових утворень, які б охоплювали відповідний інструмент. Наприкінці ХХ століття виникли умови для уведення інструменту до інших сфер виконавства, як фольклорного, академічного, так і естрадного спрямування. Актуалізувалася проблема трактування домри як інструменту, котрий можна використовувати й у камерному та сольному викладі, й він може бути таким, що позбавлений настанов “автентичності”, бути універсальним у образно-естетичному вимірі та відтворювати ідеї “абсолютної музики”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Костогриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 254 с.
2. Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
3. Черноиваненко А. Поняття “абсолютна музика” у розвитку музичного інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 212–224.
4. Bendix R. In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1997, 296 p.
5. Chernoiivanenko A. Improved folk instruments as a factor of holistic system of academic musical and instrumental culture of our time. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Kyiv: Millennium, 2018. №3. pp. 370-376. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147535>.
6. Formaniuk I. Pieces for solo domra: philosophical-aesthetic and musical-technological base of miniaturization. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОНМА ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 21, С. 265-275. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-265-275>.
7. Reynolds S. Excess All Areas. *The Wire*, 2011. Issue 328. pp. 30–35.

REFERENCES

1. Kostohryz, S. O. (2017). "Performance on balalaikas of Kharkiv region as a component of Ukrainian musical art", The dissertation of the candidate of art studies: specials 17.00.03, I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts named after, Kharkiv, 2017. 254 p. (in Ukrainian).
2. Losev, A. F. (1995). *Forma – Stil' – Vyrazhenie* [Form – Style – Expression], Moscow: Mysl'. (in Russian).
3. Chernoiivanenko, A. (2014). The notion of "absolute music" in the development of musical instruments, *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ONMA im. A. V. Nezhdanovoi* [Music Art and Culture: Scientific Herald of A. V. Nezhdanova ONMA], Odesa: Astroprynt, Vol. 19, pp. 212–224. (in Ukrainian).
4. Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, WI: University of Wisconsin Press. (in English).
5. Chernoiivanenko A. Improved folk instruments as a factor of holistic system of academic musical and instrumental culture of our time. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*. Kyiv: Millennium, 2018. no. 3. pp. 370–376. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147535>. (in English).
6. Formaniuk, I. (2015). Pieces for solo domra: philosophical-aesthetic and musical-technological base of miniaturization. *Muzychne mystetstvo i kultura: Naukovyi visnyk ONMA im. A. V. Nezhdanovoi* [Music Art and Culture: Scientific Herald of A. V. Nezhdanova ONMA], Odesa: Astroprynt, Vol. 21, pp. 265–275. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-265-275>. (in English).
7. Reynolds, S. (2011). Excess All Areas. *The Wire*, Issue 328, pp. 30–35. (in English).

УДК 78.087.68 (477.83)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.4>

Оксана Манелюк

<https://orcid.org/0000-0001-7446-1844>

аспірант

Дрогобицький державний педагогічний
університет ім. Івана Франка

OksanaManeliuk@i.ua

**ХОРОВА КАПЕЛА "БЕСКИД" (М. ІВАНО-ФРАНКІВСЬК) –
ПОПУЛЯРИЗАТОР ЛЕМКІВСЬКОЇ ПІСНІ**

У статті розглянуто значущість лемківського фольклору для колективу, який очолює заслужений діяч мистецтв України Петр Чоловський; осмислено місце лемківського фольклору в українському музичному та етнокультурному просторі. Охарактеризовано творчу постать П. Чоловського як аранжувальника лемківських пісень та його творчий доробок.

Ключові слова: "Бескид", Петро Чоловський, лемківська пісня, репертуар, аранжування.

Оксана Манелюк

аспірант

Дрогобичский государственный педагогический
университет им. Ивана Франко

**ХОРОВАЯ КАПЕЛЛА "БЕСКЫД" (Г. ИВАНО-ФРАНКОВСК) –
ПОПУЛЯРИЗАТОР ЛЕМКОВСКОЙ ПЕСНИ**

У статье рассмотрено значение лемковского фольклора для коллектива, возглавляемого заслуженным деятелем искусств Украины Петром Чоловским; осмыслено