

ISSN: 2524-0447

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

Випуск 36

Книга 1



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2023-36-1

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Тридцять шостий випуск, книга перша наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Крістоф Фламм – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина)

Заступник головного редактора:

О. І. Самойленко – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Редакційна колегія:

Н. А. Овчаренко – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрюгіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсіс Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка). **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Тодорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексуються у міжнародній наукометричній базі даних: Index Copernicus International, Google Scholar, Бібліометрика української науки.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2023

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Антонова О. Г.</i> Фортепіанний концерт Емі Біч в контексті американської історії жанру.....	5
<i>Панченко Ю. М.</i> Творча особистість Галини Поливанової в контексті історії вокальної кафедри ОНМА імені А. В. Нежданової.....	22
<i>Чорний А. Л.</i> Поліфонія у жанрі симфонії ХХ століття.....	31
<i>Чжан Сінвень.</i> Авторські ремарки в композиторському тексті (на прикладі фортепіанної творчості К. Дебюссі)	41
<i>Ван Хаюань.</i> Саксофон в оркестровій музиці ХІХ століття.....	54
<i>Сай Чулей.</i> Жанр фортепіанної рапсодії: історичний і теоретичний аспекти.....	65
<i>Дуань Цзінхань.</i> Кларнет у романтичному концертному та симфонічному інструменталізмі	77

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Гавриленко Л. В.</i> Образ флейти у камерно-інструментальній творчості німецьких і французьких композиторів ХVІІІ століття у світлі концепту «жіноче/чоловіче».....	88
<i>Яцула Г. В.</i> Явище мета-неокласики у фортепіанній творчості сучасних композиторів: на порозі нової доби фортепіанного мислення.....	100
<i>Цяо Чжи.</i> Шляхи формування оперної логосфери та способи її вивчення.....	114
<i>Вей Лісянь.</i> Явище тексту в оперно-симфонічній творчості: теоретичні передумови партитурознавства.....	126
<i>Лі Цзюй.</i> Категорія традиції та «художній світ» сучасної фортепіанної творчості.....	138
<i>Сун Шюань.</i> Явище художнього концепту як актуальна музикознавча проблема	150

<i>Чжан Цзяхао.</i> Жанрово-стильові ознаки сонати для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка	163
<i>Хуан Шаобо.</i> Проблема національного стилю як актуальний предмет сучасного музикознавчого вивчення.....	175

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Кисляк Б. М.</i> Виконавство на електронному баяні та акордеоні як інноваційний метод у галузі музичного мистецтва. Техніко-конструктивні характеристики сучасного електронного баяну і акордеону.....	186
<i>Мочернюк О. І.</i> Інтерпретація міфологеми «Рідна земля» в одному з текстів «Співаника» («Ми йдемо в бій» Р. Купчинського), «Червоної калини».....	198
<i>Богачова-Стрельцова Л. Г.</i> Музичне служіння як релігійний аспект духовного творення особистості: до постановки проблеми.....	215
<i>Лян Чженьюй.</i> Концептуалізація віртуозності у процесі фортепіанної творчості: стильовий та виконавсько-текстологічний підходи.....	228
<i>Чень Хунюй.</i> Специфіка художньо-мовної експресії камерно-вокальної музики: сольо-виконавський аспект.	241
<i>Сунь Юань.</i> Вплив афроамериканської музичної традиції на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття.....	252
<i>Лі Чжичао.</i> Феномен тріо трьох оперних тенорів: пропосографічний підхід.....	262

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 780.616.432.082.4.03:78.071.1Біч](73):72.072](045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-1>

Олена Григорівна Антонова

ORCID: 0000-0001-6253-8138

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

antonova.elenagr@gmail.com

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЕМІ БІЧ В КОНТЕКСТІ АМЕРИКАНСЬКОЇ ІСТОРІЇ ЖАНРУ

Мета роботи – виявити особливості втілення жанрових ознак в концерті для фортепіано з оркестром Емі Біч та вписати його в історію американської гілки жанру. **Методологія дослідження** включає біографічний (для з'ясування обставин життя та творчості композиторки), жанрово-стилістичний (для всебічного аналізу її фортепіанного концерту), компаративний (для порівняння концертів Біч та МакДауелла) методи. **Наукова новизна** полягає у зверненні до постаті маловідомої в українському музикознавстві американської композиторки Емі Біч та до її фортепіанного концерту, який висвітлений з точки зору втілення романтичних жанрових моделей. **Висновки.** Простежено особливості життєтворчості Емі Біч, пов'язані з раннім виявленням її таланту та перепонами на шляху його розвитку, зі стрімким зльотом піаністичної кар'єри та вимушеною відмовою від концертної діяльності, з необхідністю самостійно опановувати правила гармонії, контрапункту, оркестровки та труднощами у визнанні композиторських досягнень. Проаналізовано фортепіанний концерт до-дієз мінор ор. 45, виявлено його композиційно-драматургічні, образно-тематичні та стилістичні особливості, показано на автобіографічні риси твору. Зроблено порівняння

фортепіанного концерту Емі Біч та концертів Едварда МакДауелла з урахуванням основних параметрів їхньої організації. Наголошено на спільній орієнтації обох композиторів на європейські романтичні традиції. Простежено паралелі у структурі циклу та окремих частин, відзначено певну еклектичність стилістичного забарвлення музики, охарактеризовано співвідношення фортепіанної та оркестрової партій, розглянуто способи солювання. Акцентовано увагу на використанні в концерті Е. Біч тематичного матеріалу власних пісень, що, з одного боку, наближає його до кола лірико-інтимних жанрів, а з іншого, конкретизує зміст, певною мірою символізуючи події особистого життя композиторки. Зроблено висновок, що перші зразки американського концерту, попри спільні витоки, демонструють прагнення до індивідуалізації композиторських рішень відповідно до художніх уподобань та практичних навичок їхніх авторів.

Ключові слова: творчість Емі Біч, американська музика, жанр концерту, романтичні традиції, фортепіанне виконавство, пісня.

Antonova Olena Hrigirivna, Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of the World Music History of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Amy Beach's piano concerto in the context of the American history of the genre

Research objective. The aim of the work is to identify the peculiarities of the embodiment of genre features in Amy Beach's Piano Concerto and to write it in the history of the American branch of the genre. **The methodology** includes biographical (to clarify the circumstances of the composer's life and work), genre and stylistic (for a comprehensive analysis of her piano concerto), and comparative (to compare the concertos of Beach and McDowell) methods. **The scientific novelty** lies in the attention to the figure of the little-known in Ukrainian musicology American composer Amy Beach and to her piano concerto, which is highlighted from the point of view of the embodiment of romantic genre models. **Conclusions.** The peculiarities of Amy Beach's life work are traced, connected with the early discovery of her talent and obstacles to its development, with the rapid rise of her piano career and the forced abandonment of concert activity, with the need to independently master the rules of harmony, counterpoint, orchestration and difficulties in recognising her compositional achievements. The Piano Concerto in C sharp minor, Op. 45, is analysed, its compositional, dramatic, figurative, thematic and stylistic features are revealed, and the autobiographical features of the work are pointed out. A comparison of Amy Beach's piano concerto and Edward McDowell's concertos is made, taking into account the main parameters of their organisation. The common orientation of both composers to European Romantic traditions is emphasised. The parallels in the structure of the cycle and separate movements are traced, a certain eclecticism of the stylistic colouring of the music is noted, the correlation between the piano and orchestral parts is

characterised, and the methods of soloing are considered. The attention is focused on the use of thematic material from her own songs in the concert, which, on the one hand, brings it closer to the circle of lyrical and intimate genres, and on the other hand, specifies the content, to some extent symbolising the events of the composer's personal life. It is concluded that the first examples of the American concert, despite their common origins, demonstrate a desire to individualise compositional solutions in accordance with the artistic preferences and practical skills of their authors.

Key words: *Amy Beach's creativity, American music, concert genre, romantic traditions, piano performance, song.*

Актуальність теми дослідження. Ім'я американської композиторки Емі Біч (Amy Beach) майже не відоме українським слухачам, та й музиканти згадують про неї лише як про представницю «другої новоанглійської школи», або так званої «бостонської шістки»¹. З енциклопедичних джерел можна дізнатися також, що Емі Біч сумішала композиторську кар'єру з виконавською діяльністю і що вона вважається автором першої симфонії та першого фортепіанного концерту, створених американською жінкою. В культурному середовищі США ситуація дещо інакша. За життя Емі Біч знаходилася в центрі уваги музичної громадськості, її цінили не тільки як композиторку і як піаністку, але й як співзасновницю та першого президента Товариства американських жінок-композиторів (1924), більш того – як їхнього «декана», яка довела своєю успішною діяльністю спроможність жінки створювати серйозну музику. Однак після смерті Емі Біч у 1944 році її ім'я на певний час було забуте і лише наприкінці ХХ століття починається відродження інтересу до неї та її музики з боку виконавців, слухачів та науковців.

Безумовно, фундаментом, на якому базувався сплеск зацікавлень до постаті Емі Біч, стала друга хвиля феміністського руху, зокрема у США, що припадає на 1970–1980-ті роки. Невипадково, значна кількість публікацій цього періоду, де фігурує прізвище композиторки, пов'язана

¹ Друга новоанглійська школа включала шістьох композиторів, які жили та творили в Бостоні наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття: Джон Пейн, Артур Фут, Джордж Чедвік, Горацио Паркер, Емі Біч та Едвард МакДауелл.

саме з інтересом до ролі жінок у мистецтві². Водночас, з'являються й роботи, присвячені безпосередньо Емі Біч та її музиці. Серед них, в першу чергу, слід назвати фундаментальну монографію Едрієн Блок (*Adrienne Fried Block*), що побачила світ у 1998 році та має показову назву «Емі Біч, пристрасна вікторіанка: життя та творчість американської композиторки, 1867–1944» [3]. Перевагами цієї роботи є послідовна опора на документальні матеріали, прагнення розглянути постать Біч у контексті ідеологічних та художніх тенденцій епохи, глибокі аналітичні спостереження, що відображують власний погляд дослідниці на творчість композиторки. Окремий розділ в монографії Е. Ф. Блок становить характеристика фортепіанного концерту до-дієз мінор, ор. 45, який висвітлюється тут як такий, що несе на себе відбиток автобіографічності. Фортепіанний концерт Емі Біч є об'єктом спеціального вивчення також у дисертаціях Моніки Бейкер (*Monica Schultz Baker*) [2], Катріни Рашінг (*Katrina Carlson Rushing*) [9], у статті К. МакДональд (*Claudia Macdonald*) [7], однак в усіх перелічених роботах цей твір розглядається в світлі творчої еволюції авторки, в той час як важливим видається й жанровий ракурс його дослідження.

Мета статті – виявити особливості втілення жанрових ознак в концерті для фортепіано з оркестром Емі Біч та вписати його в історію американської гілки жанру.

Наукова новизна статті полягає у зверненні до постаті мало-відомої в українському музикознавстві американської композиторки Емі Біч та до її фортепіанного концерту, який висвітлений з точки зору втілення романтичних жанрових моделей.

² Наведемо перелік лише деяких таких робіт у хронологічному порядку: Freed R. The Piano Works of Mrs. H. H. A. Beach: Demonstrating the Irrelevance of Gender. *Stereo Review* 35 (December 1975). P. 82–83.; Eden M. G. Anna Hyatt Huntington, Sculptor, and Mrs. H. H. A. Beach, Composer: A Comparative Study of Two Women Representatives of The American Cultivated Tradition in the Arts. Syracuse: Syracuse University, 1977. 702 p.; Block A. F., Neuls-Bates C. Women in American Music: A Bibliography of Music and Literature. Westport, Connecticut and London: The Greenwood Press, 1979. 302 p.; Ammer C. *Unsung: A history of women in American music*. Westport, Connecticut, and London: Greenwood Press, 1980. 100 p.; Jezic D. P. *Women composers: The lost tradition found*. New York: The Feminist Press, 1988. 250 p.

Виклад основного матеріалу. Емі Біч (дівоче прізвище Емі Чейні) належить до числа вундеркіндів, чия обдарованість проявилась із самого дитинства. Так, до того моменту, коли їй виповнився рік, «вона наспівувала близько сорока мелодій точно і завжди в тій тональності, в якій почула їх вперше» [3, с. 4]. У два роки мати, заколисуючи доньку, виявила у неї нову навичку – «імпровізувати “ідеально правильний альт під будь-яке сопрано”, яке могла співати її мати» [3, с. 5]. Однак з того моменту, як дівчинка змогла дотягнутися до клавіш піаніно, мати почала гальмувати темпи її музичному розвитку, прагнучи виростити доньку як «нормальну» дитину. Емі не мала дозволу торкатися фортепіано і лише завдяки втручанню тітки у чотири роки заборону було скасовано. Е. Блок у своїй монографії цитує композиторку: «<...> я пам’ятаю, як моя тітка приходить до будинку і саджає мене за піаніно. Я відразу заграла мелодії, які збирала, граючи у своїй голові, додаючи повні гармонії до простих високих мелодій. Тоді моя тітка зіграла для мене нову мелодію, і я простягнула руку й вибрала гармонізований басовий акомпанемент, як я чула, це робить моя мати» [3, с. 7]. Але й тоді мати обмежила час, який її донька могла проводити за піаніно, більше того, використовувала відмову у доступі до інструмента як покарання. У чотири роки Емі Біч створила свої перші фортепіанні п’єси «в голові», зробивши це на фермі у дідуся і лише після повернення додому зігравши їх а роялі.

Навчання гри на фортепіано почалося у шість років і прогрес був дуже швидкий, за рік Емі вже брала участь у благодійних концертах та приватних музичних вечорах. Однак, не дивлячись на наполегливі рекомендації бостонських музикантів відправити Емі вчитися музиці в Європу, батьки не погодились з цим. Через це Емі Біч увійшла в історію американської музики як перша концертуюча піаністка, «яка досягла успіху завдяки місцевому навчанню» і таким чином «допомогла зруйнувати уявлення про те, що тільки ті, хто навчався в німецькій консерваторії, можуть досягти успіху» [3, с. VII–VIII]. Щодо подальшої піаністичної кар’єри Біч, то після заміжжя, яке сталося у 18 років, функцію контролера за її професійним життям перебрав на себе чоловік. За його бажанням молода жінка погодилась обмежити свої публічні виступи одним концертом на рік: «У неї не було концертного менеджера, і вона не їздила у національні чи

міжнародні турне; насправді вона майже ніколи не покидала Бостон. За її словами, чоловік хотів, щоби вона була вдома» [3, с. 112]. Життя Емі Біч змінилося лише після смерті чоловіка, коли у 44-річному віці вона нарешті поїхала до Європи, щоб відновити свою репутацію піаністки та композиторки.

Іншим дуже цікавим фактом біографії Емі Біч є те, що вона не тільки не вчилася у консерваторії, але й не мала приватних вчителів з композиції³. Лише рік (впродовж 1881–1882 років) вона брала уроки з гармонії у Джуніуса Хілла (*Junius Welch Hill*) – церковного органіста та викладача, а коли у 1884 році її батьки звернулися за порадою до Вільгельма Геріке (*Wilhelm Gericke*) – відомого австрійського диригента та композитора, який на той час очолював Бостонський симфонічний оркестр, то його рекомендація полягала в тому, щоб Емі Чейні навчилася композиції, вивчаючи великих майстрів. На думку Е. Гейтс (*Eugene Gates*), ця порада «відображала переважаюче переконання, що молодій жінці не потрібна інтенсивна теоретична підготовка, оскільки вона ніколи не створюватиме музику, яка має значну цінність» [6, с. 2]. Тим не менш, з того часу розпочався складний та тривалий процес самоосвіти, який включав студіювання підручників, прискіпливий аналіз партитур, відвідування репетицій та концертів. Через роки композиторка згадувала в одному з інтерв'ю: «Я запам'ятовувала фуги та подібні твори доти, доки не навчилася писати їх по пам'яті, записуючи кожен “голос” або частину на окремому нотеносці. Потім так само я переписувала і запам'ятовувала цілі партитури симфоній, поки не зрозуміла, як вони “створені”. Потім я ходила на концерти ... і доки оркестр грав її (симфонію – *O. A.*), я слухала інструменти, вивчаючи відмінні якості кожного, доки він не став схожим на голос старого та близького друга» [цит. за: 9, с. 7].

Перший успіх як композитора прийшов до Емі Біч у 1888 році, коли вона виконала Третій фортепіанний концерт Бетховена з Бостонським оркестром, зігравши власну каденцію. Однак серйозним поштовхом до цілеспрямованої роботи

³ Гри на фортепіано Емі Біч навчалась спочатку під керівництвом матері (1873–1875), потім шість років займалась з відомим американським піаністом Ернестом Перабо (*Ernst Perabo*) (1876–1882), а з 1882 року – з Карлом Берманном (*Carl Baermann*) – учнем та другом Ф. Ліста, колишнім професором Мюнхенської консерваторії, який незадовго до того переїхав в США.

стало заохочення чоловіка присвячувати час композиції, а не концертним виступам. Її найбільш масштабні композиторські опуси з'явилися у 1890-ті роки: Меса *Мі-бемоль мажор* ор. 5 для сольного квартету, хору, органу та оркестру (1890), «Гельська» симфонія *мі мінор* ор. 32 (1896), концерт для фортепіано з оркестром *до-дієз мінор* ор. 45 (1899).

