

УДК 78.071.1

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.99-106>

ВОКАЛЬНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІСТЬ ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНА ОЗНАКА КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В. МАРТИНЮК (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ)

Громченко**Валерій Васильович**

доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової
роботи, Дніпропетровська академія
музики ім. М. Глінки, м. Дніпро
gromchenko.valeriy@gmail.com

Громченко**Валерій Васильевич**

доктор искусствоведения,
профессор, проректор по научной
работе, Днепропетровская академия
музыки им. М. Глинки, г. Днепр
gromchenko.valeriy@gmail.com

Valerii Hromchenko

Doctor of Arts, professor,
Vice Rector for Research,
Dnipropetrovsk M. Glinka Academy
of Music, Dnipro
gromchenko.valeriy@gmail.com

Анотація. У статті розкривається вокальна природа інструментального мовлення дніпровської композиторки Валентини Мартинюк з огляду на етнокультурну означеність авторського стилю майстрині. Дослідження здійснюється на матеріалі духових творів В. Мартинюк, а саме – «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, Вокаліз для флейти з фортепіано, а також Мелодія для валторни (або флейти) з фортепіано. Встановлено, що визначальним підґрунтям вокальності інструментального мовлення композиторки постає феномен народнопісенної стилізації художньо-інструментальних творинь. Це явище народжується на винятково продуктивних підвалинах національного жанру – українського солоспіву. В. Мартинюк реалізує художньо-творчий потенціал у пісенно-виразній мелодії, імпровізаційності, пріоритетності сольного представлення творів, майстриня знімає закріплення певного інструмента за конкретним твором, надає перевагу секундо-терцовим інтервальним сполученням. Стверджується усталення нового поняття в академічній інструментальній музиці – український інструментальний солоспів.

Ключові слова: вокальність, інструментальність, солоспів, твір, духові інструменти, соло, В. Мартинюк.

Постановка проблеми. Діалектика пізнання музично-виконавського мистецтва, наголосимо, як з позиції художньо-естетичної, виконавсько-технічної і, безумовно, виконавсько-технологічної аспектності творчого акту, завжди генерувала еволюційно-плідне взаємозбагачення масштабів усвідомлення вокального й інструментального виконавства. Так, означена для музиканта-інструменталіста своєрідна професійно-кваліфікаційна оцінка його виконавської майстерності, а саме: грає як співає, «...у звуках його інструмента чується людський голос» (Апатский, 2006, с. 135) — сягає на сьогодні не лише композиційно усталених, жанрово-стверджених явищ, як, наприклад, Арія для саксофона (або флейти чи кларнета) з фортепіано Е. Боцца, «Руська пісня» для валторни соло В. Буяновського, Арія для тромбона соло О. Щетинського та ін., відповідних методико-технологічних процесів в оволодінні технікою гри на інструменті (вокально-подібний початок звуку на духових

інструментах), але й ставить питання стосовно виявлення генної обумовленості вокального характеру інструментального музикування, розкриття феномену вокальності інструментального мистецтва, зокрема з огляду на етнокультурну зумовленість вітчизняної музичної практики.

Необхідно зазначити, що окреслена проблема постає вкрай важливою задля її вирішення в лоні новочасної музичної педагогіки, адже вокальність академічного інструментального виконання стає все більш домінантним предметом досліджень у сфері методики навчання гри на духових професійних інструментах. Видатний вчений, виконавець-фаготист, професор В. Апатський зазначає:

«Духове виконавство несе в собі два початки — інструментальне й, деякою мірою, вокальне. У відповідності до цього представлення, весь виконавський апарат духовика може бути розподілений на два компоненти: I компонент (інструментальної природи) — пальці рук, що утримують інструмент та за допомогою того чи іншого пристосування змінюють розміри його резонуючого стовпа; II компонент (вокальної природи) — амбушур, дихання, артикуляційно-резонуючий апарат» (Апатський, 2006, с. 41).

