

Тетяна Бачул
аспірантка (Національна музична академія
України ім. П. І. Чайковського)

Tatiana Bachul
Postgraduate student (Tchaikovsky National Music
Academy of Ukraine)

tatianabachul@ukr.net +38 (097) 295-88-25 orcid.org/0000-0002-8792-8383

ОРКЕСТРУВАННЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПРОЕКТНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ (НА ПРИКЛАДІ «ПАСТЕЛЕЙ» ІВАНА КАРАБИЦЯ)

ORCHESTRATION FROM THE PERSPECTIVE OF THE PROJECT MANAGEMENT (FOR I. KARABITS'S PASTELS)

Анотація. Запропоновано звернути увагу на прогресивну управлінську методологію проектного менеджменту як перспективну діяльнісну модель для творчої особистості. Спираючись на міждисциплінарний підхід, автор з'ясовує, що існують певні методологічні точки перетину таких науково-практичних сфер, як проектний менеджмент, з одного боку, та музична композиторська, мистецтвознавча практика, з іншого. Розглянуто особливості творчої процесуальності як специфічної властивості професійної діяльності композитора (оркеструвальника, аранжувальника) крізь призму життєвого циклу проекту. Дослідження має автокомунікативний характер, носить відбиток професійної рефлексії автора — композитора Т. Бачул, яка звернулася до створення оркестрової версії вокального циклу «Пастелі» І. Карабиця (на текст П. Тичини). Наголошено на необхідності перегляду термінологічного апарату інструментознавчої науки, запропоновано до ужитку терміни «оркестрування-процес» та «оркестрування-результат». Розглянуто теоретичні дослідження вокального циклу І. Карабиця українськими музикознавцями та відповідно проаналізовано змістовний рівень створених протилежних музикознавчих образів твору, що допомагає усвідомити складний багаторівневий символічний світ «Пастелей» І. Карабиця. Прослідковано деякі маловідомі віхи життя і творчості композитора, автора першоджерела, в світлі таких фахових проявів діяльності митця, як оркестрування, аранжування, арт-менеджмент. Розглянуто перспективу проектного типу мислення як атрибуту нової творчо-підприємницької культури, частиною якої є професійна музична діяльність. Наведено деякі особливості оркестрування музичного твору (або частини фактури) як специфічної форми творчої практики в загальних ідейних абрисах проектного підходу. Створено певну мисленнєву модель для висвітлення нових музикознавчих сенсів. Подано загальну характеристику проектного менеджменту як особливої культури мислення, що опановує процесуальність, упорядковуючи творчу діяльність та акцентуючи пріоритети.

Ключові слова: проект, оркестрування, «Пастелі» П. Тичини, творчість І. Карабиця, вокальний цикл.

Постановка проблеми. Історія наукового музикознавства, музичної психології завжди заглиблюється у таємничий процес авторського творіння. Спираючись на інтердисциплінарність як головну ознаку сучасної гуманітарної думки, маємо можливість шукати нових шляхів у розгляді наступних питань: особливості творчої процесуальності як іманентної властивості професійної діяльності композитора, з одного боку, та, з іншого, — результуючі складові творчого процесу, до яких належить, зокрема, музичний твір. Методологічний та термінологічний потенціал проектного менеджменту, або Project Management (дослівно — управління проектами), може структурувати певні стадії процесу оркеструвальної діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жанрово визначаємо даний текст як авторське спостереження та самоспостереження-розмисл. Публікацій, дотичних до заявленої проблематики (оркестрування в світлі проектного менеджменту), на сьогоднішній день не існує, тому необхідні джерела будуть коментуватися в контексті розгортання основної думки дослідження.

Мета статті — розгляд особливостей оркестрування музичного твору або його фактурної частини як специфічної форми творчої практики в світлі проектного підходу. Запропоновано звернути увагу на проектне мислення як атрибут нового типу культури, що стимулює та актуалізує як науково-теоретичні прояви, так і мистецько-практичні орієнтири. Здійснена спроба створення певної мисленнєвої моделі, що матиме експериментально-методичний та спекулятивно-філософський характер для висвітлення нових сенсів сталих для музикознавства напрямків досліджень: етапи творчого процесу композитора, особливості становлення ідеї-образа від задуму до кінцевого результату тощо.

Виклад основного матеріалу. Ідеологія проектного менеджменту на сьогоднішній день є ангажованою та затребуваною часом. В рамках даного дослідження-спостереження пропонуємо накреслити спільні точки дотику між категоріальним мисленням проектного менеджменту та фазами складного процесу оркестрування, зокрема

фортепіанної партії вокального циклу «Пастелі» І. Карабиця. Оркестрування в даному випадку потенційно визначаємо як структурований за певними діяльнісними принципами проект. Адже останнім часом значно актуалізувалися такі важливі дискусивні зони науки, як професійно-продуктивна діяльність композитора, інтелектуалізація процесу композиційного творення, оркеструвальна робота як інструмент для створення нових засобів музичної виразності, сенс якої полягає в намаганні висвітлити, наголосити, загострити музичні образно-ідейні втілення твору-першоджерела. Також є затребуваною специфікація оркеструвально-інтерпретаційної практики як такої, що потребує осмислення позамузичних впливів, безпосереднього емоційного творчого занурення в стилістичні особливості художнього світовідтворення композитора, автора першоджерела.