Слід зазначити, що визнання Емі Біч у музикантських колах як піаністки та як композиторки відбувалося за різними (хронологічно та географічно) траєкторіями. За її піаністичною кар'єрою бостонська публіка та критика стежила, починаючи з дитячих виступів та очікуючи подальшого творчого зростання. До 17 років усі очікування справдилися і вона отримувала лише схвальні відгуки, водночас, поза Бостоном її ім'я не було надто відомим. Композиторські опуси Емі Біч загалом також мали позитивні оцінки, зокрема, після виконання «Гельської» симфонії Джордж Чедвік (*George Whitefield Chadwick*), один з найавторитетніших бостонських музикантів, написав молодій композиторці листа, в якому поставив її в один ряд зі своїми колегами, фактично підтвердивши її прийняття у так звану другу новоанглійську композиторську школу: «Я завжди відчуваю гордість, коли чую чудову роботу будь-якого з нас, і тому ви повинні бути зараховані, хочете ви цього чи ні — як один із хлопчиків»⁴ [3, с. 103].

Однак у тогочасній американській пресі чимало було і критичних зауважень, і негативних відгуків. Під сумнів ставилися не тільки достоїнства конкретних творів, але й готовність Біч до композиторської діяльності як такої. Визнання на батьківщині прийшло до неї тільки після європейських гастролей на початку 1910-х років: завдяки захопленням публікаціям у німецькій пресі тепер і у США її стали вважати знаменитістю, і її гастрольна діяльність набула широти та інтенсивності. Вершиною слави Емі Біч стали її виступи у Білому домі в 1934 та 1936 роках та фестиваль з нагоди 75-річчя від дня народження у Вашингтоні в 1942 році.

Перейдемо тепер до розгляду фортепіанного концерту Емі Біч. Зрозуміло, що в творчості самої композиторки цей твір є чи не найголовнішим — і тому, що в ньому об'єдналися обидва аспекти її кар'єри — піаністичний та композиторський,

⁴ Едрієн Блок, яка наводить ці слова, дорікає Чедвіку у тому, що він змішав тут «високу похвалу і гендерну упередженість» [3, с. 103].

і тому, що саме численні виступи з виконанням цього концерту принесли авторці бажану славу та визнання як в Європі, так і у США. Але цей твір є також важливою віхою в американській історії жанру. Хронологічно він наслідує двом концертам Едварда МакДауелла (*Edward MacDowell*) (№ 1 *ля мінор* оп. 15 1882 року та № 2 *ре мінор* оп. 23 1885 року), тож, аналіз концерту Емі Біч та порівняння його з концертами Макдауелла видається вкрай важливим для розуміння шляхів становлення американської фортепіанного та, загалом, інструментального концерту.

Дамо спочатку стисло характеристику фортепіанного концерту Біч. Це чотиричастинний цикл з наступним темповим та тональним співвідношенням частин: (I) *Allegro moderato до-дієз мінор* – (II) *Scherzo (Perpetuum mobile). Vivace Ля мажор* – (III) *Largo фа-дієз мінор* – (IV) *Allegro con scioltezza до-дієз мінор* – *Ре-бемоль мажор*.

Перша частина написана в сонатній формі з розгорнутою експозицією, динамічною розробкою та скороченою репризою. В експозиції привертає увагу наявність двох тем в головній партії, співвідношення яких є типовим для концертно-сонатної форми: перша тема – оркестрова, об'єктивно-епічна за характером, друга – сольна, більш лірична. Сполучна партія, так само як і заключна, є переважно зонами прояву віртуозних потенцій фортепіано. Щодо побічної партії, то вона заснована на темі пісні Біч «*Jeune fille et jeune fleur*» (Діва та молода квітка) на слова Ф.-Р. Шатобріана. В пісні розповідається про скорботу батька, який ховає юну доньку, однак в концерті композиторка використала матеріал третьої строфи пісні – єдиної, де йдеться про молоду дівчину, а не про горе її батька: «*Ти спиш, бідолашна Елізо, так світло! Ти більше не відчуваєш тяжкості та денної спеки; Скінчився твій свіжий ранок, Діва і молода квітка*». Тож, запозичена тема пов'язана виключно зі світлим образом юної дівчини, чий «свіжий ранок» скінчився. В концерті вона доручена фортепіано соло та сприймається як голос авторки – талановитої піаністки, чия перспективна виконавська кар'єра обірвалась разом із заміжжям.

Розробка⁵ містить доволі інтенсивний розвиток експозиційних тем, особливо двох мотивів початкової теми, які

⁵ Розробка складається з двох розділів: суто оркестрового, де викладається у стислому вигляді основний матеріал експозиції, та більш розгорнутого сольного, який, своєї черги, розпадається на два тематично диференційовані підрозділи: в першому з них розвитку піддається головна тема, у другому – побічна.

підлягають суттєвим трансформаціям, в тому числі й поліфонічним. Водночас, в партії фортепіано забагато загальних форм руху, які відсувають на задній план тематичний матеріал, доручений оркестру, як наслідок, дещо втрачається мелодична привабливість звучання. Реприза розпочинається на кульмінаційному підйомі з проведення головної теми в оркестрі, однак «родзинкою» виявляється гармонізація мелодії теми не тонікою, як очікувалось, а субдомінантою. Це вуалює кордони між розділами форми, надаючи розгортанню більшої динамічності. Надалі основна тональність першої частини (*до-дієз мінор*) так і не повертається аж до побічної партії і, на думку К. Мак-Дональд, така гармонічна свобода привносить у драматургічне розгортання «імпровізаційну ауру» [7, с. 41]. В традиційному для концертно-сонатної форми місці – між репризою та кодою – розташована каденція соліста. Вона – доволі розгорнута та містить, поряд із пасажно-фігуративним матеріалом, розробку практично усіх експозиційних тем.

Друга частина має позначення *Scherzo* та підзаголовок «Вічний рух» («*Perpetuum mobile*»). Сам факт використання скерцо як другої частини концертного циклу не є новиною, з тих зразків жанру, які були добре відомі Біч, можна назвати як мінімум три: Концерт К. Сен-Санса *соль мінор* № 2 (1868), Концерт Й. Брамса *сі-бемоль мажор* № 2 (1881) та Концерт Е. МакДауелла *ре мінор* № 2 (1885). Незвичним є те, що, по-перше, соліст тут задіяний постійно та не має перепочинку впродовж всієї частини циклу, а по-друге, його партія не містить рельєфного тематизму, який сконцентрований в оркестрі, в той час як швидкі шістнадцятки фортепіано безупинно відтворюють «вічний рух». Як і у першій частині концерту, у другій використаний тематизм з пісні Біч – цього разу це «Імператриця ночі», ор. 2 № 3. Як вказує Е. Ф. Блок, це єдина пісня композиторки, присвячена матері. Дослідниця звертає увагу на низку цікавих деталей, що свідчать про відображення в зазначеній пісні стосунків між матір'ю та донькою: заміна доволі нейтральної назви вірша («Вночі») на «Імператрицю ночі»; використання обмеженого діапазону та низької теситури у вокальній партії, розрахованій на вже немолодий голос Кларі Чейні; граничне зближення регістру вокальної мелодії та фортепіанного акомпанементу, що уособлює тандем матері-співачки та доньки-концертмейстера та асоціюється із занадто нав'язливою турботою першої про другу. В концерті

зберігається аналогічне співвідношення партій, однак *perpetuum mobile* фортепіано, при зовні акомпануючій функції, завжди знаходиться на передньому плані. На думку Е. Блок, тут «Біч, можливо, впізнала і придушила голос матері, як вона навчилася робити під час композиції» [3, с. 137]. Доречність цього припущення доводять і останні такти скерцо, де в партії соліста, після тривалої умиротвореної трелі *pp*, що підтримує доспівування теми в оркестрі, раптом вибухає віртуозний пасаж, який ставить остаточну крапку в протистоянні героїв.

Третя частина – *Largo* – доволі лаконічна (77 тактів), що, разом з притаманній їй монообразністю та відсутністю цезури перед фіналом, дає підстави деяким дослідникам розглядати її як повільний вступ до фіналу. Разом з тим, сама Емі Біч у нотатках до виконання свого концерту завжди називала *Largo* окремою частиною та характеризувала цю музику як «похмурий, трагічний плач» [цит. за: 9, с. 73]. Це не дивно, адже в основу *Largo* покладений тематичний матеріал з пісні «Сутінки» на текст вірша чоловіка композиторки Генрі Біча, в якому проводиться ідея про зв'язок сутінок із смертю. Цікаво, що для повільної частини свого концерту Біч обрала тональність *фа-дієз мінор*, яка в її системі зв'язків між висотою звуку та кольором мала чорне забарвлення [5]. Трагічний пафос *Largo* створюється завдяки насиченості звучання романтичними інтонаціями, що мають усталену семантику, зокрема, титульний мотив третьої частини об'єднує спадну кварту та інтонацію питання, дуже нагадуючи лейтмотив долі з вагнерівської тетралогії. Крім того, асоціації з Вагнером виникають і через суцільну хроматизацію музичної тканини, і через безперервний модуляційний рух, і через в'язкість фактури. Щодо співвідношення партій фортепіано та оркестру, то тут воно більш збалансоване, тематичний матеріал «справедливо» розподілений між ними, а від імені оркестру нерідко висловлюється сольний інструмент – кларнет, флейта, труба, скрипка, валторна чи віолончель.

Фінал – *Allegro con scioltezza* (швидко з легкістю) – написаний в формі рондо-сонати з двома темами головної партії, з епізодом замість розробки, побудованим на ремінісценції теми третьої частини, та із дзеркальною репрізою. Не відмовляється композиторка і від принципу цитування пісенного тематизму: джерелом початкової теми виступає та сама пісня «Сутінки», що і у попередньому *Largo*, однак тепер

використовується матеріал четвертої строфи, в якій йдеться про повернення до бурхливого життя, що відбувається із шоденним сходом сонця. Загалом, тематизм фіналу має переважно жанрово-танцювальний характер, його мелодичні та фактурно-ритмічні обриси часом викликають цілком конкретні асоціації із музикою Ф. Шопена, П. Чайковського, Е. МакДауелла. В тандемі «соліст – оркестр» безумовним лідером тепер стає соліст: він самостійно проводить першу тему, виконує провідну роль у викладенні всіх наступних, ініціює більшість образних та тональних поворотів. Важливо й те, що в фіналі соліст домінує саме з тематичним матеріалом, а не з віртуозними пасажами, як у перших двох частинах. Е. Блок, яка називає розділ своєї монографії, присвячений фортепіанному концерту Біч «Справжньою автобіографією», трактує зміни, які відбуваються у співвідношенні фортепіано та оркестру протягом циклу, як відображення «найважливішої проблеми в житті Біч, її боротьби за свободу грати у будь-який час та в будь-якому місці» [3, с. 141].

Порівняємо тепер фортепіанний концерт Емі Біч та концерти Едварда МакДауелла з урахуванням основних параметрів їхньої організації⁶. Перш за все, очевидною є орієнтація обох композиторів на європейські романтичні традиції – як загалом, так і безпосередньо у трактуванні концертного жанру. Це є цілком зрозумілим, пам'ятаючи, з одного боку, про глибоке занурення МакДауелла в європейське музичне життя впродовж його 12-річного перебування спочатку у Франції, а потім у Німеччині⁷, з іншого ж боку, про творче становлення Біч у Бостоні – музичній Меці Сполучених Штатів,

⁶ Цікаво, що за прикладом Е. МакДауелла Емі Біч присвятила свій концерт Терезі Карреньо (*Teresa Carreco*), сподіваючись, що та своїм виконанням сприятиме його популяризації. Однак, на відміну від Другого концерту МакДауелла, який знаменита венесуельська піаністка зіграла близько 40 разів, вона жодного разу так і не виконала концерт Біч. М. Бейкер вважає той факт, що Емі Біч присвятила свій концерт Карреньо, дещо іронічним, «враховуючи, що Карреньо уособлювала собою все, що ненавиділи батьки Біч. Карреньо була віртуозною виконавицею, яка розпочала свою кар'єру вундеркіндом. Вона була одружена чотири рази і, таким чином, не вважалася леді за консервативними стандартами Бостона 19-го століття» [2, с. 15].

⁷ Детальний опис років перебування Е. МакДауелла в Європі пропонує сучасна монографія Дугласа Бомбергера (*Douglas Bomberger*) [4].

де головними авторитетами були або приїжджі європейці, або американці, що навчалися в Європі⁸. Більш дивним є те, що, попри геть різний спосіб оволодіння композиторським ремеслом (три роки старанного навчання композиції в класі Йоахіма Раффа – у МакДауелла та багаторічне самонавчання по підручниках та партитурах – у Біч), художні орієнтири авторів порівнювальних концертних творів практично співпадають: Ф. Шопен, Ф. Ліст, Е. Гріг, П. Чайковський, К. Сен-Санс. У випадку з Емі Біч до цього переліку слід додати ще прізвище Йоганнеса Брамса, вплив якого відчувається у таких особливостях твору як: ретельна мотивна робота, терцієві ланцюжки у тональному розвитку, вуалювання кордонів між розробкою та репризою, чотиричастинна будова циклу, в якому темпове співвідношення та функції частин майже ідентичні брамсівському Концерту № 2 *Сі-бемоль мажор*.

Паралелі між концертами Біч та МакДауелла спостерігається і у більш локальних моментах. Наприклад, можна говорити про схожість в композиційній організації циклу та окремих частин: наявність оркестрового вступу до початкової частини, скерцо як друга частина циклу, лаконічне *Largo*, яке у Біч є самостійною частиною, а у МакДауелла – вступом до фіналу, рондо-сонатна форма заключної частини, відзначена поверненням до тематичного матеріалу попередніх частин.

Спільною рисою ранніх американських концертів можна вважати певну еkleктичність стилістичного забарвлення. Так, в концерті Біч відчуваються помітні впливи Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга, П. Чайковського, самого МакДауелла – як у пасажно-фігуративних формулах, так і у інтонаційно-гармонічних обрисах тематичного рельєфу. К. Рашінг вказує на майже повну тотожність початкової теми концерту головної теми фіналу симфонії «3 Нового світу» А. Дворжака [9, с. 39–40] та близькість другого елемента головної теми фіналу (тт. 9–14) «Італійському капричіо» П. Чайковського

⁸ Джилл Міхан (*Jill Carolyn Meehan*) наполягає на впливі саме німецьких музикантів на культурне життя Бостона, зазначаючи наступне: «Багато німецьких музикантів проживали в Бостоні, а музиканти Бостонського симфонічного оркестру, включаючи диригента, були німцями. Цілком природно, що композитори Нової Англії почали захоплюватися та наслідувати австро-німецьких майстрів» [8, с. 61]. До речі, і МакДауелл, повернувшись у 1888 році з Німеччини, оселився у Бостоні.

(Pochissimo ріщ *molto* тт. 107–111) [9, с. 58–59]. Такі збіги навряд чи є випадковими, враховуючи серйозне прагнення юної Емі дотримуватися настанов В. Геріке та вчитися у великих майстрів, в тому числі копіюючи конкретні теми, як вона зробила у своїй першій опублікованій роботі – пісні «Дошовий день» (1883), де використана мелодія з фіналу «Патетичної» сонати Л. Бетховена [2, с. 4–6].

В плані співвідношення фортепіанної та оркестрової партій МакДауелл прагне рівноваги, в той час як в концерті Біч це співвідношення змінюється від першої частини до останньої. Слідом за Е. Ф. Блок, ці зміни можна визначити як еволюцію «від нерівного до рівного суперника і, нарешті, до переможця» [3, с. 141]. Дійсно, в першій частині ініціатива належить оркестру: він має розгорнуті самостійні епізоди, як правило, на гранях форми, в яких викладає нові теми або нагадує про ті, що вже звучали раніше; при одночасному ж звучанні з фортепіано йому належить тематичне лідерство. В скерцо партія фортепіано взагалі не містить тематичного рельєфу, однак віртуозність оформлення дозволяє їй весь час залишатися на авансцені. В *Largo* рівність соліста та оркестру досягається іншим шляхом – через почергову передачу лідерства від одного до іншого та збалансованість спільного звучання. Нарешті, в фіналі спостерігається беззастережне панування фортепіано при обмеженні функції оркестру виключно підтримкою.

І оркестр, і соліст мають в концерті Біч чимало самостійних епізодів. Оркестр відкриває своїм звучанням всі частини, крім останньої, надалі відокремлює композиційні розділи форми (в першій частині) або перевикладає експоновані солістом теми (в фіналі). Сольні епізоди – більш різноманітні за функціями: це і проведення тем, і пасажні вставки між синтаксичними побудовами або, навіть, всередині них, і, безумовно, традиційні каденції. У концерті Біч є дві сольні каденції, позначені автором в нотному тексті: у першій частині каденція містить як пасажно-фігуративний матеріал, так і доволі інтенсивну розробку усіх експозиційних тем, у фіналі – лише віртуозні пасажі. Однак розгорнуті фортепіанно-сольні побудови, хоча і не позначені словом *Cadenza*, є і у другій частині, і у вступному розділі першої. Натомість, в концерті Біч майже немає власне діалогів з миттєвою реакцією на репліку партнера, взаємодія соліста та оркестру відбувається на не на

синтаксичному, а на композиційному рівні. Враховуючи ж перевагу фортепіано при одночасному звучанні з оркестром, можна зробити висновок, що принцип діалогу тут, так само як і у Першому концерті МакДауелла, реалізується передусім у горизонтальному вимірі, а не у вертикальному [1, с. 174].