Зауважимо, що саме другий компонент духового академічного виконавства В. Апатський рекомендує означити як звукоутворювальний апарат музиканта-духовика, саме так утверджуючи вокальну складову як першоджерельну основу професійного духового музикування.

Актуальність означеної теми вбачається не лише в необхідності виявлення вокальної складової в природі сучасного вітчизняного інструментального виконавства, але й у важливості усвідомлення сучасними музикантами явищ історично-творчої обумовленості академічного інструменталізму, наголосимо, на рівні етнокультурної спадковості.

Особливої ваги означена тема набуває у світли аналітично-персоналістичного бачення вище окресленого питання. Так, звернення до творчого спадку композиторки Валентини Миколаївни Мартинюк¹ актуалізується виявленням певних рис композиторського стилю майстрині, зокрема етнокультурних ознак її художньо-інтонаційного почерку.

Вагомого практичного значення набуває про-

понована розвідка з позицій як розширення оригінального українського репертуару для духових академічних інструментів, розкриття його художньо-емоційної, образної палітри, так і з широкого кола культурно-просвітницьких та навчально-освітніх питань (методика, виконавська та педагогічна практики, композиторський та спеціальний класи тощо).

Огляд літератури, присвяченої виявленню стильової самобутності композиторського звукопису В. Мартинюк, окреслюється двома тематичними векторами, генерованими, насамперед, композиційно-творчою пріоритетністю дніпровської майстрині. Це, передусім, наукові праці, що були пошуково зумовлені цариною професійного виконавства на академічній бандурі (М. Березуцька (2017), С. Овчарова (2009) та ін.), а також роботи, дослідницько активізовані сферою професійного театрального й хорового мистецтва (Н. Тарасова (2018), О. Грушецька, Я. Черниш, Н. Громченко (2019) й ін.). На жаль, творчий доробок Валентини Мартинюк для духових інструментів і на сьогодні залишається ще не дослідженим з огляду на широкий обсяг актуальних музикознавчих питань, зокрема й з етнокультурної означеності вокальності композиторського стилю майстрині.

Натомість сучасна виконавська практика на духових академічних інструментах і друковано-видавнича справа досягли певних звершень, а саме: видання 2018 року навчального посібника «Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини» (Грузін, Семеряга, Юшин, & Потапов, 2018), у якому серед композицій О. Нежигая, В. Скуравтовського, В. Фалькової, Я. Белай превалюють твори різних жанрів для духових інструментів В. Мартинюк (кларнет, валторна, флейта). Стосовно упорядкування окресленого збірника варто виокремити такі думки зі вступної статі до цього видання:

«Добір композицій провідними викладачами спеціалізації „Оркестрові духові та ударні інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки зумовлювався як художнім, культурно-просвітницьким значенням композиторського доробку митців Дніпропетровщини, так і магістральними освітніми технологічно-виконавськими засадами духового академічного музикування, а саме: багатоманітною артикуляційно-штриховою палітрою, різноманітністю видів віртуозно-пальцевої техніки,

максимальністю градацій типів виконавського дихання, широкою палітрою темброво-динамічного розмаїття, повним використанням усього діапазону вищеозначених інструментів та, безумовно, багатогранним калейдоскопом художньої образності, характерно представлених художніх образів духових академічних композицій.

Слід відзначити, що пропонуваній навчальній посібник може постати у якості своєрідної джерельної бази, певним матеріалом наукових досліджень щодо здійснення відповідної науково-педагогічної діяльності викладачами вищих мистецьких навчальних закладів. Пропонувані у виданні духові твори композиторів Дніпропетровщини можуть використовуватись не лише у безпосередньому музично-освітньому процесі, але й у численних концертах студентів спеціалізації „Оркестрові духові та ударні інструменти”, звітних концертах виконавських кафедр, а також у виступах під час підсумкових атестацій випускників вищих навчальних закладів» (Грузін, Семеряга, Юшин, & Потапов, 2018, с. 4–5).