Управлінський ракурс діяльності на сьогодні — невід’ємна частина загального портрету сучасного композитора та нагальна необхідність для всієї фахової сфери, що традиційно суперечливо балансує у вузькопрофесійних, технологічних, освітніх, побутово-соціальних, емоційно-психологічних, інтелектуально-духовних межах та, зрештою, перебуває в етичних, тобто найвищих, вимірах.

Починаючи з середини ХХ століття в межах загальноуправлінської діяльності та філософії управління відбувається становлення нової науково-практичної дисципліни, що отримала назву Project Management, або проектний менеджмент. Відповідно до вимог галузі систематично розроблюється, уточнюється методологічний апарат РМ. На сьогодні практично і теоретично принципи та підходи проектної діяльності широко застосовуються в управлінській, економічній, бізнесовій та підприємницькій сферах, у інформаційних технологіях тощо, поступово охоплюючи загальнокультурні напрямки. Вважаємо актуальним твердження, подібне до наступного: «...фактично історію людства може бути розглянуто крізь призму проектів, які було реалізовано в ту чи іншу епоху. Єгипетські піраміди, велика Китайська стіна, собор Святого Петра і багато інших споруд, що приголомушують увагу і на сьогодні, після сотень і тисяч років після їхнього завершення, є яскравими прикладами концентрації духовних та інтелектуальних зусиль щодо реалізації великих проектів минулого» [11, с. 11] (тут і далі — переклад автора статті. — Т. Б.).

Наприкінці 60-х років ХХ століття почали з’являтися спеціалізовані інституції: в Європі (Швейцарія) — Міжнародна асоціація управління проектами (International Project Management Association — IPMA), в Сполучених Штатах утворюється стрижнева для всієї галузі організація світового значення — Інститут управління проектами (Project Management Institute — PMI) тощо.

Відомо, що в той же історичний час на теренах бувшого Радянського Союзу настає період так званої відлиги, славнозвісної епохи шістдесятництва. Відповідно дещо пом’якшуються і жорстка заданість культуральних процесів в Україні, і ситуація стану ідеологічного «зашорення», перманентної скованості відомою бюрократизацією творчого процесу, несвободою мистецького мислення за узгодженою «зверху» траєкторією. Можна при-

пускати, що в цей час «вирують ідеї нескутої мистецької діяльності», і в умах саме творчих людей зароджуються паростки вільної, «шукаючої» підприємницької культури, хоча про системний характер менеджерських проявів, звісно, ще не може бути й мови. Цей процес «вивільнення» продовжується за часів незалежності: 90-ті роки минулого століття ознаменовані навіть певною «модою» на менеджерську освіту, створюється значна кількість відповідних освітніх установ, розпочинають роботу кафедри менеджменту у традиційних вишах. В арт-середовищі також починаються процеси переосмислення соціальної ролі митця і продукту його творчості. До того ж вже зруйновано радянський тип функціоналу творчих спілок, і постала нагальна необхідність пошуку альтернативи пленумам Спілки композиторів як основної форми творчої реалізації, презентації творів композиторів. Так, у Києві з’являється Міжнародний фестиваль «Київ-МузикФест», ініціатором і директором якого став український композитор Іван Карабиць — один з перших арт-менеджерів нової української музичної доби. Взагалі, кінець ХХ століття, на думку фахівців, є періодом «...масового проникнення методів управління проектами в менеджмент компаній різноманітних сфер діяльності і розширення їхнього застосування в різних галузях і країнах, охоплюючи і ті, які розвиваються» [11, с. 13].

Американський Інститут управління проектами з кінця 80-х років ХХ століття систематично випускає і оновлює фундаментальний документ-стандарт A Guide to the Project Management Body of Knowledge (PMBOK Guide) — «Путівник із зведеного знання управління проектами».

Згідно з PMBOK Guide, який на сьогоднішній день вважається авторитетним довідником, що зводить та стандартизує необхідний сучасний управлінський методологічний інструментарій, «...проект — це тимчасове підприємство, яке спрямоване на створення унікального продукту, послуги чи результату. Тимчасовий характер проектів вказує на початок і завершення. <...> “Тимчасовість”, здебільшого, не стосується до створеного в ході проекту продукту, послуги або результату. Більшість проектів здобуваються для досягнення стійкого, тривалого результату» [9, с. 3].