Безумовним достоїнством розглянутого концерту є детальна та ефектна проробка фортепіанної партії. Будучи, як і МакДауелл, чудовою піаністкою, Емі Біч відштовхується і від власного виконавського досвіду, і від засвоєних традицій. До того моменту, коли композиторка задумала свій концерт, вона зіграла шість творів даного жанру⁹ і ще більше почула під час відвідування симфонічних концертів та аналізу партитур в процесі самоосвіти, тож, мала значний досвід опанування технічних труднощів у зіграних творах та розуміння тих ефектів, які справляють на публіку ті чи інші прийоми. Сольна партія концерту Біч насичена різноманітними фактурно-технічними формулами, поширеними у пізньоромантичній музиці: широкі арпеджіо, хроматичні пасажі терціями та секстами, чергування октав, багатозвучні акорди, дворучні трелі. К. Рашінг наводить численні приклади пасажних формул та їхніх комбінацій у сольних партіях концертів Біч, Шопена, Ліста, Гріга, Чайковського, відмічаючи схожість не тільки їхніх обрисів, а й місцеположення у формі [9, с. 31–33]. Практичне володіння усіма ресурсами фортепіано відбивається і у надлишку суто виконавських позначок, проставлених автором в нотному тексті. Ці позначки охоплюють різні показники звучання: темп, динаміку, артикуляцію, педаль, а інколи й характер виконання (делікатно, з болем, дуже ніжно, витончено, пристрасно, бравурно).

Порівнюючи перші зразки американського концерту, не можна не сказати про ту особливість, яка принципово відрізняє твір Емі Біч від концертів МакДауелла, а саме, опору на тематичний матеріал власних пісень. Романтики нерідко використовували мелодії своїх пісень в інструментальних творах – від Шуберта до Малера, що, з одного боку, демонструвало прагнення наситити інструментальну музику пісенним началом, наблизити її до кола лірико-інтимних жанрів,

⁹ За свідченням К. Рашінг, це: Концерт Мошелеса *соль мінор*, ор. 58; Концерт Шопена *фа мінор*, ор. 21; Концерт Мендельсона *ре мінор*, ор. 40; Концерт Моцарта *ре мінор*, К. 466; Концерт Бетховена № 3 *до мінор*, ор. 37 та Концерт Сен-Санса № 2 *соль мінор*. 22 [9, с. 30].

а з іншого, створювало передумови для проникнення в суто інструментальні твори елементів програмності, а часом і автобіографічності. У випадку Емі Біч остання тенденція постає повною мірою, адже дві з трьох включених до концерту пісень написано нею на вірші чоловіка. Щодо пісні «Діва та молода квітка», то вона також пов'язана із Генрі Бічем, який, як пише Е. Ф. Блок, заспівав її на концерті студентів-вокалістів майже за рік до їхнього весілля, у січні 1885 року, отримавши рукопис безпосередньо від нареченої. Будучи перенесеними у новий твір, пісенні цитати конкретизують його зміст, певною мірою символізуючи події особистого життя композитора.

Висновки. Отже, становлення американського фортепіанного концерту наприкінці XIX століття відбувається у міцній опорі на європейські традиції із безпосереднім використанням жанрових моделей, що склалися в творчості романтиків. Помітне наслідування цим моделям, цілком закономірне на стадії опанування жанру, обумовлює наявність в концертах американських композиторів як певних запозичень із європейських першоджерел, так і спільних рис у трактуванні основ жанру. У випадку з розглянутими творами слід враховувати також безпосередню орієнтацію Емі Біч на Другий концерт МакДауелла, який набув популярності саме в період її роботи над власним концертом. Разом з тим, попри єдині витoki, перші зразки американського концерту демонструють прагнення до індивідуалізації композиторських рішень відповідно до художніх уподобань та практичних навичок їхніх авторів. На підтвердження сказаного процитуємо слова Беррімора Шерера (*Barrymore Laurence Scherer*), що завершують його огляд американської музики рубежу XIX–XX століть: «... завдяки значною мірою німецько-орієнтованому навчанню більшості американців кінця XIX століття, німецький пізній романтизм сяяв, як багрянний захід сонця, крізь велику кількість американської концертної музики аж до перших декад XX століття. ... було б несправедливо відкидати це багатство музики через відсутність характерного американського звучання, оскільки це не було головною метою його композиторів. Натомість їхні найкращі досягнення полягали у створенні корпусу справді привабливої музики в усіх формах, великих і малих. Сьогодні ми можемо прийняти цю привабливість та насолоджуватися нею на власних умовах» [10, с. 61].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова О. Перший фортепіанний концерт Едварда Мак-Дауелла: біля витоків американської історії жанру. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2023. Вип. 136. С. 165–178.
2. Baker M. S. Amy Beach for the new Generation: the Effects of Increased Interest in Beach's Works on the Current Place in the Performance Canon of Concerto for Piano and Orchestra in C Sharp Minor, Op. 45 : Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Tuscaloosa, Alabama : The University of Alabama, 2019. 80 p.
3. Block A. F. Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944. New York, Oxford : Oxford University Press, 1998. 448 p.
4. Bomberger E. D. MacDowell. New York : Oxford University Press, 2013. 349 p.
5. Clarke S. Amy Beach the Synesthete: Nature, Color, and Compositional Identity. *AMY BEACH (1867–1944)* : website sponsored by Women's Philharmonic Advocacy. URL : <https://wam.rutgers.edu/amy-beach-the-synesthete-an-essay-by-dr-sabrina-clarke/> (дата звернення: 15.07.2023).
6. Gates E. Mrs. H. H. A. Beach: American Symphonist. *The Kapralova Society Journal : A Journal of Women in Music*. Toronto, 2010. Volume 8, Issue 2. P. 1–11. URL : <http://www.kapralova.org/journal15.pdf> (дата звернення: 05.07.2023).
7. MacDonald C. Critical Perception and the Woman Composer: The Early Reception of Piano Concertos by Clara Wieck Schumann and Amy Beach. *Current Musicology*. 1993. № 55. P. 24–55.
8. Meehan J. C. Issues of American nationalism in mid-to-late nineteenth-century American art music : Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy theses, ETD doctoral. Rutgers : The State University of New Jersey, 2017. 209 p.
9. Rushing K. C. Amy Beach's Concerto for Piano and Orchestra in C-Sharp Minor, Op. 45: a Historical, Stylistic, and Analytical Study : Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Baton Rouge : Louisiana State University, 2000. 82 p.
10. Scherer B. L. A history of American classical music. Hong Kong : Naxos Books, 2007. 237 p.

REFERENCES

1. Antonova, O. (2023). Edward MacDowell's First piano concerto: at the origins of American genre history. In: *Scientific Bulletin of Tchaikovsky National Academy of Music*. Kyiv, vol. 136, pp. 81–95 [in Ukrainian].
2. Baker, M. S. (2019). *Amy Beach for the new Generation: the Effects of Increased Interest in Beach's Works on the Current Place in the Performance Canon of Concerto for Piano and Orchestra in C Sharp Minor, Op. 45*: Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama, 80 p. [in English].

3. Block, A. F. (1998). *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*. New York, Oxford: Oxford University Press, 448 p. [in English].
4. Bomberger, E. D. (2013). *MacDowell*. New York: Oxford University Press, 349 p. [in English].
5. Clarke, S. (2019). Amy Beach the Synesthete: Nature, Color, and Compositional Identity. In: *AMY BEACH (1867–1944)*. Website amy-beach.org. URL : <https://wam.rutgers.edu/amy-beach-the-synesthete-an-essay-by-dr-sabrina-clarke/> (accessed: 15.07.2023) [in English].
6. Gates, E. (2010). Mrs. H. H. A. Beach: American Symphonist. In: *The Kapralova Society Journal : A Journal of Women in Music*. Toronto, vol. 8, is. 2, p. 1–11. URL : <http://www.kapralova.org/journal15.pdf> (accessed: 05.07.2023) [in English].
7. MacDonald, C. (1993). Critical Perception and the Woman Composer: The Early Reception of Piano Concertos by Clara Wieck Schumann and Amy Beach. In: *Current Musicology*. № 55, p. 24–55 [in English].
8. Meehan, J. C. (2017). *Issues of American nationalism in mid-to-late nineteenth-century American art music*: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy theses, ETD doctoral. Rutgers: The State University of New Jersey, 209 p. [in English].
9. Rushing, K. C. (2000). *Amy Beach's Concerto for Piano and Orchestra in C-Sharp Minor, Op. 45: a Historical, Stylistic, and Analytical Study*: Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Baton Rouge: Louisiana State University, 82 p. [in English].
10. Scherer, B. L. (2007). *A history of American classical music*. Hong Kong: Naxos Books, 237 p. [in English].

УДК 78.05.072.073

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-2>**Юлія Михайлівна Панченко**

ORCID: 0000-0003-2359-8546

аспірантка творчої аспірантури

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

rapituuliya1608.new@gmail.com

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ГАЛИНИ ПОЛИВАНОВОЇ В КОНТЕКСТІ ІСТОРІЇ ВОКАЛЬНОЇ КАФЕДРИ ОНМА ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Мета статті – виявити специфічні риси творчої особистості видатної української співачки та викладача вокалу Галини Поливанової, а також визначити її місце в історії вокальної кафедри, яку вона очолювала понад 44 роки (зокрема, її методи у роботі зі студентами) та в історії Одеської консерваторії (академії) у цілому. *Методика* дослідження визначається використанням наступних методів: змістовий моніторинг, історичний підхід, метод узагальнення в поєднанні з системним як основна методологія дослідження. *Наукова новизна* полягає в обґрунтуванні значення впливу якостей творчої особистості на розвиток осередку, в якому ця особистість перебуває – на прикладі діяльності народної артистки України Галини Поливанової. *Висновки*. Необхідність закладеної О. М. Благovidовою лінії спадкоємності традицій на кафедрі сольного співу постає важливою для створення міцного фундаменту творчої майстерності. Відкривається діяльнісний напрям, що розвивався на основі історичного досвіду та був сприйнятий Галиною Поливановою – народною артисткою України, видатною українською співачкою, професором ОНМА імені А. В. Нежданової, академіком, ім'я якої назавжди вписане золотими літерами в історію Одеської консерваторії. Виявляється, що для цього було створено багато передумов: наукове та творче середовище, обмін досвідом на національному та міжнародному рівнях, а головне – можливість брати участь в українських і міжнародних конкурсах, вокально-методичних конференціях, завжди з отриманням відмінних результатів. Галина Антодіївна зпроторила ефективну традицію запрошення до роботи на кафедрі представників різних, не тождесних у методичних викладках вокальних шкіл, коли в колегіальному доповненні вироблявся деякий загальний творчий вектор. Іншим значним принципом кафедральної методики було допущення до практики вокального викладання на рівні камерного класу досвідчених концертмейстерів, які мають достатній досвід (навчальний і сценічний) та практику роботи з вокалістами у спеціальному класі вокалу. Традиції кафедри, вибудовані на

задачах творчої праці двох видатних майстрів попередньої доби, Ольги Благовидової та Галини Поливанової, сьогодні з честю й успіхом продовжуються в класах їх колег-наступників та їх учнів.

Ключові слова: творча особистість, музика, вокальна кафедра, сольний спів, якості керівника, виконавське мистецтво, вплив творчої особистості, реформи, методи роботи.

Panchenko Yuliia Mykhailivna, Postgraduate Student of Creative Graduate School of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Creative personality of Halyna Polivanova in the context of the history of the Vocal Department of the ONM named after A. V. Nezhdanova

The aim of this article is to reveal the specific features of the creative personality of the outstanding Ukrainian singer and vocal teacher Galina Polivanova, as well as to determine her place in the history of the vocal department, which she headed for more than 44 years (in particular, her methods in working with students) and in the history of the Odessa Conservatory (academy) as a whole. **The research methodology** is determined by the use of the following methods: substantive monitoring, historical approach, generalization method in combination with systemic as the main research methodology. **The scientific novelty** consists in substantiating the importance of the influence of the qualities of a creative personality on the development of the center in which this personality resides – on the example of the work of the People's Artist of Ukraine Halyna Polivanova. **Conclusions.** The need for the established O. M. The line of succession of traditions at the department of solo singing is important for creating a solid foundation of creative skill. An activity direction is being opened that developed on the basis of historical experience and was adopted by Halyna Polivanova – People's Artist of Ukraine, outstanding Ukrainian singer, professor of A. V. Nezhdanova ONMA, academician, whose name is forever inscribed in golden letters in the history of the Odessa Conservatory... It turns out, that many prerequisites were created for this: a scientific and creative environment, exchange of experience at the national and international levels, and most importantly – the opportunity to participate in Ukrainian and international competitions, vocal-methodical conferences, always with excellent results. Galina Antodiivna established an effective tradition of inviting representatives of different, methodologically different vocal schools to work at the department, when a common creative vector was developed in the collegial complement. Another significant principle of the cathedral methodology was the admission to the practice of vocal teaching at the chamber class level of experienced concertmasters who have sufficient experience (educational and stage) and practice of working with vocalists in a special vocal class. The traditions of the department, built on the basis of the creative work of two outstanding masters of the previous era, Olga Blagovydova and Galina Polivanova, continue today with honor and success in the classes of their successor colleagues and their students.

Key words: creative personality, music, vocal department, solo singing, leadership qualities, performing arts, influence of creative personality, reforms, work methods.

Актуальність теми дослідження. У далекому 1913 році Одесі випала велика честь бути першим містом в Україні, де відкрився музично-освітній заклад вищого рівня – Одеська консерваторія. 8 вересня 2023 р. тепер вже Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової святкуватиме 110-річний ювілей свого існування.

Вивчаючи історію одеської консерваторії (академії), необхідно виходити з розуміння її поступової трансформації – від музичних класів до відомого та авторитетного в Україні та за її межами музично-освітнього закладу IV ступеня акредитації, який щороку випускає сотні музикантів-професіоналів. Оглядаючись назад, ми хочемо збагнути, в чому ж секрет успіху ОНМА імені А. В. Нежданової упродовж тривалого часу? Чому за 110-річну історію інтерес до неї не згасає? І, попри усі складнощі воєнного становища (від 24 лютого 2022), вступна компанія 2022 р. відбулася належним чином.

Відповідь проста і очевидна – ті традиції, які були закладені ще у далекому 1913 році, що викристалізувалися десятиріччями в педагогічній практиці, набували розвитку в наступних поколіннях, і в наш час продовжують старанно передаватися від класу до класу, з необхідними оновленнями, удосконаленнями та осучасненням. Одеська національна музична академія А. В. Нежданової продовжує бути провідником еталонних академічних знань попередньої доби, справжнім центром музичного мистецтва.

Треба відзначити, що ці засади набули чинності, насамперед, завдяки особистостям видатних педагогів, які виховали не одне покоління високопрофесійних фахівців, відомих музичних митців-виконавців, музикознавців, композиторів, які прославили її ім'я на світовому рівні, зробивши вагомий внесок в українську та світову музичні культури.

Серед видатних імен випускників академії різних спеціальностей: Г. Поливанова, Б. Руденко, Т. Мороз, Н. Войцеховська, Л. Гінзбург, О. Фоменко, Д. Ойстрах, Е. Гігельс, Л. Огренич, Л. Шемчук, І. Понамаренко та ін. Сьогодні прапор «одеської школи» на світовому рівні гідно несуть Марина Гулегіна (сопрано), Віталій Білий (баритон), Юрій Міненко (контр-тенор), Олександр Цимбалюк (бас), Тетяна Мельниченко (сопрано), Олександр Родін (композитор) та ін.

В наш час усі кафедри академії (вокальна, фортепіанна, кафедра теорії музики, струнна, духовна та ін.)

продовжують працювати у звичайному режимі та дотримуватися високих еталонів освітнього процесу. У цій статті ми хочемо усвідомити надбання вокальної кафедри ОНМА імені А. В. Нежданової та розглянути характеристики унікальної творчої особистості, народної артистки України, Галини Поливанової, видатної української співачки, професора, академіка. Прагнемо зрозуміти, осмислити значущість цієї постаті в історичному контексті. З 6 грудня 2020 року, часу коли Галина Анатоліївна покинула свою улюблену альма-матер і цей світ, минуло вже три роки. В цій статті ми хочемо проаналізувати її внесок у розвиток Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової, якій вона віддала 44 роки сумлінного служіння як завідувачка кафедри сольного співу.

Аналіз досліджень та публікацій. Вокальна кафедра одеської консерваторії і творча особистість Галини Поливанової не раз ставала предметом досліджень сучасних мистецтвознавців. До цієї теми звертались: Н. Войцеховська, Р. Розенберг, О. Самойленко, В. Навроцький, Т. Захарчук та ін.

Мета нашої роботи – висвітлити характерні риси творчої особистості Галини Поливанової та її роль у процесі формування високих естетичних еталонів музичного мистецтва в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, а також розглянути історію та традиції кафедри сольного співу Одеської музичної академії, яку кілька десятиріч очолювала Галина Анатоліївна.