Метою статті є обґрунтування вокальності інструментального мовлення композитора Валентини Мартинюк з позиції етнокультурної означеності авторського стилю майстрині.

Матеріалом для дослідження слугують композиції для духових інструментів В. Мартинюк, а саме: «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, Вокаліз для флейти з фортепіано, а також Мелодія для валторни (або флейти) з фортепіано, що знайшли своє перше друковане представлення в авторській редакції у вище означеному навчальному посібнику. Варто наголосити, що поштовхом задля написання шойно окреслених духових композицій стало творчо-характерне для В. Мартинюк бажання усіляко посприяти розширенню духового вітчизняного академічного репертуару, зорієнтованого як на дерев'яний, так і на мідний духовий інструментарій.

Виклад основного матеріалу. На шляху виявлення кореневих ознак вокальності в інструментальному звукописі В. Мартинюк щонайперше привертає увагу композиція «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло. Твір написаний на тематичній основі широковідомої української пісні «Зоре моя, вечірняя...». Її інтонаційно точне проведення в об-

язі одного куплету на початку твору формує композиційно-драматичну зав'язку для подальшого художньо-образного еволюціонування вже цілісного драматичного дійства — інтерв'ю-діалогу, характерної бесіди-диспуту двох співрозмовників.

Розвиток теми в наступних розділах композиції все більше лишається фрагментарно-інтонаційних, мелодичних ознак пісні, натомість стверджується усталенням драматичності інструментального вислову. У завершені твору, уже після палкої та емоційно-напруженої діалогізації музичного слова, повертається звучання основної теми, а саме початкових інтонацій пісні «Зоре моя, вечірняя...». У скороченому вигляді тема немов «пробивається» зі спустошливо-оголеного, у певній мірі ірреального фонізму квінти й октави, наголосимо, як результату виразного інструментально-художнього впровадження виконавського прийому багатозвуччя на духовому академічному інструменті, зокрема на кларнеті.

Важливо зазначити, що в намаганні досягти якомога виразнішого, художньо довершеного ефекту від застосування багатозвуччя на духових академічних професійних інструментах музиканти застосовують власний голос. Одночасна гра на духовому інструменті з повноцінним задіянням виконавського дихання, відповідних аплікатурних позицій, максимально широких градацій артикуляційно-штрихової палітри, розлогої гами темброво-динамічних можливостей у звучанні інструмента, використання повного діапазону звучання з динамізацією найбільш звучних регістрових зон — усе це винятково вдало поєднується із застосуванням голосових можливостей академічного виконавця-інструменталіста, зокрема виконавця-кларнетиста.

Так, під час виконання своєрідного прийому багатозвуччя, що доволі часто використовується в духових композиціях соло, увагу соліста, насамперед, зосереджено на чіткому одночасному звучанні інструмента й голосу. Інтонаційна точність інтервалу, що знаходить означення від композитора, а також відповідна рельєфність його звучання та гучність дають неперевершену можливість щодо розширення звукосполучення від двох і до трьох, чотирьох звуків, акцентуватимемо, унаслідок появи різнісного тону. Тому успішне опанування синхронізацією голосу й духового інструмента здебільшого залежить саме від психологічного усвідомлення неподільності, цілісності вокального та інструментального процесів професійного духового звукоутворення.

Варто наголосити, що за відповідної дихально-резонуючої умови інтонаційно-точного та водночас синхронного видобування на інструменті й голо-сом певних звуків прослуховується третій та іноді й четвертий тон, а саме: октава, терція. Відтак, у такий спосіб утворюється акордове співзвуччя. Професор В. Апатський красномовно стверджує:

«Поєднання звуку інструмента й голосу може у відповідних умовах створювати акорд. Останній виникає за рахунок появи третього, так званого „різнісного” тону. Коли одночасно звучать два достатньо гучних звуки, вони можуть породжувати ще два звуки» (Апатський, 2006, с. 281).