Р. Арчибальд в своїй фундаментальній праці «Управління високотехнологічними програмами і проектами», яка вважається класичною для менеджерів усього світу, свідчить про домовленість щодо розмежування основних фаз життєвого циклу проекту: перша фаза — концепція або ініціація, ідентифікація, вибір; друга — визначення або здійсненність, демонстрація, розробка прототипу тощо; третя — виконання або реалізація, виробництво, розгортання, проектування, зведення, тестування тощо; четверта — закриття проекту — завершення, оцінка [2, с. 77–78]. Подібно виглядає викладена у PMBOK Guide загальна характеристика життєвого циклу проекту: «початок проекту; організація і підготовка; виконання робіт; завершення проекту» [9, с. 38–39]. Р. Арчибальд водночас попереджує, що «ці фази занадто широкі, їхні назви настільки узагальнені, що вони є малоприматними для документування життєвого циклу конкретного проекту таким чином, щоби процес міг бути більш

широко зрозумілим, відтвореним...» [2, с. 78], також наголошується на деталізації та виділенні підфаз. (Оскільки наше дослідження-спостереження має за мету тільки накреслити деякі акценти, зробити попередній розгляд потенціалу методологічної доцільності проектних методів, обмежимося загальною характеристикою життєвого циклу проекту; деталізація підфаз останнього становить завдання майбутніх наукових розвідок.)

Прокоментуємо декілька вибраних визначень проектів, що резонують з тими чи іншими музикологічними пошуками.

«Проекти — унікальні комплекси дій, що мають початок і кінець» [2, с. 57]. Відомо, що унікальність — іманентна психологічно-конструктивна риса або, принаймні, прагнення і мета будь-якого творчого пошуку-інтенції.

«Проект — це процес створення певних результатів. <...> Часто-густо продукту, що створюється, приділяється більше уваги, чим процесу, в результаті якого він створюється, але і продукт, і процес його створення, тобто проект, потребують ефективного управління» [2, с. 57–58].

Становлення музиканта від початку до професійної зрілості також часто-густо характеризується інтуїтивним зануренням в безкрайній простір конкретних «вподобаних» музичних текстів, натомість тільки за сприятливих обставин можуть постати закономірні технічні, логічні, музикознавчі рефлексії. Відомо, що наукові інтереси музикології завжди обертаються навколо внутрішнього буття музичного твору (тобто «продукту»), але «ефективне управління» як частина процесу творення, як правило, знаходиться поза свідомою увагою музиканта. Цим пояснюються, на нашу думку, певні ризики перебування творчої особистості у сумно-відомих незадовільних як психологічних, так і соціальних станах.

Продовжуючи проводити паралелі, першочергово наголосимо на винятковій ролі першого етапу життєвого циклу проекту («ініціація», «вибір»), що відбиває традиційну композиторську та музикознавчу «проблематику пошуку» особливостей творчого задуму, звернення до теми, ідеї тощо. Так, стосовно аналітичного сенсу оркестрування як певного осмисленого діяльнісного явища, перша фаза «ініціації» охоплює, в тому числі, і постановку питань, або, здебільшого, запитань, пов'язаних із особливостями функціонування самого оркестрового терміну. Спробуємо вибудувати низку міркувань, пов'язаних із смисловими нюансами розповсюджені практики вживання синонімічних утворень, які будують категоріальний апарат інструментознавчої науки. Маються на увазі такі, як «аранжування», «інструментування», «оркестрування», «переклад» тощо. У сталих словарно-енциклопедичних визначеннях, що «захоплюють» свідомість шукача, присутні моменти тавтології, коли в частині, що визначає, присутні слова-синоніми того, що, власне, визначається.

Так, тлумачний словник української мови, що визначає рівень побутового функціонування слів-термінів, дає визначення, що «оркестрування — те саме, що інструментування» [7], натомість «інструментування — виклад музичного твору для виконання оркестром або вокальним ансамблем...» [3].

У відомого інструментознавця М. І. Чулакі знаходимо, що «інструментування — виклад музики для її виконання яким-небудь складом оркестру чи інструментального ансамблю. Виклад для оркестру часто-густо також називають оркеструванням» [12, с. 530].

Щодо «аранжування», то в якості його окремого випадку знаходимо знову-таки «оркестрування фортепіанної п'єси», таким чином «оркестрування» входить в більш загальне поняття «аранжування». Але, водночас, аранжування «...здебільшого обмежується пристосуванням оригіналу до технічних можливостей якого-небудь інструмента чи голосу...», а також «...переклад музичного твору для іншого порівняно з оригіналом складу виконавців...» [1, с. 37]. Термін «переклад» фігурує і у наступному визначенні: «...транскрипція... — переробка, переклад музичних творів. <...> ...має відносно самостійне художнє значення...» [10, с. 551], а також синонімізується у наступній парі: «...переклад — див. аранжування» [8, с. 418]. Так утворюється поверхня категоріального «замкненого кола» тавтологічних визначень.