Основний зміст роботи. Історія кафедри сольного співу Одеської музичної академії охоплює період від заснування консерваторії у 1913 році і до сьогодні [2]. Кафедра проходила різні за інтенсивністю та характером колегіальної згуртованості етапи існування і завжди домінуючим трендом визначалась характерна особистість лідера. Маються на увазі етапи її очільників – Ю. Рейдер, І. Райченко, В. Селявіна, етап О. Благовидової, також етап організаційної діяльності Галини Анатоліївни Поливанової.

В 1973 році Галина Поливанова, випускниця класу І. Райченко, прийшла до Одеської консерваторії рядовим викладачем, а вже у 1976 році вона взяла на себе управління вокальною кафедрою, де були не лише намічені, але й проведені поворотні реформи її попередницею Ольгою Благовидовою. Починаючи з управління О. Благовидової, кафедра сольного

співу посідала домінантне становище серед виконавських кафедр в одеській консерваторії.

У Галини Поливанової була можливість: а) повернути буття кафедри до традиційних форм; б) зберігати в незмінності лінію визначену за чверть століття Благовидовою; в) повести кафедру новим шляхом. Як нам видається, Галина Анатоліївна взявши у попередників найкращі надбання, пішла своїм (осучасненим) шляхом і витримувала свою лінію протягом усього строку очолювання кафедри.

Наше завдання, як дослідників та оповідачів про методичні засади буття кафедри, зрозуміти у чому полягає своєрідність шляху Поливанової, якою мірою вона сприйняла й успадкувала реформаторські традиції Ольги Благовидової, які нові аспекти управління, пошуку вирішення проблем, художньої оцінки та методичного керівництва вона внесла за 44 роки. Наскільки зберіглася спрямованість руху кафедри порівняно з попереднім етапом творчої діяльності Благовидової.

З точки зору принципу комплементарності, всупереч, здавалося би, авторитарності характеру, що безсумнівно було однією з психологічних характеристик Галини Поливанової, вона як керівник (менеджер) не зупинялася в підборі співробітників, соратників та членів кафедри на представниках власної вокальної школи, свого виконавсько-методичного спрямування, а запрошувала представників суміжних, аж ніяк не тотожних у методичних викладках, вокальних шкіл, і в колегіальному доповненні вироблявся деякий загальний творчий вектор. Вона встановила на довірєній їй кафедрі принцип колегіальності в оцінці, прийнятті рішень з подолання методичних проблем та планування роботи. Як нам здається, це був важливий пункт у відліку нового часу буття кафедри.

Другим значним принципом, який певною мірою логічно випливає з колегіальної демократії, було допущення до практики вокального викладання на рівні камерного класу досвідчених концертмейстерів, які мають достатній досвід та практику роботи з вокалістами у спеціальному класі вокалу. Тобто, фахівців суміжного профілю, які не мають при цьому спеціальної вокальної підготовки, але знають процес виконавства ніби зсередини, причому, – зі сцени. У рамках вітчизняної вокально-педагогічної школи це було революційним експериментом, закладеним ще О. Благовидовою. І одна з причин, яка пояснює цей факт, можливо, полягає в тому, що Галина

Анатолівна сама була чудовою піаністкою і прекрасно володіла інструментом. На сьогоднішній день ми можемо сказати точно, що було збережено дві названі вище реформаторські тенденції: це комплементарна колегіальність і, у певному сенсі, дидактична самостійність концертмейстерів.

При цьому в рамках колективного розв'язання методичних та виконавських проблем Галина Поливанова використовувала такий підхід, коли спочатку висловлювалися всі концертмейстери та педагоги, а підсумкове, відповідальне слово належало завідувачці кафедри.

Лінія спадкоємності історичних традицій на кафедрі сольного співу яку заклала О. Благовидова, продовжила розвиватися вже під орудою Галини Поливанової. Для цього було створено багато передумов, таких як творче, науково-творче середовище, обмін досвідом на вітчизняному та міжнародних рівнях, а головне – створювані концертні програми, участь в українських та міжнародних конкурсах і вокально-методичних конференціях, що завжди гарантували високі результати.

Досить перелічити імена найбільш видатних виконавців: народні артисти – О. Стаховська, В. Навротський, О. Оганезова, Т. Анісімова, Л. Зуєнко, В. Мітюшкін, Л. Стадніченко, Т. Буркацька, В. Ревенко; заслужені артисти – Т. Спаська, В. Горай, Д. Павлюк, О. Злакоман.; заслужені діячі мистецтв – А. Кулієва, Г. Джулай; професори – О. Оганезова, В. Ревенко, В. Мітюшкін, Г. Джулай; кандидати мистецтвознавства – Н. Каданцева, Л. Лобода, А. Кулієва, А. Носуля та ін.

Можемо зробити попередній висновок, що в компетенції справжнього керівника(лідера) від народження закладене вміння створювати емоційний мікроклімат, у співтоваристві чи колективі, що найкраще підходить для досягнення поставлених цілей.

Видатний письменник та політолог Уоррен Бенніс у своїй роботі пише, що лідерство як краса – йому складно дати визначення, але коли ви його бачите, ви точно усвідомлюєте, що воно зараз перед вами [4].

Галина Анатолівна вміла створити атмосферу ефективної співпраці завдяки переконанню, навіюванню, зараженню енергією процесу чи власним прикладом, який вона блискуче демонструвала.

У своїй праці «Принцип влади» видатний психолог та письменник Блейн Лі переконливо доводить, що лише один

тип влади — влада, що ґрунтується на принципах співтворчості, — дає людині здатність впливати на поведінку оточуючих, не контролюючи їх і не маніпулюючи ними [1]. Це дає нам змогу резюмувати, що Галина Анатолівна була не тільки унікальною творчою особистістю, а і прекрасним керівником саме завдяки своїй потужній творчій енергії та яскравому таланту митця-психолога.

Якщо говорити про Галину Поливанову як про вокального педагога, треба розглядати специфіку її методичного підходу, відзначити спрямованість на цілісне сценічне втілення будь-якого виконуваного твору: чи то арія, зразок камерно-вокального жанру, обробка пісні. Поливанова підходила до виконання як вокальний інструктор, тобто не з першості розв'язання власне вокально-технічного завдання, а навпаки, намагалася вирішити вокальні проблеми своїх учнів за рахунок занурення їх у ситуацію образної дії, що притому вираженої у режисерсько-сценічній постановці. У такому підході, як ми можемо стверджувати, є сильні, але є й слабкі сторони. Учень, як би апріорі, потрапляв у обстановку музично-сценічної репетиції. І це означало, що він може не подужати завдання, що стоять перед ним, якщо у нього немає природної постановки голосу. Але це ж і стверджує методичну тезу про те, що вокально-технічно розвиваються, перш за все, люди музично обдаровані. До того ж, додамо, — люди, обдаровані музично-артистично. Тому ми можемо стверджувати, що хоча є безперечна спадкоємність між Благовидовою і Поливановою, але все ж таки Благовидова являла собою приклад Педагога-методиста (хоча і не вокального інструктора), а Поливанова являла собою тип Педагога-Вокального режисера, що має у своїх уявленнях і намірах художньо-режисерський план прочитання вокального твору, а іноді й режисерську партитуру (якщо йдеться про ансамбль співака та концертмейстера, виконання дуетів, ансамблевих сцен тощо).

Саме тому ми можемо стверджувати самостійність та оригінальну спрямованість педагогічного методу Галини Анатолівни Поливанової, хоча зовні підхід обох майстринь видається подібним: в обох класах практикувалася присутність студентів різних курсів на заняттях один у одного, майже обов'язкове відвідування студентами академічних концертів та іспитів. Для Поливанової це було не просто тенденцією до пасивного взаємо-навчання, але і способом реалізації ефекту слухаючої

та співпереживаючої аудиторії (підхід до емпатичного способу навчання). Спираючись на свій багатий виконавський досвід, Поливанова сама намагалася показати учневі і артикуляцію вокального вимовляння, і сценічну емоцію висловлюваного, у тому числі і за допомогою жесту, міміки, рухів.

У книзі «Одеська консерваторія. Забуті імена – нові сторінки» в статті- інтерв'ю «Шлях довжиною у життя» Галина Поливанова розкриває секрет підготовки студентів на вокальній кафедрі ОНМА імені А. В. Нежданової та особисто у її класі. Вона пише: «Секрет простий 1) по-перше – любов до діла, що вище гордині тим паче матеріальних благ; 2) по-друге – чесність у визначенні професійної перспективності учнів, що часом вимагає неординарного підходу до ситуації, 3) по-третє – це любов та відданість учням» [3, с. 89].

Саме тому в умовах переходу на повну дистанційну форму навчання (он-лайн) через пандемію Covid-19 у березні 2020 року стала практично неможлива реалізація її методу навчання. Можливо, це на якомусь глибокому рівні стало однією з причин її відходу і як Педагога і як Людини у грудні того ж року.

З січня 2021 року в історії вокальної кафедри ОНМА імені А. В. Нежданової розпочався новий етап, лідером якого стала Олена Стаховська. Вона була ученицею та вірним другом і соратником Галини Поливанової. На плечі Олени Володимирівни в повній мірі лягли виклики пандемії 2020 року, воєнного стану після 24 лютого 2022 та освітній процес з загальними характеристиками Болонської системи.

Традиції кафедри, вибудовані на засадах творчої праці двох видатних майстрів попередньої доби, Ольги Благовидової та Галини Поливанової, сьогодні з честю й успіхом продовжуються в класах їх колег-наступників та їх учнів.

Висновки. Вокально-методичний підхід Галини Поливанової відзначається спрямованістю на цілісне сценічне втілення вокального твору будь-якого жанру, ставлячи на чільне місце не власне вокально-технічні завдання, а занурення у ситуацію образної дії, тобто, являла собою тип Педагога-Вокального режисера.

Проходячи стінами і коридорами нашої альма-матер ми читаємо меморіальні таблички на дверях класів – «Клас К. Пігрова», «Клас Д. Загрецького», «Клас М. Огренича», «Клас О. Благовидової». У зарубіжній практиці, зокрема

у Варшаві, з якої ми останнім часом беремо приклад, є звичай надавати імена не лише класам, а й залам. Зал імені Млинарського – у театрі, зал імені чудової співачки та педагога Марії Фолтін – у музичній академії тощо. На багатьох концертах та зборах ми незмінно могли бачити Галину Поливанову у Великій Залі нашої консерваторії-академії. Там, мабуть, є її місце назавжди, а отже має бути місце її Духу. І нам здається, що було б справедливо привласнити її ім'я залі, в якій Вона перебувала не роки, а десятиліття, що постає символічним знаком її діяльності та Пам'яті про неї.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лі Б. Принцип влади. Вплив з повагою та честю / Пер. з англ. М: Альпіна Бізнес Букс, 2006. 361 с.
2. Одеській державній музичній академії імені А.В. Нежданвої – 90 / упор. Сокол О.В., Розенберг Р.М., Самойленко О.І. та ін. Одеса: Друк, 2003. 224 с.
3. Одеська консерваторія. Забуті імена, нові сторінки. Одеса: ОКФА, 1994. 248 с.
4. Уорен Дж. Бенніс & Роберт Дж. Томас Як стають лідерами: менеджмент нового покоління. URL: <https://www.williamspublishing.com/Books/5-8459-0927-9.html> (дата звернення 30.03.2023 р.)

REFERENCES

1. Lee, B. (2006). Princip vlasti. Vlijanie s uvazheniem i chest'ju. M: Alpina Business Books[in Russian].
2. Odes`kij derzhavnij muzy`chnij akademiyi imeni A. V. Nezhdanvoyi – 90. (2003). Upor. Sokol O.V., Rosenberg R.M., Samoilenko O.I. etc. Odesa: Print [in Ukrainian].
3. Odes`ka konservatoriya Zabuti imena, novi storinky. Odesa: OKFA [in Ukrainian].
4. Warren J. Bennis & Robert J. Tomas Kak stanovjatsja liderami: menedzhment novogo pokolenija. URL: <https://www.williamspublishing.com/Books/5-8459-0927-9.html> (accessed 03/30/2023) [in Russian].

УДК 78.02+78.082.1+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-3>**Андрій Леонідович Чорний**

ORCID: 0009-0002-3529-9906

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
andreychernyy1980@gmail.com

ПОЛІФОНІЯ У ЖАНРІ СИМФОНІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У статті досліджуються роль, особливості і функціональні призначення поліфонічного мислення в жанрі симфонії ХХ століття. **Методологія дослідження** представляє комплексне застосування естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів. **Важливим** представляється виконавський диригентський підхід. **Наукова новизна** роботи визначається виявленням системної дії поліфонії в симфоніях ХХ століття, що охоплює концепційно-змістовну та композиційно-технологічну сторони музичної форми. Окреслені деякі стилістично індивідуальні відкриття в галузі нових фактурно-поліфонічних технік ХХ століття. Виявлені формотворчі та драматургічні функції поліфонії, що діють на рівні циклічної форми симфонії. **Висновки.** У ХХ столітті жанр симфонії (як і симфонічна творчість у цілому) яскраво втілює нові тенденції розвитку поліфонії, вбираючи в себе стилістичний плюралізм, інтегративність різноманітних елементів та знаків різних культурних традицій, багатостороннє оновлення музичної мови та образної сфери. Новизна позначається і на розширеному розумінні поліфонії, що склалося у композиторів під впливом мистецтва ХХ століття загалом. Володіючи якістю загальності, поліфонія у ХХ столітті знову набуває статусу порядку і закономірності як у пору свого панування. Поліфонія у симфонічному жанрі виконує функцію розширення межі пізнавальної влади музики, стверджуючи здатність музичного мистецтва вторгатися до високої сфери духовності, де емоційне та інтелектуальне стають нероз'ємними якістьми. Композитори ХХ століття вільно й різноманітно володіють прийомами розвитку музичного матеріалу, що проявляється у використанні всіх видів поліфонічної техніки – імітаційної, контрастної, народно-підголоскової, лінійної, з прагненням до смислової та мелодійної індивідуалізації горизонтальних пластів та використання ладо-тональних ресурсів у симфонічних творах. Можна відзначити різноманітний прояв поліфонічного методу на рівні драматургії, формоутворення, фактури. Контрастно-тематична та імітаційна поліфонія використовується у

творах різних жанрів для розвитку образного змісту, створення перед-кульмінаційних та кульмінаційних зон, тематичного розгортання, досягнення образно-тематичної єдності чи конфліктного зіткнення.

Ключові слова: поліфонія, fuga, жанр симфонії, симфонічний оркестр, тембр, фактура, тема, мелодія, партитура, музична драма-тургія, ідейна концепція твору.

Chorny Andrii Leonidovych, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Polyphony in the genre of symphony of the 20th century

Aim of the work. The article examines the role, features and functional purposes of polyphonic thinking in the symphony genre of the 20th century. **The research methodology** presents the complex application of aesthetic and cultural, historical, musicological methods. An executive conducting approach is important. **The scientific novelty** of the work is determined by the detection of the systemic effect of polyphony in symphonies of the 20th century, which covers the conceptual-content and compositional-technological aspects of the musical form. Some stylistically individual discoveries in the field of new texture-polyphonic techniques of the 20th century are outlined. Form-creating and dramaturgical functions of polyphony acting at the level of the cyclical form of the symphony are revealed. **Conclusions.** In the 20th century, the symphony genre (as well as symphonic work in general) vividly embodies the new trends in the development of polyphony, absorbing stylistic pluralism, the integrability of various elements and signs of different cultural traditions, and the multifaceted renewal of musical language and the figurative sphere. The novelty is also reflected in the expanded understanding of polyphony developed by composers under the influence of the art of the 20th century in general. Possessing the quality of generality, polyphony in the 20th century once again acquires the status of order and regularity as in the time of its dominance. Polyphony in the symphonic genre performs the function of expanding the limit of the cognitive power of music, affirming the ability of musical art to invade the high sphere of spirituality, where emotional and intellectual become inseparable qualities. Composers of the 20th century freely and diversely possess the techniques of developing musical material, which is manifested in the use of all types of polyphonic techniques – imitative, contrastive, folk-subvocal, linear, with a desire for meaningful and melodic individualization of horizontal layers and the use of lato-tonal resources in symphonic works. It is possible to note various manifestations of the polyphonic method at the level of dramaturgy, form formation, and texture. Contrastive-thematic and imitative polyphony is used in works of various genres to develop figurative content, create pre-climactic and climactic zones, thematic development, achieve figurative-thematic unity or conflict clash.

Key words: polyphony, fugue, symphony genre, symphony orchestra, timbre, texture, theme, melody, score, musical drama, conceptual concept of the work.