Важливо зауважити, що домінантою у вирішенні композиційно-драматургічних завдань згаданого інструментального твору соло постає вокальна основа музичного інтонування, зокрема національна традиційна пісенна лірика, що з часом викарбовується в шедеврах української пісні, а саме в солоспівах.

Варто зацентувати й на фольклорному корінні засобів музичної виразності, що складають основу вокальності інструментального вислову, своєрідний етнокультурний фундамент інструментального солоспіву. Насамперед, це протяжність інтонування, максимальність витримування подовжених нот з підкреслено виразним інтонаційно-ладовим тягінням до низхідного типу звуковедення.

Музична етнокультурна спадщина як сукупність традиційних художніх цінностей, що набули свого втілення в духовній, соціальній життєдіяльності українського народу, не може бути полишена феномену одноосібності постаті творця, явища непересічної особистості-імпровізатора на лоні пасовищ, лісів, лугів; у сучасному мистецькому представленні — сценічно-одноосібного музиканта-соліста, соло-інтерпретатора художнього змісту твору, означеного певною індивідуальною особливістю тлумачення мистецького контенту. Марія Ярко зазначає:

«Безпосередньо солоспів, що як поняття виявляє тотожність до позначення національної камерно-вокальної лірики, відображає особливий стосунок до історико-стильового контексту» (Ярко, 2009, с. 173).

Не можна оминати увагою й інтонаційну рельєфність мелодичної деталізації в згаданому інструментальному солоспіві В. Мартинюк. Особливість переосмислення композитором фольклорного вокального першоджерела в лоні інструментального музикування, зокрема на академічному кларнеті, не лишається виразної акцентуації прохідних звуків, у такий спосіб інструментально конкретизуючи будову кожного художнього слова. Відзначимо більше: в інструментальному звукописі майстрині, так мовити, сполучальні звуки між основними ладово-гармонічними ступенями набувають композиційно-драматургічного значення як емоційного затакту, своєрідного психологічно нагнітаючого важеля в розбудові драматургії усієї композиції.

Виявляючи етнокультурну означеність вокального інструменталізму, надзвичайно важливо окреслити інтимність характеру художнього мовлення, якнайбільшу індивідуалізацію художнього вислову, що на прикладі твору «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк інструментально виразно розкрило художній зміст поетичного тексту. Соліст, створюючи глибокий лірико-інтимний характер музично-звукового висловлювання, запрошує до співбесіди уявного співрозмовника, співбесідника в образі вечірньої зорі: «Зоре моя вечірняя, зійди над горою, поговорим тихесенько в неволі з тобою». Навіть уже прикметник «тихесенько» створює інтимність інструментальної промови.

«Образний зміст першої частини п'єси відповідає оригінальному літературному тексту. Відбувається запрошення людиною до спілкування умовного співрозмовника — найдорожчого для неї явища земної природи — вечірньої зорі. Спокійна, тиха «вечірняя» розмова насичена смутком та переживаннями за долю рідного краю, вона випромінює невільницьку тугу й незворотну безвихідь» (Громченко, 2020, с. 224).

Саме усталеність одноосібної ситуації в художньому тексті, як, наголосимо, похідної художньо-змістовної ознаки до вже наступного розгортання діалогізованого монологу в щойно означеній музичній композиції, стверджує яскраву динамізацію сценічно-одноосібної художньо-виразової дієвості, що з огляду на композиторський стиль В. Мартинюк, її самобутню індивідуальність авторського почерку можливо назвати явищем інструментального солоспіву.

Варто зауважити, що таке академічне осучаснення етнокультурної традиції, а саме: співу в народному дусі (солоспів) — має доволі розлоге жанрове представлення. Солоспів охоплює такі його жанрові представлення, як монолог, голосіння, пісня-романс, солоспів-молитва тощо (Ярко, 2009, с. 170–172).