Отже, можна зробити деякі висновки про традиційно нечіткі межі понять, про ситуативний синонімічний ужиток термінів «аранжування», «інструментування», «оркестрування», «переклад», «транскрипція». На словарному рівні спостерігаємо відоме неузгоджене поняттєве різноголосся. Навздогін цій темі як вже більш продуктивні показники значеннєвого ракурсу наведемо смислові відтінки французького *arranger*, як-от: «наводити лад», «налагоджувати», «організувати», «компонувати». Також показовою є змістовна близькість *composition* та *arrangement*: «складання», «склад», «композиція», «компонування».

Проектна стадія «ініціація» щодо процесу оркестрування має свої особливості перебігу — акцентує, робить наголос на важливих питаннях пошукового музикознавства. Інструментознавство та оркестрова теорія потребують розробки чітких дефініцій щодо власних, специфічних для своєї дисципліни понять, уточнення змісту і меж застосування останніх. Адже окремого ємкого визначення, що було б прицільно присвячене оркеструванню як самодостатньому адекватно ідентифікованому феномену, в звиклих стисло-традиційних формулюваннях немає.

Натомість, можна зробити попередній висновок про важливість смислового потенціалу терміну «аранжування», виокремлюючи відповідно до цього діяльнісну частину фахової сфери. Так, повертаючись до теоретичного осмислення та аналітики аранжувально-оркестрової практики, треба наголосити, що для багатьох композиторів, зокрема І. Ф. Карабиця, такий вид професійної діяльності, як оркестрування та аранжування, були більш ніж органічними, він оперував цим все життя.

Суголосно попереднім міркуванням пропонуємо диференціювати такі явища, як «оркестрування-процес» та «оркестрування-результат». (Згідно російськомовної традиції, умовно можна провести паралелі з «оркестровкой», «оркеструванням» як видом діяльності, з одного боку, та, з іншого, — «оркестровкой» в сенсі твору-партитури.) «Оркестрування-процес» як явище висвітлює пере-

біг певних підприємницьких (!) етапів творчо-евристичної, теоретичної та практичної діяльності оркеструвальника, що характеризується накопиченням різноманітних вражень, збором інформації, визріванням оркестрово-тембрових ідей, обмірковуванням шляхів «декодування» музичного матеріалу твору-оригіналу, попереднім врахуванням елементів подальшої логістики тощо. Користуючись проектною термінологією, «оркестрування процес» можна схематизувати відповідно фазам життєвого циклу проекту: ініціації (1), організації та підготовки (2), зведення тощо (3) та завершального етапу (4). В музичному сенсі така структура відповідає задуму як багатоступеневому явищу (1), темброво-драматургічним розмислам та складанню плану функцій оркестрових груп та голосів (2), практичній роботі над самою партитурою (3) та, зрештою, безпосередньому репетиційному процесу, що психологічно відповідає завершальному характеру всієї роботи (4).

Отже, пропонуємо більш детально розглянути деякі стадії визрівання оркеструвальних ідей автора статті щодо фортепіанної партії (частини фактури твору) вокального циклу «Пастелі» Івана Карабиця.

Відповідно до життєвого циклу проекту, перший етап («ініціація») процесу оркестрування твору-оригіналу означимо, як початковий імпульс діяльності, що може характеризуватися рівнем об'єктивних та суб'єктивних причин того чи іншого вибору твору-першоджерела, як в даному випадку — твору І. Карабиця для вокалу і фортепіано «Пастелі» за поезією П. Тичини. Тут можуть відігравати роль як зовнішні позамузичні впливи, як от життєві обставини, ситуації творчого спілкування композитора-оркеструвальника тощо, так і внутрішні рефлексії: філософські міркування, спогади.

Нагадаємо, що це був один з унікальних випадків майже одночасного звертання ряду українських композиторів (Лесі Дичко, Геннадія Ляшенка, Леоніда Грабовського, Івана Карабиця) періоду кінця знакових 60 — початку 70-х років минулого століття до ранньої поезії геніального українського поета Павла Тичини, а саме до віршованого циклу «Пастелі». Це — чотири надзвичайно емкі філософські символічні мініатюри молодого поета-митця, де в чотирьох вимірах однієї доби відбито багатозначні смисли: Ранок — День — Вечір — Ніч.

Наполегливо привертає увагу, що «Пастелі» — один з ранніх творів Карабиця, але в якому автор вже в повний голос заявив себе яскравою індивідуальністю. Твір написаний для жіночого вокалу і фортепіано, а фортепіанна партія (маючи колористичні, мінімалістичні риси), на нашу думку, виявляється такою, що провокує творчий пошук в напрямку розширення оригінального монотембрового фортепіанного супроводу вже політембровими оркестровими засобами з метою урізноманітнити, по-новому забарвити фактуру. На рівні першого етапу-імпульсу відбувається попереднє обмірковування вибору виконавців. В даному випадку аналізується гнучкий виконавський варіант камерного оркестру, в основі якого — струнна група з додаванням дерев'яно-духових інструментів та колористичних ударних.