Актуальність теми роботи. XX століття постає як час яскравого розквіту поліфонічного мислення, поряд з епохами бароко, Ренесансу, пізнього середньовіччя. Своєрідність цього періоду, втілена в безлічі конкретних і новаційних музичних явищ, містить у якості однієї з важливих інтенцій різноспрямовану дію поліфонічної логіки, яка активно проявляє себе і в ситуації кардинального перегляду техніки (технік) композиції, і за умов свідомої опори на класичні традиції численних нео-стилів, в різних жанрових проявах. XX століття відрізняється (а для досліджуваної нами проблеми ускладнюється) поширенням використання поняття «поліфонія» поза сферою музичного мистецтва (в рамках тенденції омузикалення інших мистецтв, філософії, психології тощо). У цьому аспекті актуалізується проблема аналітичного співвіднесення поліфонії в музиці з різними фактами культурної дійсності, творами різних мистецтв, жанровими формами музики. Жанр симфонії, виявляючи все більше індивідуально-авторських інтенцій, вмщує важливі прикмети свого часу, його ідеї, мовні тенденції, зокрема, еволюцію художнього мислення, обумовлену поліфонією. З іншого боку, українська симфонія отримує власний, непростий шлях розвитку у XX столітті, через необхідність «наздоганяти» музичні культури з широким арсеналом втілення принципу симфонізму, у тому числі, поліфонії. Виявлення впливу останньої на розвиток симфонічного жанру складає актуальний зріз музикознавчих досліджень.

Метою статті є виявлення розуміння композиторами XX століття сутності поліфонії, її виразових можливостей і функціонального значення стосовно жанру симфонії.

Виклад основного матеріалу. Культурна аура XX століття, доби світових війн та неймовірних відкриттів, калейдоскопічної зміни та нашарування художніх стилів і форм, власною «годиною нуля» у центрі (за К. Штокгаузенем), психологізацією усіх сфер буття – усе це знайшло вираження у зміні художніх і, відповідно, мовно-мисленневих принципів музики, а відтак, і появу в новій якості гармонічних і фактурних, зокрема, поліфонічних засобів. Можна сказати, що уся культура XX століття – це і є найбільш загальне явище, яке часто (і логічно) викликає порівняння з поліфонією. На динамічну множинність та багаторівневність контекстів вказує М. Бахтін, представляючи художній поліфонізм як явище естетики та поезики у мистецтві, як «цілком новий тип художнього

мислення» [1]. Взятє з музикознавства, поняття засноване на «подібній аналогії», є метафорою. У музиці поліфонію відрізняє одночасне поєднання та розвиток у межах твору кількох самостійних мелодійних ліній (голосів). У міру того, як ідеї М. Бахтіна почали входити до культурного побуту, позначення стало широко застосовуватися і вживається сьогодні у зв'язку з багатьма фактами світової літератури, філософії, соціології тощо.

Багатопланове ускладнення сучасної культури ХХ століття відбувається і через ставлення до традицій минулого. Осмислення всієї історії у синхронічній єдності сьогоденного світу, осмислення кожного явища на осі численних та різнозначних історичних паралелей — одна з важливих прикмет часу. Для багатьох композиторів ХХ століття звернення до поліфонії (розвиток і розквіт якої був свого часу насамперед пов'язаний з німецькою національною школою — наприклад, М. Рeger і П. Хіндеміт звертаються до поліфонії як до своєї національної традиції) є актом засвоєння та переробки поліфонічних принципів відповідно до інтонаційної природи мови митця. Адже конструктивні методи поліфонії додаються до матеріалу певної якості та викликають необхідність пристосування індивідуальних властивостей до норм поліфонічної мелодики. У ХХ столітті складаються нові поліфонічні принципи, нові типи фактурного викладу та методи розвитку, які органічно поєднують імітаційність з індивідуальними прийомами композитора. Так, варіантно-поліфонічний метод Б. Бартока походить з варіантності угорських народних співів (поєднання варіантності та імітаційності). У В. Лютославського через надзвичайну фрагментарність його тематизму, імітаційність може проявитися в умовах дроблення, роз'єднання елементів тем. М. Рeger, послаблює принцип експозиційності, а П. Хіндеміт, навпаки, посилює експозиційне начало, замикаючи теми несподіваними кадансами, коли заданий рівень зберігається засобами поліфонічного повтору, що є способом підтвердження вихідної тези. Б. Бріттен звертався до традицій англійської національної поліфонії. У багатьох сучасних композиторів (І. Стравінський, Б. Барток, В. Лютославський та ін.) принцип порядку зводиться до організації будь-якої деталі: ритмічна фігура, гармонічний комплекс, серія, найдрібніша інтонація.

Вже М. Рeger (якого називають символом епохи, містом між століттями) насичує поліфонією сонатні Allego і весь цикл, часто замикаючи його фугою чи пасакалією, тривалі розгортання яких послужили прообразом мелодійного моторного руху на ранніх концертних формах та у багатьох фугах Хіндеміта.

Враховували цей досвід і українські композитори ХХ століття. Наприклад, Б. Лятошинський не просто майстерно володіє конкретними прийомами поліфонічного розвитку, а фактично створює «образну поліфонію з урахуванням конкретних композиційних поліфонічних прийомів, завдяки чому композитору вдається передавати смислову неосяжність життя» [3, с. 40]. А це як раз є фактурно-образною цариною поліфонії і у ХХ столітті відображає колізію сучасної епохи крізь призму духовного світу людини. Деякі питання поліфонії підіймаються в музикознавчих дослідженнях, присвячених його окремим композитора [2; 4; 5].

Вже в першій симфонії поліфонічність виявляється і в самому тематизмі, і в прийомах його розвитку. Б.М. Лятошинський розвиває традиції віденських класиків і романтиків, які збагачували фактуру гомофонних форм поліфонічними прийомами. Значна роль творах Б.Н. Лятошинського належить імітації, яка використовувалася композитором у найрізноманітніших формах. Імітаційні елементи створюють плинність викладу, активізують рух голосів: це антифонна, проста імітація (у обігу, ритмічному зменшенні, ракохідний рух), канон, канонічна секвенція, стретта. Стиснення часу вступу, зміна інтервалу імітації, збільшення числа голосів, інтонаційно-ритмічне варіювання – всі ці прийоми динамізують імітаційний виклад. У першій симфонії Б. Лятошинського поліфонічні прийоми не тільки служать збагаченню оркестрової тканини, а й виконують формотворчу функцію, зокрема, як спосіб розробки. Друга симфонія уся насичена імітаційними прийомами у партіях дерев'яних та струнних інструментів. Імітація використовується як динамічний засіб розгортання, засіб підготовки кульмінації. Послідовне становлення, розгортання образного змісту засобами імітації здійснюється також у експозиціях теми головної партії Першої симфонії, головної та побічної тем у П'ятій симфонії тощо. У розробці першої частини Другої симфонії Лятошинського фанфарна тема вступу викладена у канонічній імітації. Нескінченний канон

виконує важливу драматургічну роль, створюючи ефект механістичності ворожого образу. Канони використані Лятошинським на розкриття різного змісту – епічного, драматичного, ліричного. Часто композитор використовує для імітації дзеркальне звернення. мотиву чи теми. Цікавий зразок канонічної секвенції зі зверненою респостою знаходимо в розробці першої частини Четвертої симфонії. Крім простих та канонічних імітацій Б.М. Лятошинський використовує форму фугато – як наприкінці ГП I частини Другої симфонії, у III частині П'ятої симфонії тощо. Контрастна поліфонія в симфоніях Лятошинського представлена поєднанням теми та контрапунктів; поєднанням двох і більше тим, у якому досягається новий образний синтез чи відбувається зіткнення протидіючих сил (у III частині Першої симфонії у викладі теми побічної парті, у репрізі I частини Третьої симфонії та ін.).

У творчості польського композитора В. Лютославського (який сам визнавав вплив на нього Й.С. Баха) поліфонічне мислення як стиль та як спосіб висловлювання склався ще на ранньому етапі. Будь-який голос оркестрової фактури в його симфоніях є самостійною мелодією, а вся тканина – полімелодичним комплексом. Теми симфоній за своєю будовою нагадують теми класичних фуг або творів клавесиністів (мотивоване членування теми, виділення у ній опуклих інтонацій-інтервалів, важливість кожного елементу теми для формування наступних тем або інших пластів фактури). В. Лютославський оригінально застосовує характерний для лінійного голосоведіння прийом стрічкового потовщення одного з пластів (поширений у XX столітті). Причому композитор часто він потовщує мелодію не паралельною лінією, а дзеркально відбитою. У розвиваючих розділах поліфонічні прийоми є важливим засобом драматургічного розвитку та трансформації образів: використовуються фугато («вплетені» в розробку тем), канони та стретти; принцип змінної функціональності голосів фактури, рівноправність основних та другорядних пластів тканини. Усе це докорінно впливає драматургію симфонії і сприяє безперервності у розвитку цілісної форми. У моменти гострих тривалих кульмінацій постійна передача тематичної функції від однієї групи до іншої щоразу своєчасно приносить розрядку напруги, тим самим хвиля наростання продовжується. Це надає масштабність кульмінаційним розділам і цим врівноважує всі частини

форми загалом. Остання модифікація теми фінального Адажіо Третьої симфонії поміщає її в багатолінійну поліфонічну фактуру, де вона буквально розквітає в барвистих тембрових імітаціях мідних духових, дзвінчастих і щипкових інструментів (арфи, фортепіано, челести, дзвонів, дзвонів і дзвонів). Тут виникає відчуття відродження життя, набуття нових сил, досягнутих ціною титанічних зусиль. Критики беззастережно відзначали «неземну красу» цієї музики [7, с. 328]). Лютославський також запровадив новий тип поліфонії – у «колективній гри *ad libitum*». Цей прийом пов'язаний з обмеженим алеаторизмом. В результаті такої техніки споглядається відсутність загального пульсу часу для всіх виконавців, всього колективу (насамперед, тут проявляється нова форма гетерофонії, а традиційні поліфонічні імітації і стретти перетворюються під впливом *ad libitum*. Так, у головній частині Другої симфонії Лютославського, за умов втілення поступово наростаючого процесу, спрямованого на укорочення алеаторичних секцій і після редукції секції до одного звукового комплексу, відбувається перехід до музики, керованої диригентом (роль диригента при гри *ad libitum* зводилася лише до вказівки оркестрантам початку кожної нової секції); кульмінація та її крах втілюються за рахунок занурення в «хаотичне місиво» алеаторної гри оркестру.

Відомий самобутньою музикою у різних жанрах, Г. Канчелі відзначається тим, що саме жанр симфонії постає центром його композиторських пошуків, становлячи найбільш вагому частину творчості композитора, де найповніше розкрилася художня його індивідуальність: симфонія, що передбачає масштабність осмислення світу, найбільшою мірою відповідала художньо-образним і концепційним прагненням композитора. У композиторській поетиці Г. Канчелі (відомому також значимістю становлення образів духовно-філософського характеру у цілому) важливу роль грає не тільки інтонаційна сфера, а й фактура, що створює багатовимірність, стереофонічність звукового простору його симфоній. Ця обставина тісно пов'язана з поліфонічним мисленням композитора, яке проявляється в поліхромності звучання, нашаруванні ліній тощо. Так, «улюблена» фактура Четвертої симфонії Канчелі – мелодійна поліфонія або бурдонний бас з мелодією, яка рухається паралельними терціями та секстами. Кількість голосів при цьому може раптово змінюватись

усередині фрази (від 3–4-х до одного). Для створення такої потаємної образності, як світ творчості художника, зокрема у Четвертій симфонії, композитор використовує стильові моделі та фактурно-інтонаційні «знаки», витoki яких містяться в поліфонії майстрів XIII–XIV століть (коли з поступовим «посиленням тематичної виразовості поліфонічна архітектоніка ... виступає вже не умоглядним конструюванням, а художньою мовою, яка втілює нові образні задуми» [6, с. 299]), а також у релігійному мистецтві епохи бароко. Так представлені духовно-філософські образи. Світ зовнішньої реальності втілений у Четвертій симфонії іншими засобами (тут присутній практично весь багаж музичних досягнень XIX і XX століть, вироблених для втілення образів зла та агресії: щільні акордові комплекси, насиченість вихровою пасажністю, гамма тон-напівтон, остинатний бас, «лавини» передкульмінаційних наростань тощо). Контрастне зіставлення вказаних двох глобальних світів породжує різні «семіотичні структури» всередині єдиного тексту твору. Таким чином вибудовується загальносвітова духовно-філософська концепція, для її втілення якої композитор звертається до вершинних здобутків світової музичної культури, де не можна оминати невід'ємний від останньої пласт поліфонії.

У другій половині XX – на початку XXI століть композитори України та інших національних шкіл також активно впроваджують поліфонічні засоби розвитку у симфонії, зокрема, використовують стильові моделі та «знаки», витoki яких містяться в поліфонії майстрів XIII–XIV століть, у релігійному мистецтві епохи бароко (4 симфонія Г. Канчелі, де контрастний світ зовнішньої реальності втілений музичними засобами образів зла та агресії XX століття); прийоми стильового синтезу, що «відповідає історичній широті еволюції музичного змісту симфонічного циклу» [3, с. 149], позиціонують поліфонічні форми як стильовий чинник методу симфонізму (Фуга Другої симфонії В. Губаренка є філософським синтезом як формою розв'язання заданого конфлікту за законом відомої тріади «теза-антитеза-синтез»). Взагалі ж розвиток симфонізму у XX столітті відбувався «дуже складно та суперечливо», перед композиторами «стояло завдання не трансплантації інонаціональних симфонічних традицій на український ґрунт, а переосмислення їх у національно-самобутньому стилі, який бере

свій початок у музичних законах українського фольклору та найкращих традиціях української культури [3, с. 149]. Поліфонічні засоби посіли тут важливе місце.

Висновки. У ХХ столітті жанр симфонії (як і симфонічна творчість у цілому) яскраво втілює нові тенденції розвитку поліфонії, вбираючи в себе стилістичний плюралізм, інтегративність різноманітних елементів та знаків різних культурних традицій, багатостороннє оновлення музичної мови та образної сфери. Новизна позначається і на розширеному розумінні поліфонії, що склалося у композиторів під впливом мистецтва ХХ століття загалом. Володіючи якістю загальності, поліфонія у ХХ столітті знову набуває статусу порядку і закономірності як у пору свого панування. Поліфонія у симфонічному жанрі виконує функцію розширення межі пізнавальної влади музики, стверджуючи здатність музичного мистецтва вторгтися до високої сфери духовності, де емоційне та інтелектуальне стають нероз'ємними якістьми.

Композитори ХХ століття вільно й різноманітно володіють прийомами розвитку музичного матеріалу, що проявляється у використанні всіх видів поліфонічної техніки — імітаційної, контрастної, народно-підголоскової, лінійної, з прагненням до смислової та мелодійної індивідуалізації горизонтальних пластів та використання ладо-тональних ресурсів у симфонічних творах. Можна відзначити різноманітний прояв поліфонічного методу на рівні драматургії, формоутворення, фактури. Контрастно-тематична та імітаційна поліфонія використовується у творах різних жанрів для розвитку образного змісту, створення передкульмінаційних та кульмінаційних зон, тематичного розгортання, досягнення образно-тематичної єдності чи конфліктного зіткнення. Для фактури симфонічних творів характерне поєднання контрастних багатоголосних пластів. Синтез поліфонії та сонатності у симфоніях характерний для віденських класиків, отримує у ХХ столітті нове втілення у сучасних інтонаційних та гармонічних умовах.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. Виноградов Г.С. Про поліфонію П'ятої симфонії Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1974. Вип. 9. С. 119–143.

3. Ємельяненко М.С. Циклічна симфонія у композиторському творчості ХХ століття: від жанрової перехідності до інтерстильових властивостей: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2012, 195 с.

4. Іванченко В.Г. Поліфонія в драматургії Третьої симфонії Б. Лятошинського. *Б.М. Лятошинський*: сб. ст. К.: Музична Україна, 1987. С. 137–142.

5. Самохвалов, В.Я. Черты симфонизма Б. Лятошинского. К.: Музична Україна, 1977. 170 с.

6. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія . Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

7. Gwizdalanka D., Meyer K. Lutoslawski. Droga do dojrąłości. Kraków: PWM. Т. 1, 2003. 376 s. Т. 2, 2004. 552 s.

REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. (1979). Aesthetics of verbal creativity. M.: Art [in Russia].

2. Vynogradov, G.S. (1974). About the polyphony of B. Lyatoshynskiy's Fifth Symphony. Ukrainian musicology. K.: Musical Ukraine, Vol. 9. P. 119–143 [in Ukraine].

3. Emelianenko, M.S. (2012). Cyclic symphony in the composer's work of the 20th century: from genre transition to interstyle properties. Candidate's thesis. Odesa: Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova [in Ukraine].

4. Ivanchenko, V.G. (1987). Polyphony in the dramaturgy of B. Lyatoshynskiy's Third Symphony. B.M. Lyatoshynskiy. K.: Musical Ukraine. P. 137–142 [in Ukraine].

5. Samokhvalov, V.Ya. (1977). Features of B. Lyatoshinsky's symphony. K.: Musical Ukraine [in Ukraine].

6. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: Helvetica [in Ukraine].