Своєрідності етнокультурного означення набуває також і форма духових творів В. Мартинюк. У композиції «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло маємо наскрізну структуру музичного тексту. У завершені твору (кода), хоча й присутні інтонації пісні «Зоре моя, вечірня...», та все ж таки вони занадто завуальовані виконавським прийомом багатозвуччя й, у цілому, заключний розділ суттєво вирізняється поміж попереднього музичного матеріалу композиції. Наскрізна форма музично-художнього вислову притаманна й Вокалізу для флейти з фортепіано та Мелодії для валторни (або флейти) з фортепіано. Відтак, відзначимо довільність музично-інтонаційного висловлювання, що дещо обумовлює одноосібну, сольну природу звуковимови, якнайкраще віддзеркалюючи народнопісенну стилістику солоспівів.

Наголосимо, що відбувається своєрідне художньо-творче комбінування народнопісенних інтонацій з композиторським відтворенням їхнього інструментального прообразу, народженого сталим відчуттям традиційної музично-інтонаційної основи народного мелосу. Тут варто зацентувати, що музично-інтонаційна природа В. Мартинюк художньо-концентровано тяжіє до максимальності широти відображення ліричних картин, художніх образів широкої лірико-епічної картинності з їхньою драматургічною характерністю розбудови сюжетно-образної лінії.

На окрему увагу у віднайдені етнокультурного коріння вокальної інструментальності у творіннях дніпровської майстрині заслуговує факт означення духових мініатюр у чітко окресленій програмності. Зокрема, В. Мартинюк дістається узагальненого типу програмності, а саме: вокаліз та мелодія. Ці поняття є дещо емблематичні у традиційному та академічному музичному мистецтві й щонайкраще відтворюють художньо-мистецьке єство співацької культури, зацентуємо, чи не найближче передають дух процесії голосотворення.

Варто виокремити також яскраво виражену імпровізаційну природу розвитку мелодичного

інтонування. Розвій теми у Вокалізі для флейти з фортепіано набуває активізації шляхом максимального нівелювання відчуття сильної долі майже в кожному такті. Особливо примітним є застосування половинних та шістнадцятих нот у подовженій лігю тривалості звучання, що створює різноманітні метро-ритмічні комбінації в розвитку мелодії. У п'єсі для валторни (або флейти) з фортепіано імпровізаційність досягається, насамперед, постійною зміною розмірів 4/4 та 3/4, а також паузами довжиною у вісімку на першу долю в такті, що неодмінно лишає мелодію стійкої, усталеної структурованості, натомість генерує яскраво означену імпровізаційну природу музикування.

Своєрідність імпровізаційної звуковимови у творі «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло формується з огляду на впровадження В. Мартинюк виконавської форми соло, тобто сценічно-одноосібного художньо-довершеного виконавства на одноголосному академічному інструменті — кларнеті. Майстриня, надзвичайно виразно відтворюючи вокальну стилістику інтонування, уподібнює духовий академічний інструмент до людського голосу, оспівуючи переважно в секундо-церцових інтервалах основні мелодичні звуки-устої. Саме таке заповнення звукової палітри робить звучання одноголосного інструмента максимально виразним та в загальному сприйнятті імпровізаційно насиченим, що, наголосимо, дещо засвідчує вокальну свободу народнопісенного музикування.

Імпровізаційною природою проникнуте також і мистецтво аранжування, що теж представлене в композиційно-творчому інструментарії В. Мартинюк. Майстриня інструментально розвиває пісенну тему, інтонаційно усталюючи твір для кларнета соло, укотре відзначимо, на інтонаціях пісні «Зоре моя, вечірня...». «Уміння аранжувати музику найчастіше поєднується зі здібностями створювати музику» (Urnieszus, 2020, р. 139).