Другий етап («демонстрація», «розробка прототипу») має функції підтримуючого попередній творчий імпульс. Можуть опрацьовуватися не тільки оркестрові ескізи, але і теоретико-музикознавчі джерела, що відповідає етапу збору додаткової профільної інформації.

Вважаємо «Пастелі» Івана Карабиця одним із загадкових, «нерозгаданих» творів композитора. Зокрема, існують наступні цікаві музикознавчі розвідки: перша — стаття О. Литвинової (кінця 70-х років минулого століття) [5], друга — дослідження А. Нікітіної (початку 2000-х років) [6]. Характерним є те, що авторки формують свої власні музикознавчі образи твору І. Карабиця — кардинально протилежні.

Можливо, в контексті вітчизняної науки 70-х років ХХ століття О. Литвинова спрямовує дослідницьку увагу на акцентуацію світлих, позитивних образів вокального циклу І. Карабиця, вбачаючи підтвердження у народно-жанровій, веснянково-ігровій інтонаційній основі складної музичної мови твору. В цьому ракурсі розглянуто першу частину циклу — «Пробіг зайчик», другу — «Випив доброго вина залізний день» і третю — «Колівалося флейтами...», в якій «завершується розвиток світлих образів циклу, збагачених народножанровим забарвленням» [5, с. 35]. Висвітлюючи «характер музичного прочитання циклу», авторка насамперед прослідковує особливості функціонування «народно-поетичної сфери від обрядово-ігрового до своєрідного епічного» [5, с. 35]. Заключна частина «Укрийте мене...», на думку дослідниці, образно контрастує і «...драматургічно... ніби продовжує картинно-епічну лінію циклу» [5, с. 35]. О. Литвинова приходить остаточного висновку про «багатоплавно оптимістичний образ усього твору» [5, с. 35].

Знаходимо формально-об'єктивні перетини двох музикологічних прочитань музичного тексту. Так, А. Нікітіна «погоджується» і переконує, що «самобуття музична мова І. Карабиця... базується на знанні глибинних пластів українського музичного фольклору» [6, с. 150], також структурно-композиційно поділяє цикл на два розділи-етапи: перша, друга, третя мініатюри, з одного боку, «об'єднуються», з іншого — відокремлений фінал. Відповідно екзистенційний вимір твору окреслений через «...чотири періоди (умовні) життя людини (Дитинство — Юність, Розквіт, тиха, “чемна” старість і Відхід)» [6, с. 146]. Водночас значно драматизується трактування інтонаційно-образної сфери твору: «...2-й розділ — інша образна сфера: темна, трагічна (IV частина)» [6, с. 150]. Як свідчення поглиблення трагічної риторики у створенні даного музикознавчого образу наведемо вибрані авторські тези, які є показовими для формування А. Нікітіною саме такого прочитання музичного тексту: «В I частині циклу особливу роль відіграє тріольний ритм у викладенні вокальної партії, який споріднює її з ліричним “епізодом-відстороненням” у IV частині...» «...політональне акордове співставлення в I частині... підкреслює трагічний образний зміст тексту...» [6, с. 150]; «III частина циклу наближається за своїм інтонаційним комплексом до IV частини... <...> ...в IV частині — “застигле” *ostinato* в басу, що нагадує неминучу ходу смерті...» [6, с. 151].

Тобто оркеструвальник об'єктивно мусить враховувати існуючі музикознавчі образи-прочитання твору-оригіналу, що так чи інакше мають вплив на сприймаючу свідомість у створенні власного авторського оркестрового трактування твору. Інтерпретатор стає перед важливою етичною проблемою — дотримання балансу між власною інтуїтивною темброво-звуковою естетикою і свідомим впливом переосмислень і намагань уточнити, укрупнити оркестровими засобами початкову оригінальну ідею першоджерела. На даному етапі оркестрування закріплюється виконавський оркестровий склад. Групу духових поповнює валторна, що, з одного боку, відповідає умовно «пасторальній» образності першого композиційного розділу «Пастелей» (перші три мініатюри), а з іншого, має більш густий «зосереджений» тембр, що буде використовуватися у заключній частині (четверта мініатюра) — контрастному за настроєм розділі.

Наступний, третій етап («виробництво», «зведення») оркестрування — це царина суто практичного технологічного вирішення, остаточного визначення складу згідно балансу та характеру функціонування затверджених оркестрових груп. Погоджуючись з наявністю двох контрастуючих сфер на рівні образної композиції, відповідно автор пропонує подвійне розгалуження звуко-тембрового простору партитури.