7. Gwizdalanka, D., Meyer, K. (2003). Lutoslawski. Droga do dojrąłości. Т. 1. Kraków: PWM. [in Poland]

УДК 78.021.4+78.024.4+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-4>**Чжан Сінвєнь**

ORCID: 0000-0001-8591-3092

*аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
1843257132@qq.com*

АВТОРСЬКІ РЕМАРКИ В КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ТЕКСТІ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ К. ДЕБЮССІ)

***Мета роботи.** У статті досліджуються специфічні риси, семантика та функціональне значення авторських ремарок в композиторській творчості, зокрема, у фортепіанній музиці К. Дебюссі. **Методологія дослідження** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного та міждисциплінарного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи, які враховують принцип історизму. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні особливостей авторських ремарок у композиторському тексті К. Дебюссі. **Висновки.** Композиторські ремарки є реалізацією, як основної форми втілення, авторської волі у тексті музичного твору. Тому широке використання в музичному мистецтві набули вербальні знаки авторської «присутності» і специфічні позначення в тексті музичного твору, які надають останньому смислову детермінованість. Значною конкретизацією володіє літературно-поетична складова синтетичних опусів, програмні назви, епіграфи, а також авторські коментарі, пояснюючі преамбули до музичних творів і численні ремарки. Позамузична ідея, символ, смисловий комплекс може стати не лише основою музичного твору, але й аксіологічним надбанням культури, чинником розширення її естетичного контексту. Композитори виражають у ремарках (вербальних або графічних) свої вимоги до виконання і, відповідно, до характеру образного змісту звучної музики і, власне, до «звучного смислу». Такі експресивно-мовні засоби є повноправними елементами, репрезентаторами стилю композитора. Ремарки є вираженням спонування, установки для виконавця, що визначають суттєві ознаки інтонаційно-мистецьких образів та способи їх музично-артистичного (виконавського) втілення, як відображення експресивно-мовленнєвих аспектів музичного інтонування. Будучи «ключем» до розуміння композиторського відчуття музики, ремарки демонструють включеність як емоційних, так і синестетичних складових у чуттєвий звучний образ музичного твору. У ремарках, що визначають характер*

музики, композитори виявляють незвичайну фантазію. У цьому відношенні Клод Дебюссі – не менш вигадливий коментатор, ніж творець нової звукової матерії та образності.

Ключові слова: музичний стиль, авторські ремарки, композитор, імпресіонізм, музичний інструменталізм, фортепіано, фортепіанна музика, музичний простір, музична програмність, музичне мислення.

Zhang Xinwen, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Author's remarks in the composition text (on the application of piano creativity C. Debussi)

Aim of the work. The article examines the specific features, semantics, and functional significance of author's remarks in the composer's work, in particular, in the piano music of K. Debussy. **The research methodology** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного та міждисциплінарного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи, які враховують принцип історизму. **The scientific novelty** of the work appears in the identification of features of the author's remarks in the compositional text of K. Debussy. **Conclusions.** Composer notes are the realization, as the main form of embodiment, of the author's will in the text of a musical work. Therefore, verbal signs of the author's "presence" and specific designations in the text of a musical work, which give the latter semantic determinism, have become widely used in the art of music. The literary and poetic component of synthetic opuses, program titles, epigraphs, as well as author's comments, explanatory preambles to musical works and numerous remarks have a significant specification. An extra-musical idea, symbol, semantic complex can become not only the basis of a musical work, but also an axiological asset of culture, a factor in expanding its aesthetic context. Composers express in remarks (verbal or graphic) their requirements for performance and, accordingly, for the nature of the figurative content of sonorous music and, in fact, for "sonorous meaning". Such expressive and linguistic means are full-fledged elements, representatives of the composer's style. Remarks are an expression of motivation, attitudes for the performer, which determine the essential features of intonation-artistic images and ways of their musical-artistic (performative) embodiment, as a reflection of the expressive-speech aspects of musical intonation. Being the "key" to understanding the composer's sense of music, notes demonstrate the inclusion of both emotional and synesthetic components in the sensual sound image of a musical work. In the remarks that define the nature of the music, composers show unusual imagination. In this respect, Claude Debussy is no less a sophisticated commentator than a creator of new sound matter and imagery.

Key words: musical style, author's notes, composer, impressionism, musical instrumentalism, piano, piano music, musical space, musical programming, musical thinking.

Актуальність теми роботи. Актуальний сьогодні у музикознавстві холістичний підхід як необхідна умова для точного і системно повного відображення композиторського і виконавського текстів музичного твору, охоплення усіх його сторін одночасно, в їх взаємозв'язку, повною мірою торкається сфери авторських ремарок і коментарів, які, поруч з чисто музичними вказівками, спрямовують напрям виконавської інтерпретації (не «утискаючи» індивідуальних характеристик останньої). Адже сьогодні всі науки без винятку, вивчаючи будь-який об'єкт із різних боків, повинні виходити з його цілісності, враховувати нероздільність та взаємовплив різних його аспектів та проявів.

Такий комплексний аналіз, звичайно, вимагає володіння достатньою мірою спеціальними знаннями, почерпнутими з різних галузей науки. Таке «переплетення» різних наукових сфер породжує певну взаємодію наук, що дозволяє дати тому чи іншому об'єкту найповніше, комплексне осмислення. В ході поступового розвитку професійної музичної творчості відзначається підвищення інтересу до способів вираження авторського голосу у творах мистецтва, що, у свою чергу, пов'язане з актуалізацією категорії авторства, а також, у XX–XXI століттях, необхідністю уточнювати не тільки різні (індивідуальні) грані образного нахилу, а й індивідуальних форм звукотворення й звуковидобування.

Французька імпресіоністична музика, обумовлена виявленням у звуковій структурі творів найтоншими емоційними виразами скороминущих вражень, у зазначеній проблематиці вирізняється величезною кількістю ремарок, і не стільки музично-звукового, скільки артистично-мислелепочуттєвого [6] нахилів, що представляє виконавцю широкі можливості індивідуальної інтерпретації у відтворенні стильових характеристик. Поступово складена в музичній практиці інтернаціональна тенденція використовувати для позначень авторських ремарок італійську мову не заважає композиторам різних національних шкіл і стильових напрямів вербально висловлювати свої роздуми та вказівки рідною мовою, тим більш, що остання не тільки містить «повноту й багатство асоціативної низки» [4, с. 12–13] даної ментальної традиції, а й вказує на музичні та естетичні знаки останньої. Враховуючи історичну рухомість у розумінні авторських ремарок та посилення ролі індивідуального начала в музичній творчості, виявлення

вказаних знаків є завжди актуальною проблемою музикознавства і теорії виконавського мистецтва. Тому **метою** даної статті є виявлення специфічних рис, семантики та функціональної ролі авторських ремарок в композиторській творчості, зокрема, у фортепіанній музиці К. Дебюссі. Велика кількість підтексту в музиці композитора, що давала йому можливість здійснити свій девіз: «Музика починається там, де слово безсиле», не виключило достатньої кількості словесних ремарок в його творах.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап розвитку науки (зокрема, мовознавства і текстології у різних сферах) характеризується стабільним інтересом дослідників до проблем дискурсу та його різновидів, зокрема, ролі ремарок та авторських коментарів. Науковці розглядають текст з дискурсивної точки зору, виявляючи авторське «я», зокрема, і в ремарках. Таким чином у просторі (драматургічного або музичного) тексту здійснюється взаємодія – діалог – дискурсу автора та реципієнта (виконавця). Адже «життя за своєю природою діалогічне. Жити – означає брати участь у діалозі: запитувати, слухати, відповідати, погоджуватися тощо.... Людина вкладає усю себе у слово, і це слово входить у діалогічну тканину людського життя» [1, с. 337]. Діалогічна взаємодія здійснюється завдяки основному елементу спілкування – тексту. При цьому, на думку вченого, текст може бути представлений різними формами: як живе мовлення людини; як мова, що зображена на папері або іншій «площині»; як знакова система. Діалог дискурсу автора та виконавця (слухача, читача, глядача) здійснюється на рівнях назв, ремарок, авторських технічних вказівок тощо. В ході розвитку мистецтва роль авторських ремарок розширюється, вони стають образними, епічними, збільшується обсяг описового та емоційного компонента, дається докладний опис прийомів гри, емоційних станів, способу та швидкості розвитку хронотопу тощо. Діалог дискурсу автора та слухача-глядача здійснюється і на рівні заголовків як елемента драматургічного дискурсу. Отже, ремарка реалізується як одна з важливих форм втілення авторської волі (авторського голосу, вираження авторської модальності) у тексті. Ремарка, як одна з домінантних форм авторського самовираження, втілює задум, що описує, додатково роз'яснює та характеризує емоційний стан, прийоми гри, особливості звучання, дозволяючи автору бути «присутнім» в «об'єктивованому роді».

Подібна «авторська (вербалізована) мова» у творі (драматургічному або музичному) структурно та семантично організована. Слухач-глядач таких позначень не бачить (якщо у нього в руках немає нот) і може, навіть, не здогадуватися про їх існування. Для виконавця же такі вказівки є дуже цінними. Адже музична мова композитора – це комплекс «стійких звукосполучень (інтонацій) разом із нормами їх вживання» [7]. Експресія слова, виражена в ремарках, «завжди суб'єктивна, характерна і особистісна – від найстійкішого, від схвильованості миті до сталості не тільки особи, найближчого середовища, класу, а й епохи, народу, культури» [2, с. 14].

Музичні ремарки, адресовані виконавцю, народились у прагненні точності передачі характеру музичного твору і стали невід'ємним атрибутом нотного запису. Поява перших таких вказівок у європейській музиці датується кінцем XVI – початком XVII століть і остаточно оформлюється у систему лише у середині XVIII, ставши природним завершенням процесу все більш повного письмового закріплення композитором свого твору (тобто – авторства, фіксуючи мету для твору пережити свого творця). Слід відзначити, що потужним поштовхом у напрямі дедалі більшої стабілізації музики і дедалі більш докладної її фіксації в нотному тексті став розвиток (особливо з епохи Ренесансу) інструментальної музики як самостійної сфери мистецтва, адже в ній мелодія переставала бути прив'язаною до вербального тексту і саме тому вимагала більших подробиць у написанні, у тому числі, вербально-пояснювальному. Важливе і те, що розвитку цього шару нотного письма сприяла теорія афектів, яка мала широке поширення в естетиці XVII–XVIII століть.

Оскільки в даний період особливий престиж належав італійській школі, вербальна мова ремарок логічно обирала італійську – саме італійські терміни стали загальноприйнятими, основні з них мають знати всі музиканти, композитори і виконавці («без словника» – темпово-агогічні, артикуляційно-штрихові, динамічні, характерні тощо). Однак через нарощування показника індивідуалізації композиторського стилю та «у міру того як вказівки виконавцю ставали все більш розгорнутими, докладними... загальноприйнятих італійських термінів виявлялося недостатньо, композитори все частіше вдавалися до рідної мови» [4, с. 13]. Широко використовують рідну мову композитори-романтики, з характерним

їм почуттям національної самосвідомості (так, у результаті суцільної вибірки, було виявлено, що ремарочний пласт 1-ї, 2-ї, 8-ї, 9-ї рапсодій Ф. Ліста складає 1932 одиниці). Найчастіше зустрічаються ремарки, що являють собою цілу пропозицію або складаються з кількох пропозицій, а також ремарки, що містять вказівки на виконавські засоби (штрихи, динаміка, темп тощо). Втім, як вказувалося, композиторські ремарки фактично народилися разом з розвинутою нотацією. Щодо використання національних або італійської мови – для певних загальноприйнятих, визнаних італійських термінів не завжди можна знайти еквівалент іншою мовою (наприклад, К. Дебюссі, дає темпові позначення до своїх фортепіанних Прелюдій виключно французькою, але у Прелюдії № 20 пише італійською: *scherzando*). Такі комбінування зі звичною італійською термінологією є досить розповсюдженими і обумовлені прагненням традиційного розуміння виконавцем. Переваги ж для композитора у використанні рідної мови, крім тонкого розуміння співвітчизниками, представниками даної національної школи, «кожне таке слово чи словосполучення, не встигнувши ще стати терміном, має ту повноту, те багатство асоціативного ряду, яке притаманне більшості слів рідної мови» [там само]. Відомо, що англійська мова у ремарках використовувалась ще верджіналістами, французька – французькими клавесиністами, німецька часто зустрічається у нотах Телемана, іноді – Моцарта і Бетховена, часто – у Шумана, Вагнера тощо. Французькими зворотами насичена музика імпресіоністів (що має тонкі стилістичні паралелі). Втім, Дебюссі в Прелюдях, наказуючи повернутися до основного темпу, пише то італійською (*a tempo*), то французькою (*mouvement*), і, навіть, поєднує обидві в одній ремарці (*peu a peu crescendo* – «помалу посилюючи» – в Сьомій прелюдії). Німецьку та італійську спокійно поєднує А. Берг (*Wieder accel, Rascher als Tempo I* – «знову прискорюючи, швидше, ніж у початковому темпі» – в Сонаті, оп. 1). Справжню суміш італійських, французьких та португальських позначень можна знайти у ремарках Е. Вілла-Лобоса.

Про потенціал дослідження композиторських ремарок як втілення «сміслової палітри» стилістики музичної мови композитора, а також художньої картини світу композитора (за визначенням А. Сокола [5]) свідчать спеціальні дослідження, присвячені даному феномену. Примітно, що у вжитій

О. Соколом у зв'язку з ремарками класифікації модальних ознак музики поряд із темпераментністю (меланхолійно – холерично), звучністю (гучно – тихо), переживанням (безпристрасно – емоційно), мисленням (бездумно – розсудливо), волею (безвільно – вольово), дією (апатично – енергійно), поведінкою (аскетично – відкрито), спілкуванням (стримано – експансивно) є також синестетичні модальності просторовості (стисло – безмежно), руху (повільно – швидко), зримості (невидимо – яскраво). Отже, ремарки, будучи «ключем» до розуміння композиторського відчуття музики, у цій класифікації ще раз демонструють включеність як емоційних, так і синестетичних складових у чуттєвий образ звучного музичного твору.

Крім визнаної музичної термінології (музичних термінів) композитори використовують суто індивідуалізовані (розгорнуті або стислі) визначення характеру музики, які вписують в нотний текст свого твору (їх навряд чи можна віднести до музичної термінології, але сміливо можна – до музичної лексикології). Наприклад, К. Дебюссі у Прелюді «Ворота Альгамбри» вказує: *Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur* («з раптовими спалахами шаленої сили і пристрасної ніжності»), де асоціації композитора висловлюють його уявлення про бажане звучання інструмента. В цьому, на наш погляд, і постає справжнє значення подібних ремарок – у спонуканні до утворення звучних властивостей смислу як стильової якості виконуваної музики.

І. Коновалова наголошує, що «авторське висловлювання світського композитора-художника завжди індивідуально-особистісне і виявляється у художньо-стильовій концепції, фактурному комплексі, техніці письма, знаходить віддзеркалення в реаліях музичного твору: авторських ремарках, монограмах та інших знаках «присутності», які дозволяють ідентифікувати художню творця. Так у композиторській творчості посилюється тенденція співіснування музичного та вербального, музичного та пластичного композиторських дискурсів, розширення коментарійного сегменту авторських ремарок, автодескрипцій, інтерпретацій, які розкривають смисловий простір музичного твору» [3, с. 168]. Такі авторські, хай і маленькі (зустрічаються і більш розгорнуті), «твори-тексти» віддзеркалюють інтерпретаційну спрямованість свідомості творця та його діяльнісні прояви, базуючись на іманентних професійних

показниках, у яких висвітлюються комунікативні та ціннісно-сміслові настанови культури, а також – «альфу і омегу» виконавського завдання, що можна визначити як «звучний смисл». Вербальні авторрецепції як значеннєві документи та свідчення авторської присутності («Dasen», за М. Хайдеггером) мислення творця, сприяють розумінню сенсу та саморозумінню авторської діяльності, а також осяганню нових смислів музичної культури. Зазначений спосіб авторепрезентації митця «презентує Логос композитора (грець. Logos – слово, мовлення, мова; пізніше, у переносному смислі – думка, поняття, розум, світовий закон)», що трактується одночасно як слово (мова, висловлювання) і смисл (поняття, судження) в їх семантичній єдності. ... У змістовно розмаїтій вербальній царині композиторської самоактуалізації фокусується осмислена реакція автора музичного на соціокультурну і художню реальність та утілюється специфіка його особистісного і діяльнісного буття у життєвому світі культури... проступає естетична позиція Майстра» [3, с. 377]. У цьому відношенні *композиторські ремарки* є «складовими метатексту творчості композитора, утворюють її метапоетичний сегмент. Маючи амбівалентну комунікативно-жанрову природу, герменевтико-інтерпретативні властивості і множинність функціонування, автокоментар набуває особливої значущості в професійній музичній царині, авторсько-виконавській творчості, виявляючи смисловий код твору-першоджерела» [там само]. Тут нарошується значення індивідуально-авторської інтенції, аж до постійного поповнення існуючої термінологічної номенклатури, з введенням нових позначень (не кажучи про відносно розлогі фрази-ремарки, що позначають емоційно-смісловий звуковий нахил). Так, Ф. Ліст запропонував і використав у «Роках мандрівок» особливі графічні знаки для позначення «crescendo щодо темпу» та «diminuendo щодо темпу».