Мистецтвознавець С. Овчарова зазначає:

«Продовження народних традицій у творчості Валентини Мартинюк пов'язано не тільки з інтерпретацією фольклорних джерел, а й з утворенням нового оригінального матеріалу в народному стилі» (Овчарова, 2009, с. 238).

Виявляючи традиційне коріння вокальності в духових композиціях дніпровської майстрині варто

підкреслити факт відмови В. Мартинюк від остаточного затвердження конкретного інструмента за певним твором. Так, інструментальна мініатюра Мелодія, за позначенням автора композиції, може виконуватись або на валторні, або ж на флейті. Саме ця ознака стверджує можливість тембрового варіювання, адже валторна і флейта належать до полярно різних груп духового академічного інструментарію (валторна — група амбушурних (мідних) духових інструментів, флейта — група лабіальних духових). Таким чином, утворюється яскраво потенційна перспектива тембрової імпровізації твору, що в традиційній музиці мало вияв у довільному представленні вокальної мініатюри певним співацьким голосом.

Ознаки тембрового різноманіття в інструментальній творчості В. Мартинюк, а разом із цим і авторитетне наголошення інструментальної довольності на користь збереження традиційного звукового висловлювання, підкреслюються думкою відомої дніпровської бандуристки С. Овчарової, яка стверджує, що основою

«...творчості Валентини Мартинюк є національний аспект. Саме він уможливує відтворити найтонші нюанси та естетичні переживання через узагальнений образ душі українського народу — бандуру. Оспівування в музиці любові до землі, природи, до України, велике відчуття національної ментальності, лірико-епічна тематична спрямованість музичних творів поєднується із цікавими стилістичними та колористичними вирішеннями. Але сугестивний, виховний вплив творчості композиторки у майстерному поєднанні традицій і новацій, що є ще одним важливим кроком до подальшого розвитку удосконаленого українського національного інструменту» (Овчарова, 2009, с. 236).

Отже, вище означений аналіз духових творів

В. Мартинюк, а саме: «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, Вокаліз для флейти з фортепіано, а також Мелодія для валторни (або флейти) з фортепіано — дозволяє зробити відповідні висновки стосовно обґрунтування вокальності інструментального письма дніпровської майстрині Валентини Мартинюк з позиції етнокультурної означеності композиторського стилю майстра.

Магістральною основою вокальності інструментального мовлення композиторки постає феномен народнопісенної стилізації художньо-інструментальних творинь. Цей процес проростає на винятково плідному ґрунті національного жанру — українського солоспіву. Звертаючись до різних груп духового академічного інструментарію (кларнет — язичкові духові, валторна — амбушурні духові, флейта — лабіальні духові інструменти), В. Мартинюк сповна реалізує власний мистецько-творчий потенціал у пісенно-виразній мелодиці, імпровізаційності розбудови музичного матеріалу, пріоритетності сольного представлення інструментальних музичних творів як у сценічно-одноосібній формі музикування (інструментальне соло), так і в грі з супроводом фортепіано; майстриня знімає пріоритетність закріплення певного інструмента за конкретним твором (імпровізація тембрів), надає перевагу секундо-терцовим інтервальним сполученням, стверджує усталення композиційно-творчого пріоритету повільних темпів, у яких написані вищеозначені академічні духові композиції.

Таким чином, постає можливість стверджувати динамізацію процесу усталення нового поняття в новочасній академічній інструментальній музиці, а саме українському інструментальному солоспіву.

Перспективою подальшого дослідження означеної теми може стати здійснення порівняльного аналізу виконавсько-технічних особливостей сольної вокальної та інструментальної вітчизняної музики, підкреслимо, у контексті етнокультурних ознак українського художньо-звукового мовлення.