В звуковому відношенні двоїстий характер є первинно присутнім і в тексті оригіналу: інтуїтивне (?) протиставлення композитором в «Пастелях» природнього тембру жіночого сопрано та штучного, порівняно з вокалом, фортепіанного тембру, особливістю якого є відоме подолання ударної природи інструмента. Звукову двоїстість спроектовано і на оркестровий рівень через присутність двох інструментально-тембрових сфер: 1-ша — струнна група, яка є більш інтегрованою, та 2-га — дерев'яно-духова з колористичними ударними інструментами, які в своєму забарвленні більш індивідуалізовані, диференційовані. Окрему змістовність в даному контексті має тембр валторни, який завдяки своїй природі буде виконувати роль тембрально об'єднуючої ланки.

На цьому етапі більш чітко вимальовуються остаточні ідеологічні абрисы «оркестрування» як проекту, які полягають у вибудовуванні та розкритті закладених глибинних сенсів поетичного тексту, музичної тканини твору-оригіналу та рішенні провести саму сутність музичної ідеї оригіналу оркеструвальними засобами, при цьому наполегливо оберігати музично-текстові нюанси першого твору під час створення оркестрової версії фортепіанної партії «Пастелей» І. Карабиця.

Завершальний четвертий етап життєвого циклу («закриття проекту») констатує появу «оркестрування-результату», що закономірно обумовлений репетиційним процесом і подальшим виконанням музичного твору. Завершальна фаза є водночас і результуючою, що фіксує вже даність, звершеність, вихід на напружено високий рівень проблематики трактувань індивідуального оркестрового стилю. Ця фаза водночас вже є «продуктом» проекту, тим самим залишаючи рамки «тимчасовості» проектної діяльності і виходячи на позачасовий рівень художньої інтерпретації.

Повертаючись до попередніх термінологічних розмислів, зазначимо, що, очевидно, оркестрування-діяльність не дорівнює (в сенсі еквівалентності) ні аранжуванню-діяльності, ні, на більш загальному рівні, композиторській діяльності як такої, але, водночас, як і аранжувальна творчість, не є другорядною, але входить як важлива самостійна або підпорядкована складова композиторської професії. В тому числі, аранжування — це самостійний вид діяльності, що потребує власної специфічної компетенції, адже відомі талановиті аранжування не тільки композиторів, але і диригентів, керівників ансамблів, педагогів тощо.

Слід зазначити, що оркеструвальна, аранжувальна спадщина самого Івана Карабиця є малодослідженою цікавою цариною історії української музики, вивчення якої розширює історичні обрії української мистецтвознавчої науки. Широко відомий той факт, що композитор І. Карабиць творчо і професійно був задіяним у багатьох сферах україно-європейського музично-культурного простору другої половини ХХ — початку ХХІ століть. Як відомо, творче становлення Івана Федоровича Карабиця було надзвичайно стрімким та яскравим. Ще навчаючись у класі Бориса Лятошинського на початку 1960-х років, він уже мав досвід праці з хоровими колективами музичного училища в Артемівську і для них робив хоріві аранжування. Так склалася доля, що провчившись рік в класі Б. Лятошинського, І. Карабиць пішов в армію з переходом через рік, за сприяння свого вчителя, в ансамбль Київського військового округу. Саме з цього часу починається активна робота Івана Федоровича як аранжувальника та диригента. Багато пісень, хорових творів українських, радянських популярних композиторів митець переклав для військового оркестру, який, попри очікуваного суто духового, був різновидом камерного оркестру — з традиційною струнною групою з додаванням народних інструментів (баян, балалайка, бандура тощо). Також композитор мав славнозвісний хист до джазової імпровізації, робив дуже багато джазових аранжувань і включав джазовий елемент в свої оркестрові твори. В цьому ракурсі творчість композитора дає багатий матеріал для розмислів. Зокрема, відомо, що композитор в кінці життя звертається до своїх ранніх фортепіанних прелюдій з метою оркестрування. Так, шість з них можуть бути виконуваними камерним оркестром.

На жаль, історія аранжування, оркестрування як самостійних видів творчої діяльності зазнає відомого, хоч і негласного упередженого ставлення. До праці академічного композитора в ролі, наприклад, джазового аранжувальника або до його естрадно-оркестрової діяльності фаховий науковий інтерес тривалий час не актуалізувався, тому існує небезпека лишити поза увагою значний пласт мистецького доробку багатьох професійних композиторів, зокрема і самого Івана Карабиця. Подібну упередженість можна спробувати пояснити через виняткове домінування технічних завдань, які можуть дещо сковувати вільний політ творчої фантазії «принципового» митця.

Також багатогранна творча постать І. Карабиця, що на професійному рівні відбиває полібек-

торність його активної діяльності, зокрема в Спільці композиторів України, дає можливість стверджувати, що він — перший на теренах пострадянської України арт-менеджер, який створював один з найпотужніших в Україні міжнародних фестивалів — «КиївМузикФест». В середині 1990-х завдяки зусиллям композитора вперше в престижному міжнародному каталозі Musical America була представлена академічна фестивальна Україна на рівні із знайомими світовими музичними інституціями, колективами, театрами тощо. Звичайно, немає свідчень, що Іван Карабиць свідомо застосовував менеджмент-технології, але інтуїтивно, позасвідомо, з завзяттям фанатично відданої мистецтву людини він створював мистецькі проекти, що на сьогодні історично можна вважати класичними

прикладом вдалого застосування проектного менеджменту в сфері творення музичної культури.