Дані конкретні знаки не прищепилися в музичній практиці, а ось улюблена (і вперше використана) Дебюссі ремарка *cūdez* широко використовується композиторами романського ареалу. Це французьке слово не рівнозначне італійським *ritenuto* чи *ritardando*, воно має свої смислові відтінки і набуло надзвичайної важливості для музики ХХ століття (вслід за Дебюссі цю ремарку використовують й інші французькі – і не тільки – композитори), а також неясності значення. Дебюссі вкладав у це слово особливий зміст (*cūdez* у перекладі – «поступіться,

піддайтеся», тобто специфічна семантика слова), причому в одному й тому самому творі він використовує *cūdez* і традиційні італійські терміни із значенням уповільнення, а також їх французькі еквіваленти – *retenu*, *retardé*, *plus lent* та ін. До того ж, при тривалості дії *cūdez* (від 2–3 звуків до 2–3 тактів), перелом в музиці є досить суттєвим, адже існують ще *cūdez un peu* («трохи») та *cūdez a peine* («ледве»). Цікаво, що, *cūdez* завжди знаходиться всередині твору, тобто, виконує функцію своєрідного «містка» в конструкції п'єси, «готуючи» новий тематизм, метроритм, тональність, фактуру, фарби, але без відчутної зміни темпу, ніби «само собою», просто «поступаючись вимогам структури» [8, с. 155]. Вказане свідчить про семантичну «невизначеність перехідного стану, що якнайкраще підходить до невловимої, хиткої, мінливої, повної світлотіні та переходів, імпровізаційно-вільної манери композитора, який став родоначальником музичного імпресіонізму» [4, с. 66]. Дана ремарка, запроваджена Дебюссі, спонукає виконавця до імпровізаційності виконання, коли композитор (і, разом з ним, піаніст-інтерпретатор) ніби шукають, підбирають, намагаються у фактурі, метрі та піаністично – відповідну мінливо-невловимому образу виразність. Іноді після ремарки *cūdez* новий матеріал у розвитку музики може і не з'явитися, а повторюється попередній, але фіксація вказаного стану невизначеності, коливань, роздумів все одно накладає свій відбиток на драматургію та загальний образний склад твору, як у Прелюдії «Вітер рівниною» (там ще й 6 бемолів, що посилює семантичну ознаку: рух ніби завмирає «на порозі» - довгому акорді, а потім «напливає» той самий музичний образ руху). Виникає чисто музичний прийом імпресіоністичної мінливості, ефект «старого нового». Але це і не *rubato* поза метроритмом: Дебюссі тонко диференціює обидві ремарки, наприклад, *rubato* (або франц. – *sans rigueur*) можемо зустріти відразу після *cūdez* – у «Феях – чарівних танцівницях»). Деякі музикознавці справедливо вбачають у ремарці *cūdez* певний психофізичний стан- релаксацію – «звільнення (через зниження м'язового тону) від будь-якої напруги, як фізичної, і психічної», відчуття «повної свободи, блаженної розслабленості, легкості, ширяння, особливу яскравість фантазування. *Cūdez* закликає віддатися току музики, довіритись інтуїції, яка підкаже потрібний нюанс» [4, с. 68]. Тоді стає зрозумілим, чому в окремих (нечастих) випадках ремарку *cūdez* супроводжує

інша – посилення звучання (Прелюдія «Холми Анакапрі», де *cūdez* стоїть на «сплеску» двох акордів на ff). *Rubato* же Дебюссі вказує зазвичай у середніх розділах, в каденціях або, частіше, на коротких (1–2 такти) структурах.

Для Дебюссі є характерними дуже метафоричні, поетичні ремарки (не кажучи вже про не менш поетичні назви творів), якщо вони, навіть, стосуються технічних, на перший погляд, виконавських позначок (темп, динаміка, штрихи). Так, У п'єсі «Дзвони крізь листву» (з II зошиту «Образів»), і без того відзначеної тонкістю та багатством ладо-гармонічних фарб (цілотонність/діатоніка, інші контрастні гармонічні комплекси) і різноманітністю фактури (стиснутої/широкої, дзвінкої/гулкої) – тобто, звукописною психологізацією – у тактах 13–19 подається розгорнута, поетично-метафорична ремарка: *trus ugal comme une buie irisie* («дуже однаково, подібно до райдужної роси на шибках»). Але чи можна таке втілити музичними засобами? Для Дебюссі – так, і, мабуть, не тільки тонкими градаціями гармонічних переходів, то невиразних, то чіткіших, а й відчуттям піаністом психологічного стану, викликаного поетичною метафорою композитора.

У надзвичайно багатих ритмічно «Золотих рибках» (з того ж зошиту «Образів»), де в примхливих змінах і контрастах Дебюссі розгортає в мініатюрі справжню цілу поему з діапазоном відтінків від ніжних: *aussi simple que possible* («так легко, як тільки можливо» – перша ж ремарка), *capricieux et souple* («примхливо і гнучко»), *expressif et sans rigueur* («виразно і без суровості») до дуже гучних і дзвінких *expressif*, на ff, повнозвучними акордами, гострими штрихами, тремоло. Музична тканина сама по собі передає і легкий плескіт рибок, і їх стрімкі, вкрай мінливі рухи, але ремарки французькою загострюють вражаючу наочність та блискотливу мінливість образу, роблячи його не стільки картинним, скільки умовно-загадковим, багатозначним.

Зустрічаються у Дебюссі і нетрадиційні трактовки загальноприйнятих термінів. Наприклад, *dolce* («ніжно, м'яко») – знак пом'якшеної, нефорсованої звучності – композитор трансформує додаванням ремарки *doux mais en dehors* («м'яко, але підкреслюючи, виділяючи») у Прелюді «Дельфійські танцівниці». Цей повільно-ритуальний танець в ритмі сарабанди все ж виконують жінки, хоч вини і «зійшли з античного барельєфу». Знову ремарка містить метафоричну неоднозначність.

Ремарки Дебюссі на кшталт «цей ритм повинен звучати глом сумного та замерзлого пейзажу» або «поступово виходячи з туману» можна вважати проявами програмності в музиці, зверненої до виконавця, для полегшення і точності реалізації авторського задуму. Існують у Дебюссі і певні «автобіографічні» вказівки: у середині останньої п'єси з фортепіанного циклу «Дитячий куточок» – «Ляльковий кек-уок» (написана 1908 року для обожнюваної дочки Шушу) – знаменитий трастанівський вагнерівський акорд супроводжується ремаркою *avec une grande ÷motion* («з великим почуттям»). Так композитор з іронією згадав про романтичні захоплення своєї юності.

Висновки. В музичному мистецтві, паралельно з емансипацією інструменталізму та ствердженням авторства у нотопису і нотних виданнях, широкого використання набули вербальні знаки авторської «присутності» і специфічні позначення композитора в тексті музичного твору, які надають останньому смислову детермінованість, значну конкретизацію та розширення естетичного контексту. Авторські ремарки є реалізацією, як основної форми втілення, авторської волі у тексті музичного твору. Тому широке використання в музичному мистецтві набули вербальні знаки авторської «присутності» і специфічні позначення в тексті музичного твору, які надають останньому смислову детермінованість. Така позамузична ідея, символ, смисловий комплекс може стати не лише основою музичного твору, але й аксіологічним надбанням культури, чинником розширення її естетичного контексту.

Композитори виражають у ремарках (вербальних або графічних) свої вимоги до виконання і, відповідно, до характеру образного змісту звучної музики і, власне, до «звучного смислу». Такі експресивно-мовні засоби є повноправними елементами, репрезентаторами стилю композитора. Ремарки з вираженням спонукання, установки для виконавця, що визначають суттєві ознаки інтонаційно-мистецьких образів та способи їх музично-артистичного (виконавського) втілення, як відображення експресивно-мовленнєвих аспектів музичного інтонування. Будучи «ключем» до розуміння композиторського відчуття музики, ремарки демонструють включеність як емоційних, так і синестетичних складових у чуттєвий звучний образ музичного твору.

У ремарках, що визначають характер музики, композитори виявляють незвичайну фантазію. У цьому відношенні Клод Дебюссі – не менш вигадливий коментатор, ніж творець нової звукової матерії. Дебюссі відомий тим, що йому вдалося висловити в інструментальному музичному звучанні ледь вловиму мінливість природи як стану душі. Подібні звучання досягаються шляхом найтоншого розуміння й відчуття інструмента у звуковидобуванні та звуковеденні через втілення душевних станів у конкретиці інструментальної звукообразності. Композиторські ремарки сприяють такому інтелектуально-інтуїтивному осяганню звукової природи музичного інструмента та образного мислечуття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. К., 1963. 256 с.
3. Коновалова І.Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис... д. мист.: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культ. Х., 2019. 479 с.
4. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. 272 с.
5. Сокол О.В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
6. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
7. Яворский Б.Л. Термины исполнительские, научные. К., 1927. 17 с.
8. Stein E. Form and Performance. London: Faber a. Faber, 1962. 183 p.

REFERENCES

1. Bakhtin, M.M. (1986). Aesthetics of verbal creativity. M.: Art [in Russia].
2. Vinogradov, V.V. (1963). Stylistics. The theory of poetic language. Poetics. Kyiv [in Ukraine].
3. Konovalova, I.Yu. (2019). The phenomenon of the composer in the European musical culture of the 20th century: personal and activity aspects. Doctor's thesis. Kharkiv: Khark. state Acad. cult. [in Ukraine].

4. Korykhalova, N.P. (2000). Musical-performing terms: Emergence, development of meanings and their shades, use in different styles. St. Petersburg: Composer [in Russia].
5. Sokol, O.V. (2013). Vikonavsky remarks: the image of the world and the musical style. Odessa: Astroprint [in Ukraine].
6. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: Helvetica [in Ukraine].
7. Yavorsky, B.L. (1927). Terms performing, scientific. Kyiv [in Ukraine].
8. Stein, E. (1962). Form and Performance. London: Faber a. Faber [in England]

УДК 78.0214+781.63+788.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-5>**Ван Хаоюань**

ORCID: 0009-0003-8437-4658

*аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
869355468@qq.com*

САКСОФОН В ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи. У статті досліджуються історія та специфіка розвитку саксофонного звучання у симфонічному (оперному) оркестрі. **Методологія дослідження** представляє застосування естетико-культурологічного, історичного, компаративного та музикознавчого методів, а також виконавського підходу. У комплексі вони утворюють єдину методологічну базу. **Наукова новизна** роботи визначається виявленням специфіки саксофонного звучання та прийомів інструментовки в оркестрових партитурах доби романтизму. **Висновки.** Оркестр доби романтизму виділяється пошуками нової звукової барвистості, що на пряму пов'язане із новим трактуванням тембрики інструмента. Саме цей час відзначений сміливими дослідами, у тому числі щодо введення в партитуру нових музичних інструментів, зокрема, саксофона. Саксофон, має надзвичайно сильний звук своєрідного тембру, на відміну від «холодних» звучань інструментів групи дерев'яних духових, технічними віртуозними можливостями, здатністю органічно зливатися як з групою дерев'яних, так і мідних інструментів, що допомагає в оркестровому звучанні успішно об'єднувати. Такі специфічні властивості інструмента мали пряий вплив на трактування саксофона як симфонічного (оперного) інструменту, а також дозволили у подальшому паралельно розвиватися у джазовій та сольо-концертній академічній сферах. Широке коло творчих завдань, пов'язаних із трактуванням саксофона (мети, функції, способи та прийоми викладу), вперше намітилося в оперних та інструментальних творах для симфонічного оркестру, у військових маршах та концертних творах для духового оркестру французьких композиторів другої половини ХІХ століття. На відміну від духового оркестру, де саксофон міцно закріпився як основний елемент складу, якому доручаються всі функції оркестрової тканини, у симфонічній партитурі він не став постійним учасником. В одних випадках головною метою поєднання саксофона (або, навіть, кількох саксофонів) з інструментами різних оркестрових груп стає зміна забарвлення звучання, в інших – сили, а також функціональна рівновага оркестрової

тканини. Однак у цілому володіння специфічним та яскравим тембром дозволяє саксофону надавати всьому оркестру іншого звучання.

Ключові слова: саксофон, музика для духових інструментів, композитор, музика XIX ст., романтизм, симфонічний оркестр, оперно-симфонічний оркестр, тембр, мелодія, партитура, музична органологія.

Wang Haoyuan, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Saxophone in orchestral music of the 19th century

Aim of the work. The article the history and specifics of the development of saxophone sound in a symphony (opera) orchestra are investigated. **The research methodology** presents the application of aesthetic and cultural, historical, comparative and musicological methods, as well as a performing approach. In the complex, they form a single methodological base. **The scientific novelty** of the work is determined by identifying the specifics of saxophone sound and instrumentation techniques in orchestral scores of the Romantic era. **Conclusions.** The orchestra of the era of romanticism is distinguished by the search for new sound colors, which is directly related to the new interpretation of the timbre of the instrument. This time was marked by bold experiments, including the introduction of new musical instruments into the score, in particular, the saxophone. The saxophone has an extremely strong sound with a unique timbre, in contrast to the “cold” sounds of instruments of the woodwind group, technical virtuoso capabilities, the ability to organically merge with both a group of wooden and brass instruments, which helps in the orchestral sound to successfully to combine Such specific properties of the instrument had a direct impact on the interpretation of the saxophone as a symphonic (opera) instrument, and also allowed for further parallel development in the jazz and solo-concert academic spheres. A wide range of creative tasks related to the interpretation of the saxophone (purposes, functions, methods and methods of presentation) was first outlined in opera and instrumental works for a symphony orchestra, in military marches and concert works for a brass band by French composers of the second half of the 19th century. Unlike the brass band, where the saxophone has firmly established itself as the main element of the composition, which is entrusted with all the functions of the orchestral fabric, it has not become a permanent member in the symphonic score. In some cases, the main goal of combining a saxophone (or even several saxophones) with the instruments of different orchestral groups is to change the color of the sound, in others – the strength, as well as the functional balance of the orchestral fabric. However, in general, the possession of a specific and bright timbre allows the saxophone to give the whole orchestra a different sound.

Key words: saxophone, music for wind instruments, composer, music of the 19th century, romanticism, symphony orchestra, opera-symphonic orchestra, timbre, melody, score, musical organology.

Актуальність теми роботи. Створений в умовах французької професійно-творчої системи (у Паризькій консерваторії – одному з головних центрів європейської культури рубежу XVIII–XIX століть і «першому потужному центрі підтримки різноманітних мистецьких починань» [3, с. 28], де «в загальному розподілі педагогічного складу значну перевагу (відавали – В.Х.) духовим спеціальностям» [2, с. 22]) саксофон стрімко «занурився» до музичної фоносфери, спочатку Європи і далі по світу.

Новизна інструмента полягала в тому, що у його конструкції поєднувалися риси відомих на той час оркестрових музичних інструментів (гобая і кларнета). Втім, корпус саксофона, подібно до мідних духових, був виготовлений зі спеціального сплаву, а спосіб звуковидобування і клапанний механізм успадковані від дерев'яних. За задумом Сакса звучання нового інструмента могло б виявитися сполучною ланкою між мідними та дерев'яними духовими інструментами. Цій проблемі у працях з інструментування та композиції XIX століття приділялася пильна увага.

Для автора статті суттєвим є той визнаний факт, що саме органологічні зміни сфери духових інструментів (відомо, що майстри-удосконалювачі, одночасно, й найвідоміші виконавці на відповідних інструментах – Т. Бьом (флейта), Х. Делюсс, брати Ш. і Ф. Трієбер (гобой), І. Мюллер (кларнет), А. Сакс (саксофон), К. Альменредер (фагот) тощо) – призвели до революційного перетворення оркестрового мислення, що історично збіглося зі зміною парадигми музичного мислення у цілому (приблизно паралельно цьому процесові відбулося й народження нового комплементарного (термін А. Черноіваненко [6]) інструмента – фортепіано, що також суттєво вплинуло на вказану парадигму (фортепіано навряд чи могло народитися до ствердження оркестрового виконавства, адже інструмент увібрав можливості та досвід колективного музикування попередніх століть, трансформувавши його на основі нової звучно-органологічної специфіки). Саксофон взяв активну участь у даному процесі музично-мисленнєвої трансформації, передусім, у ансамблево-оркестрових формах музикування, додавши оркестру (спочатку духовому) нового, оригінального тембрового забарвлення і динамічної палітри, що значно збільшило художні можливості оркестрового звучання. Новаторські прийоми оркестрування, знайдені

композиторами-романтиками, зокрема, й введення до партитури новоствореного інструмента — саксофона — викликають інтерес і сьогодні, особливо в контексті діалектики ідей традиції та новаторства, чим і обґрунтовується актуальність звернення до цієї проблематики. Крім того, початок творчого шляху будь якого явища є дуже важливим для розуміння його специфіки та подальших шляхів розвитку. Тому виявлення витоків його появи та розвитку в романтичних оркестрових партитурах представляється актуальним зрізом музикознавчого дослідження.

Метою статті є визначення тембральних, а також фактурно-інструментувальних властивостей саксофона в симфонічних (оперно-симфонічних) оркестрових складах.

Виклад основного матеріалу. В уяві багатьох слухачів саксофон — винятково джазовий та естрадний інструмент. Дійсно, джазову музику неможливо уявити без його чуттєвого, «розкріпаченого» тембру, так само як і без плеяди «зоряних» саксофоністів, цього стильового напрямку, серед яких Чарлі Паркер, Лестер Янг та Джон Колтрейн та інші. Проте саксофон з'явився задовго до того, як народились перші паростки джазового мистецтва. Інструмент був сконструйований у 1841 році Адольфом Саксом (1814–1894), який працював у музичній майстерні свого батька в м. Дінані і вже отримав до того кілька патентів на музичні інструменти (зокрема, кларнети і фаготи). Щодо саксофону — запатентував майстер новий інструмент аж у 1846 році, зате відразу вісім різновидів свого винаходу, прекрасно грав на них і в подальшому викладав клас саксофона в Паризькій консерваторії.