Примітки:

¹ Мартинюк (Брондзя) Валентина Миколаївна – (р. н. 1958) композитор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, лауреат премій ім. Г. Петровського (1986), ім. Д. Яворницького (1991), обласної премії «За особистий внесок у розвиток композиторської школи Дніпропетровщини» (2002), премії ім. В. Кирейка (2007), викладач кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

Література:

- Апатский, В. Н. (2006). *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие*. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского. 432 с.
- Березуцька, М. С. (2017). Хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці». *Студії мистецтвознавчі: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Театр. Музика. Кіно*. Вип. 3 (59). Київ. С. 88–95.
- Громченко, В. В. (2016). Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. С. 50–53.
- Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія*. Київ–Дніпро: ЛІРА. 304 с.
- Грузін, І. О., Семеряга, В. О., Юшин, Г. О., & Потапов, Я. О. (2018). *Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини*. Вип. 1. Дніпро: ЛІРА. 80 с.
- Грушецька, О. В., Черниш, Я. О., & Громченко, Н. В. (2018). *Сучасна українська хорова музика: навч. посібник*. Дніпро: ЛІРА. 76 с.
- Овчарова, С. В. (2009). Формування навичок емоційного мислення бандуриста-виконавця (на прикладі виконавсько-драматургічного аналізу камерних вокально-інструментальних творів для бандури В. Мартинюк). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 4. С. 234–244.
- Тарасова, Н. Ю. (2018). Жінка-композитор. Апологія професії по-українськи. До 60-річчя В. М. Брондзі (Мартинюк). *Музичний вісник*. № 2 (42). С. 4.
- Ярко, М. (2009). Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 9. С. 169–173.
- Urnieszus, R. (2020). Arrangement competences of music teachers: readiness to meet unexpected. *Musicalogica Brunensia*. № 55 (2). P. 139–147. DOI: <https://doi.org/10.5817/mb2020-2-8>

References:

- Apatskij, V. N. (2006). *Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva: ucheb. posobie [The basics of theory and methods of wind music performing arts: handbook]*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chajkovskogo. 432 p. (in Russian)
- Berezutska, M. S. (2017). Khorovyi tsykl «Pory roku» V. Martyniuk v repertuari ansambliu bandurystiv «Charivnytsi» [The Four Seasons choral cycle by V. Martyniuk in the repertoire of the bandura ensemble "Charivnitsy"]. *Studiji mystectvoznachchi: IMFE im. M. Ryl'skoghho NAN Ukrajinny. Teatr. Muzyka. Kino*. Issue 3 (59). Kyiv. P. 88–95. (in Ukrainian)
- Hromchenko, V. V. (2016). Osoblyvosti zhanrovoi palitry ta zasobiv vyraznosti u suchasnykh tvorakh dlia dukhovykh instrumentiv (na prykladi tvorchosti dnipropetrovskykh kompozytoriv) [Some features of the genre palette and means of expression in the contemporary compositions for wind instruments (through the example of Dnepropetrovsk composers' works)]. *Visnyk nacional'noji akademiji kerivnykh kadriv kul'tury i mystectv*. No 3. P. 50–53. (in Ukrainian)
- Hromchenko, V. V. (2020). *Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka): monohrafiia [Wind solo in the European academic composer and performing creativeness of the 20th – the beginning of the 21st centuries (tendency of development, specifics, systematics): A monograph]*. Kyiv–Dnipro: LIRA. 304 p. (in Ukrainian)
- Hrushetska, O. V., Chernysh, Ya. O., & Hromchenko, N. V. (2018). *Suchasna ukrainska khorova muzyka: navch. posibnyk [Contemporary Ukrainian choral music: a handbook]*. Dnipro: LIRA. 76 p. (in Ukrainian)
- Hruzyn, I. O., Semerjagha, V. O., Yushyn, H. O., & Potapov, Ya. O. (Eds.). (2018). *Tvory dlia dukhovykh instrumentiv kompozytoriv Dnipropetrovshchyny [Compositions for wind instruments by composers of Dnepropetrovsk region]*. Dnipro: LIRA. 80 p. (in Ukrainian)
- Ovcharova, S. V. (2009). Formuvannia navychok emotsiinoho myslennia bandurysta-vykonavtsia (na prykladi vykonavsko-