Висновки. На сьогоднішній день проектний менеджмент як нова культура діяльності може бути цінним методологічно-творчим інструментарієм мистецтва, адже він відрізняється гнучкістю та оперативністю. Проектний менеджмент в музичних проявах активізує та упорядковує складність сучасної композиторської техніки, практики оркестрування, аранжування. Акцентуючи та концентруючи увагу на певних теоретичних дискурсах, проектний менеджмент сприяє багатовекторному розвитку пошукового мистецтвознавства, поглиблюючи історичний, соціологічний, психологічний, філософський наукові виміри.

Література

1. Аранжировка // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1991. С. 37.
2. Арчибальд Р. Управление высокотехнологичными программами и проектами. М., 2010. 464 с.
3. Інструментування // Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). URL: sum.in.ua/s/instrumentuvannja (дата звернення: 15.09.2018).
4. Инструментовка // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1991. С. 211–213.
5. Литвинова О. «Пастелі» П. Тичини у творчості українських радянських композиторів 60–70-х років // Українське музикознавство (науково-методичний міжвідомчий щорічник). Вип. 13. Київ: Музична Україна, 1978. С. 31–42.
6. Нікітіна А. «Пастелі»: рефлексія трагічної свідомості в трьох музичних версіях одного поетичного циклу // Леся Дичко: грані творчості. Збірка статей. Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 19. Книга 3. Київ, 2002. С. 144–152.
7. Оркестрування // Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). URL: sum.in.ua/s/orkestruvannja (дата звернення: 15.09.2018).
8. Переложение // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1991. С. 418.
9. Руководство к своду знаний по управлению проектами (Руководство РМВОК). Пятое издание. Project Management Institute, Inc., 2013. 586 с.
10. Транскрипція // Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1991. С. 551.
11. Управление проектами. Фундаментальный курс: учебник / А. В. Алешин, В. М. Аньшин, К. А. Багратиони и др.; под ред. В. М. Аньшина, О. Н. Ильиной. М., 2013. 900 с.
12. Чулаки М. И. Инструментовка // Музыкальная энциклопедия. Том 2. Москва: Советская энциклопедия, 1974. С. 529–544.

References

1. Aranzhirovka [Arrangement] // Muzykalnyiy entsiklopedicheskiy slovar [Music Encyclopedic Dictionary]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. S. 37.
2. Archibald R. Upravlenie vyisokotehnologichnyimi programmami i proektami [Archibald R. Managing High-Technology Programs and Projects]. M., 2010. 464 s.
3. Instrumentuvannya [Instrumentation] // Slovnyk ukrayinskyi movy. Akademichnyj tлумachnyj slovnyk (1970–1980) [Dictionary of the Ukrainian language. Academic Explanatory Dictionary (1970–1980)]. URL: sum.in.ua/s/instrumentuvannja (last accessed: 15.09.2018).
4. Instrumentovka [Instrumentation] // Muzykalnyiy entsiklopedicheskiy slovar [Music Encyclopedic Dictionary]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. S. 211–213.
5. Lytvynova O. «Pasteli» P. Tychyny u tvorchosti ukrayinskykh radyanskykh kompozytoriv 60–70-x rokiv. [Litvinova O. «Pasteli» by P. Tychyna in the works of Ukrainian Soviet composers of the 60's and 70's] // Ukrayinske muzykoznavstvo [Ukrainian musicology (scientific methodological interagency yearbook)]. Vyp. 13. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 1978. S. 31–42.
6. Nikitina A. «Pasteli»: refleksiya tragichnoyi svidomosti v trox muzychnyx versiyax odnogo poetychnogo cyklu [Nikitina A. «Pastels»: Reflection of Tragic Consciousness in Three Musical Versions of One Poetry Cycle] // Lesya Dychko: grani tvorchosti. Zbirka statej. Naukovyj visnyk Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chajkovskogo [Lesya Dichko: the faces of creativity. Collection of articles.

- Scientific Herald of the National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Vyp. 19. Knyga 3. Kyiv, 2002. S. 144–152.
7. Orkestruvannya [Orchestration] // Slovnyk ukrayinskoyi movy. Akademichnyj tlumachnyj slovnyk (1970–1980) [Dictionary of the Ukrainian language. Academic Explanatory Dictionary (1970–1980)]. URL: sum.in.ua/s/orkestruvannja (last accessed: 15.09.2018).
8. Perelozhenie [Transposition] // Muzykalnyi entsiklopedicheskiy slovar [Music Encyclopedic Dictionary]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. S. 418.
9. Rukovodstvo k svodu znaniy po upravleniyu proektami (rukovodstvo PMBOK). Pyatoe izdanie [A Guide to the Project Management Body of Knowledge (PMBOK® Guide). Fifth Edition]. Project Management Institute, Inc., 2013. 586 s.
10. Transkriptsiya [Transcription] // Muzykalnyi entsiklopedicheskiy slovar [Music Encyclopedic Dictionary]. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. S. 551.
11. Upravlenie proektami. Fundamentalnyy kurs: uchebnyk [Project management. Fundamental course: textbook] / A. V. Aleshin, V. M. Anshin, K. A. Bagrationi I dr.; pod red. V. M. Anshina, O. N. Plina [A. V. Aleshin, V. M. Anshin, K. A. Bagrationi, etc.; by ed. V. M. Anshin, O. N. Pina]. M., 2013. 900 s.
12. Chulaki M. I. Instrumentovka [Chulaki M. I. Instrumentation] // Muzykalnaya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]. Tom 2. Moskva: Sovetskaya entsiklopediya, 1974. S. 529–544.

Татьяна Бачул

Оркестровка сквозь призму проектного менеджмента (на примере «Пастелей» И. Карабица)

Предложено обратить внимание на прогрессивную управленческую методологию проектного менеджмента как перспективную деятельностную модель для творческой личности. Опираясь на междисциплинарный подход, автор выясняет, что существуют определенные методологические точки пересечения таких научно-практических сфер, как проектный менеджмент и музыкальная композиторская, искусствоведческая практика. Рассмотрены особенности творческой процессуальности как специфического свойства профессиональной деятельности композитора (оркестровщика, аранжировщика) сквозь призму жизненного цикла проекта. Исследование имеет аутокоммуникативный характер, носит отпечаток профессиональной рефлексии автора — композитора Т. Бачул, обратившейся к созданию оркестровой версии вокального цикла «Пастели» И. Карабица (на текст П. Тычины). Отмечена необходимость пересмотра терминологического аппарата инструментоведческой науки, предложены к использованию термины «оркестровка-процесс» и «оркестровка-результат». Рассмотрены теоретические исследования вокального цикла И. Карабица украинских музыковедов и соответственно проанализирован содержательный уровень противоположных музыковедческих образов произведения, что помогает в осознании сложного многоуровневого символического мира «Пастелей» И. Карабица. Впервые прослежены некоторые вехи жизни и творчества композитора, автора первоисточника, в свете таких профессиональных проявлений деятельности художника, как оркестровка, аранжировка, арт-менеджмент. Рассмотрены перспективы проектного типа мышления как атрибута новой творческой предпринимательской культуры, частью которой является профессиональная музыкальная деятельность. Выявлены особенности оркестровки музыкального произведения (или его фактурной части) в качестве специфической формы творческой практики в общих идейных рамках проектного подхода. Создана определенная мыслительная модель для освещения новых музыковедческих смыслов. Представлена общая характеристика проектного менеджмента как особой культуры мышления, которая овладевает процессуальностью, упорядочивая творческую деятельность и акцентируя приоритеты.

Ключевые слова: проект, оркестровка, «Пастели» П. Тычины, творчество И. Карабица, вокальный цикл.

Tatiana Bachul

Orchestration from the Perspective of the Project Management (for I. Karabits's Pastels)

It is proposed to pay attention to the progressive management methodology of project management as a promising activity model for the creative personality. Based on the interdisciplinary approach, certain methodological points of intersection of such scientific and practical spheres as project management and musical composition and art practise were found to exist. Special aspects of creative procedurality as the specific feature of professional activity of the composer (orchestrator, arranger) from the perspective of the life cycle of the project were considered. The research has an autocommunicative character, bears the imprint of the professional reflection of the author — composer T. Bachul, who turned to the creation of the orchestral version of the vocal cycle @Pasteli@ by I. Karabits (under the text of P. Tychyna). It was noted for the need to revise of the terminological apparatus of instrumental science, and the terms «orchestration-process» and «orchestration-result» were proposed for use. The theoretical researches of the vocal cycle of I. Karabits by Ukrainian musicologists were considered and, accordingly, the informative level of the opposite musicological images of the work was analyzed, which assisted in understanding the complex multi-level symbolic world of «Pastels» by I. Karabits. For the first time, some milestones of the composer's life and creativity, the author of the original source, were followed up in the light of such pro-

fessional manifestations of the artist's activity as orchestration, arrangement, art management. The prospects of the project type of thinking as an attribute of a new creative entrepreneurial culture, of which professional music is a part, were considered. Some features of the orchestration of a musical work (or part of its facture) as a specific form of creative practice in the general ideological framework of the project approach were determined. A certain conceivable model has been created for presentation of new musicological meanings. The general characteristic of project management as a special culture of thinking, having acquired procedurality, ordering the creative activity and emphasizing priorities is presented.

Keywords: project, orchestration, «Pastels» by P. Tychna, creativity of I. Karabits, vocal cycle.

Стаття надійшла до редакції 20.08.2018