- dramaturhichnoho analizu kamernykh vokalno-instrumentalnykh tvoriv dlia bandury V. Martyniuk) [The formation of emotional thinking skills of a bandura player (the case of performance-dramatic analysis of chamber vocal-instrumental compositions for bandura by V. Martyniuk)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshhyny*. Issue 4. P. 234–244. (in Ukrainian)
- Tarasova, N. Yu. (2018). Zhinka-kompozytor. Apolohiia profesii po-ukrainsky. Do 60-richchia V. M. Brondzi (Martyniuk) [The female composer. The apology of the profession in Ukrainian way. To the 60th anniversary of V. M. Brondzi (Martyniuk)]. *Muzychnyj visnyk*. No 2 (42). P. 4. (in Ukrainian)
- Urnieszus, R. (2020). Arrangement competences of music teachers: readiness to meet unexpected. *Musicologica Brunensia*. № 55 (2). P. 139–147. DOI: <https://doi.org/10.5817/mb2020-2-8>
- Yarko, M. (2009). Estetyko-stylovi transformatsii ukrainskoho solospivu u tvorchosti Nestora Nyzhankivskoho [The aesthetic and stylistic transformations of Ukrainian solo singing in the compositions of Nestor Nyzhankivsky]. *Ukrainskije mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhennja, recenziji*. Issue 9. P. 169–173. (in Ukrainian)

Громченко Валерий Васильевич

Вокальная инструментальность как этнокультурная черта композиторского стиля В. Мартынюк (на примере произведений для духовых инструментов)

Аннотация. В статье раскрывается вокальная природа инструментального языка днепровского композитора Валентины Мартынюк с точки зрения этнокультурной атрибуции авторского стиля мастера. Исследование проводится на материале духовых произведений В. Мартынюк, а именно – «Интервью на заданную тему» для кларнета соло, Вокализ для флейты и фортепиано, а также Мелодия для валторны (или флейты) с фортепиано. Установлено, что определяющим фундаментом вокальности инструментального языка композитора является феномен народно-песенной стилизации художественно-инструментальных творений. Это явление рождается на продуктивной основе национального жанра – украинского сольного пения. В. Мартынюк реализует художественно-творческий потенциал в песенно-выразительной мелодике, импровизационности, приоритетности сольного представления произведений, композитор снимает закрепление определённого инструмента за конкретным произведением, создает приоритет секундо-терцовым интервальным соединениям. Утверждается становление нового понятия в академической инструментальной музыке – украинское инструментальное сольное пение.

Ключевые слова: вокальность, инструментальность, сольное пение, произведение, духовые инструменты, соло, В. Мартынюк.

Valerii Hromchenko

Vocal instrumentality as the ethno-cultural feature of V. Martyniuk's composer style (the case of compositions for wind instruments)

Abstract. The article discloses the instrumental language nature of Dnipro composer Valentina Martyniuk from the perspective of the ethno-cultural features for master's author style. The investigation is being carried out on the basis of compositions for wind instruments, namely "Interview on a given topic" for clarinet solo, Vocalize for flute and piano, as well as Melody for horn (or flute) and piano. The investigation has established the defining foundation of the vocal of the composer's instrumental language to be the phenomenon of folk singing style of artistic instrumental creations. This phenomenon is born on the productive basis of national genre, namely Ukrainian solo singing. V. Martyniuk realizes artistic creative potential in the singing expressive melody, improvisation, priority of solo representation of musical compositions, the composer removes the assignment of a certain instrument for a specific musical composition, creates the priority for secundo-third interval connections. The author of the article affirms the contemporary conception of Ukrainian instrumental solo singing in the academic instrumental music.

Keywords: vocal, instrumentality, solo singing, composition, wind instruments, solo, V. Martyniuk.