Сакс, передусім, шукав можливості усунути інтонаційні розбіжності між дерев'яними та мідними інструментами існуючих духових оркестрів, заповнити тембровий простір між ними та замінити громіздкі і недосконалі басові офіклеїди. Саме під назвою «мундштучний офіклеїд» новий інструмент був вперше представлений на Брюссельській промисловій виставці в серпні 1841 року. Певна комплементарність в організації (і поетиці) нового інструмента — металевий конічний корпус, мундштук з одинарною тростиною (майже без зміни запозичений у кларнета), система клапанів Теобальда Бьома, але при цьому «змієподібна» (скручена) форма — пов'язана, на наш погляд, з стрімким розвитком духових (передусім — дерев'яних) наприкінці XVIII — першій третині XIX століть

у цілому: Т. Бьом створив систему кільцевих клапанів для флейти, зробивши доступною гру хроматичної гами, всіх тональностей та ланцюжка трелей тонами та напівтонами (у XIX столітті Л. Бюффе пристосував її для кларнета, а Сакс – для саксофона); І. Мюллер змінив мундштук кларнета, що значно вплинуло на тембр, спростив передування і розширив діапазон тощо. До того ж оркестрування епохи романтизму відзначали тенденції посилення динамічного чинника та поповнення складу оркестру новими інструментами, за збереження балансу оркестрових груп (струнної, дерев'яно-духової та мідної).

Романтичне світовідчуття, спрямоване по нарощування мистецького «Я», розгортало увагу композиторів до пошуків нових інструментальних мікстів, тембрової драматургії задля втілення особистісного рефлексивного світу та його відносин з оточуючим. Природно, що французька культура з її багатомілітарною традицією плекання зовнішньої краси, елегантності, виняткової чутливості до колористичних ефектів – як зорових, так і слухових – висунула творця нового інструменту. Власне саксофон, володіючи досить міцним звуком, одночасно відповідав за своїми образно-емоційними і просторовими характеристиками чутливим ліричним настроям, не позбавленим деякої таємничості, дуже поширеним у романтичній образності (недаремно, він чудово поєднується в оркестрі зі смичковими). Берліоз характеризував звучання саксофона у вповні романтичних епітетах: «... у верхньому регістрі звук м'який і дзвінкий, у нижньому – наповнений і маслянистий, а середній регістр сповнений особливої глибокої виразності. Загалом – це надзвичайно своєрідний тембр, що викликає невиявлені асоціації зі звуком віолончелі, кларнета, англійського ріджа з домішками металевого відтінку що надає йому особливого характеру» [1].

Усе це кардинально змінило не тільки дерев'яні духові інструменти, вплинувши на їх технічні та виражальні можливості, а й трансформувало оркестрове мислення у цілому. Конструктивні зміни духових інструментів, на думку В. Ракочі, «“переплавляли” мистецтво й технології, перетворюючись на важливий чинник зміни трактування оркестру» [4, с. 26]. С. Левін трактував реформу Бьома як базу усієї сучасної механіки дерев'яних духових інструментів [там само] (не менш значущою була і «революція» 1840–1850-х років у групі

мідних). Таким чином, саксофон потрапив на сприятливий ґрунт, включившись до процесу оновлення оркестрового звучання і мислення, з одного боку, з іншого – сам отримав чудовий привід для розвитку, у тому числі, сольної творчості. Інструмент Сакса володів повним, яскравим і виразним звуком, своєрідним тембром та технічною рухливістю, завдяки чому привернув увагу видатних композиторів того часу. Саксофон, цей «небезпечний звір» (наприклад, «теноровий саксофон у своєму середньому регістрі при fortissimo може звучати голосніше, ніж вся мідна група») [5, с. 128] гучно (в усіх сенсах) заявив про себе маститим композиторам. Новий інструмент знайшов застосування у партитурах для оркестрів різних типів: духового, симфонічного (театрального та концертного) та, згодом, естрадного й джазового.

Вже 1845 року (ще до отримання патенту) саксофони разом з іншими інструментами, сконструйованими Саксом (саксгорнами і саксотрубами), були введені у французькі військові оркестри для заміни гобоїв, фаготів і валторн. у Франції, на батьківщині інструмента (Сакс переїхав до Франції у 1842), він спочатку позиціонувався як інструмент академічної школи (у військовому училищі при Паризькій консерваторії Сакс відкрив перший у світі клас саксофону). «Активно створювалися нові оригінальні твори та методичні рекомендації, написані спеціально для цього інструменту. Використання саксофону в оркестровій військовій музиці відзначалося у Великій Британії, Італії, Іспанії, куди цей інструмент інтегрувався» [3, с. 18–19].

І хоча Сакс сконструював свій інструмент для духових (воєнних оркестрів), його почали вводити до оперних та, навіть, симфонічних партитур, спочатку французькі композитори (першим описав і створив у 1844 році музику за участю саксофона – «Хоралу для голосу та шести духових інструментів» – труби, корнета, бюгля, кларнета, бас-кларнета та саксофону – теж сконструйованих або вдосконалених Саксом). А вже менше, ніж за рік, наприкінці 1844, саксофон вперше з'явився в оперному оркестрі на прем'єрі опери Жоржа Кастнера «Останній цар Юдеї» (Г. Кастнер на десять років випередив усіх композиторів, прийнявши незвичне звучання, подолавши неприйняття інструменту).

Першим автором, який наважився зробити саксофон учасником симфонічного оркестру, звичайно вважається

Ж. Бізе – у двох сюїтах з музики до драми А. Доде «Арлезіанка» (ймовірно, причина в тому, що саме Бізе першим зміг особливо яскраво показати можливості нового інструменту). Але Ю. Фортунатов вказує на першість у цьому питанні «вигадника» оркестровки Дж. Мейєрбера – в операх «Пророк» і «Африканка» композитор використав шойно винайдений саксофон [5, с. 128–132]. Вражений звучанням саксофона, композитор вигукнув: «Ось для мене досконалість звуку!», а Россіні зізнався, що «ніколи не чув нічого прекраснішого». Р. Вагнер надихнувся на винахід т. зв. «туби Вагнера» (сполучає характеристики валторни і тромбону) після візиту до магазину А. Сакса в Парижі у 1853 р.

Таким чином, через багаті (і свіжі) художні можливості та позитивну характеристику Берліоза композитори періодично включали саксофон до симфонічного оркестру (як правило, в операх): Дж. Мейєрбер – «Пророк» (1849), «Африканка» (1865), Ф. Галеві – «Вічний жид» (1852), А. Тома – «Гамлет» (1868) і «Франческа да Ріміні» (1882), Л. Деліб – «Сільвія» (1876), Ж. Массне – «Король Лахорський» (1877), «Іродіада» (1881) і «Вертер» (1886), К. Сен-Санс – «Генріх VIII» (1883), В. д'Енді – «Фервааль» (1895) та інші. При цьому одні з них використовували «свіжий» тембр саксофона виключно як оркестрову фарбу – у поєднаннях та дублюваннях (без сольних висловлювань), але деякі доручали інструменту яскраві, ефектні соло (А. Тома), інші – мали сміливість вводити різнотеситурну (хай і неповну) групу саксофонів до оркестрової тканини (В. д'Енді, як і Ж. Массне у оркестровому творі «Героїчний марш»).

У симфонічному оркестрі саксофон використовувався набагато рідше, один із найвідоміших випадків його застосування у ХІХ столітті – вже згадана нами музика Ж. Бізе до «Арлезіанки» (1874), де цьому інструменту доручено два великі сольні епізоди: «Прелюдія» з Першої сюїти та «Інтермеццо» з Другої сюїти. Саксофон органічно «влився» до оркестру, композитор представляє його не просто як інструмент духової групи, що виконує мелодію в унісон з іншими інструментами, а доручає важливі функції. Саксофон розуміється тут як універсальний інструмент – він задіяний у партитурі як дублюючий, гармонічний та сольний інструмент, що відкриває його можливості. Бізе тонко відчув ліричну природу саксофона, довіривши саме цьому тембру

кантилену, відкривав його великий потенціал. Але з урахуванням експериментального формату нового інструменту в партитурі, він використовується фрагментарно, нерідко з дублювання іншими інструментами, є й авторські ремарки щодо можливої заміни саксофона (переважно кларнетом). У той же час, партія саксофону в «Арлезіанці» представлена дуже різноманітно. Так, в останній варіації Прелюдії (Перша сюїта) саксофон доповнює загальне акордове звучання — тут він віднесений до мідної групи, заповнюючи простір між крайніми регістрами, досить яскравий і при цьому рівний тембр інструменту багато в чому дозволяє досягти стрункого звучання, що стає органічним тлом для найважливіших мелодійних ліній. В «Інтермеццо» Другої сюїти саксофон посилює забарвлення, дублюючи інші інструменти. А участь саксофону в tutti додає щільності у загальне звучання. Проте найцікавіші у музиці «Арлезіанки» соло саксофону. Таких фрагментів у творі небагато, але вони дуже виразні. Чудове соло у другій частині Прелюдії (Перша сюїта). Тут тембру саксофону приділяється особливе місце. У музиці до вистави це дуже важлива тема — лейтмотив, особливу опуклість їй надає майже поодиноке звучання інструменту, на тлі мірного руху скрипок. Бізе не випадково написав це соло саме для саксофону — інструмент своїм унікальним звучанням зміг передати незвичайну свіжість та чарівність образу. Яскраве, хоч і не таке тривале соло саксофону представлене і у фіналі Першої сюїти — частині «Передзвін» (розділ *Andantino*). Соло саксофону тут вносить контраст, продовжуючи ліричну образну лінію. Таким чином, саксофон виконує функцію звучання людського голосу. Композитор використовує зручний для виконання середній регістр, що збагачує звучання густими, теплими фарбами.

В епоху романтизму композитори вперше спробували включити партію саксофона до своїх оркестрових партитур і тим самим відкрили його усьому музичному світу. З цього моменту саксофон став частиною симфонічної партитури, а також відіграв важливу роль у розвитку ансамблевого жанру. у номерах. Саксофон розуміється як універсальний інструмент — він задіяний у партитурі як дублюючий, гармонійний та сольний інструмент.

М. Равель у «Болеро» використав три саксофони (сопраніно, сопрано та тенор), протиставивши звучання несхожих

різновидів, що створило дивовижний колорит (сьогодні саксофон-сопраніно не використовується і при втіленні твору звучать лише тенор та сопрано). Серед інших творів: «Різдвяна симфонія» американського композитора І. Фрайя (1853), «Симфонічні варіації» для фортепіано з оркестром С. Франка (яка не поступається художньою цінністю його Симфонії ре мінор, 1885), сюїта «Враження про Італію» (1889) та симфонічна поема «Життя поета» (1892) Г. Шарпантьє, «Домашня симфонія» Р. Штрауса (1903) з квартетом саксофонів, Рапсодія для саксофона з оркестром К. Дебюссі (1908), Симфонія №4 Ч. Айвза (1916) та інші.

На жаль, розпочата у 1870 році франко-пруська війна змусила кращих саксофоністів Франції (серед них і Е. Лефєбр) покинути країну, емігрувавши до Америки, куди пересунувся центр розвитку саксофону. Саксофон так і не закріпився в академічній симфонічній партитурі, залишивши поодинокі, але яскраві зразки свого використання. Усталена, привична духовна група оркестру розвивала внутрішні ресурси. Надто сильними виявилися традиції, що склалися в оркестровій стилістиці та у побудові. Не виправдалися повністю розрахунки використання цих інструментів у різних ансамблевих сполученнях, а водночас, і надія винахідника щодо звукові переваги саксофонів перед струнними і традиційними оркестровими духовими інструментами. Незважаючи на те, що саксофон все частіше використовувався в симфонічних та оперних партитурах, до 1930-х років. в історії європейської музики можна виявити поодинокі приклади творів для саксофону соло, а твори для ансамблю саксофонів – взагалі явище унікальне для того часу. І все ж саксофон, сміливо «увірвавшись» до академічної родини інструменталізму, вже у ХХ столітті довів свою життєздатність, причому, у різних видових напрямках музики (джаз, академічні камерна та концертна).

Висновки. Оркестр доби романтизму виділяється пошуками нової звукової барвистості, що напряму пов'язане із новим трактуванням тембрики інструмента. Саме цей час відзначений сміливими дослідженнями, у тому числі щодо введення в партитуру нових музичних інструментів, зокрема, саксофона.

Саксофон, має надзвичайно сильний звук своєрідного тембру, на відміну від «холодних» звучань інструментів групи дерев'яних духових, технічними віртуозними можливостями,

здатністю органічно зливатися як з групою дерев'яних, так і мідних інструментів, що допомагає в оркестровому звучанні успішно об'єднувати. Такі специфічні властивості інструмента мали прямий вплив на трактування саксофона як симфонічного (оперного) інструменту, а також дозволили у подальшому паралельно розвиватися у джазовій та сольо-концертній академічній сферах.

Широке коло творчих завдань, пов'язаних із трактуванням саксофона (мети, функції, способи та прийоми викладу), вперше намітилося в оперних та інструментальних творах для симфонічного оркестру, у військових маршах та концертних творах для духового оркестру французьких композиторів другої половини ХІХ століття. На відміну від духового оркестру, де саксофон міцно закріпився як основний елемент складу (у Франції – особливим декретом 1845 року), якому доручаються всі функції оркестрової тканини, у симфонічній партитурі він не став постійним учасником. В одних випадках головною метою поєднання саксофона (або, навіть, кількох саксофонів) з інструментами різних оркестрових груп стає зміна забарвлення звучання, в інших – сили, а також функціональна рівновага оркестрової тканини. Однак у цілому володіння специфічним та яскравим тембром дозволяє саксофону надавати всьому оркестру іншого звучання.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке (с дополнениями Р. Штрауса). М.: Музыка, 1972. Ч. 1. 308 с.
2. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: дис. ... канд. мист.: 17.00.01/ НМАУ імені П.І. Чайковського. К. : 2002. 208 с.
3. Зотов Д. І. Исполнительство на саксофоне в системе музыкального искусства XX века: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Сумсь. держ. пед. ун-т імені А.С. Макаренка. Суми, 2018. 199 с.
4. Ракочі В.О. Інструментальний концерт ХVІІ–ХVІІІ століть: генеза, класифікація, оркестр: дис. ... докт. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В.Нежданової. Одеса, 2021. 410 с.
5. Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунатове. М., 2004. 384 с.
6. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

REFERENCES

1. Berlioz, G. (1972). A large treatise on modern instrumentation and orchestration. Moscow: Music. Part 1. [in Russia].
2. Dedusenko, Zh. V. (2002). The performing piano school as a kind of cultural tradition. Candidate's thesis: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Ukraine].
3. Zotov, D. I. (2018). Performance on the saxophone in the system of musical art of the 20th century. Candidate's thesis: Sumy. state ped. University named after A.S. Makarenko Sumy [in Ukraine].
4. Rakochy, V.O. (2021). Instrumental concert of the XVII–XVIII centuries: genesis, classification, orchestra. Doctor's thesis: Odessa. national of music, Acad. named after A.V. Nezhdanova. Odesa. [in Ukraine].
5. Fortunatov, Yu.A. (2004). Lectures on the history of orchestral styles. Memories of Yu.A. Fortunatov. Moscow [in Russia].
6. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: Helvetica [in Ukraine].

УДК 78.083.51+786+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-6>

Сай Чулей

ORCID: 0000-0002-3676-9618

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
296577097@qq.com

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ РАПСОДІЇ: ІСТОРИЧНИЙ І ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Мета роботи. У статті досліджуються історичне коріння та особливості трактування жанру рапсодії у розвитку романтичного мистецтва. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного та музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, які у комплексі утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні особливостей жанрової специфіки рапсодії у концертному мистецтві доби романтизму. **Висновки.** Значення слова «рапсодія» варіюється в різних контекстах, але завжди пов'язане з ідеєю емоційного мистецтва, яке здатне захопити увагу та викликати глибокий відгук у глядача чи слухача. Назва жанру накладає величезний відбиток сприйняття кожного написаного у ньому твору і, звісно, викликає певні «очікування», що виникають у свідомості слухача чи композитора у зв'язку з певним жанром, актуалізуючи проблеми «пам'яті жанру». В результаті формування та розвитку європейської музично-жанрової моделі рапсодії у першій половині XIX століття визначилися її провідні структурні, драматургічні, певні музично-мовні ознаки, а також художньо-виконавський стиль. Утворилася специфічна образно-змістова концепція жанру, в основу якої лягла народно-національна тематика, зокрема, епічного й танцювального напрямків. Вказані художні засади цілком відповідали естетико-філософським та мистецьким вимогам часу, коли ідея національної самобутності стала одним з найпотужніших імпульсів творчості романтиків. Яскравий та по-справжньому ефектний жанр рапсодії з його появи і по теперішній час користується заслуженою популярністю. Композиторів він приваблює можливістю вільно експериментувати з музичними мовою та формою, емоційно-образною будовою, фольклорними джерелами та авторським матеріалом, поєднувати неподдане тощо. Виконавців — вираженою якістю концертності та віртуозності, яскравим мелодизмом, імпровізаційно-фантазійним характером, що надає потенціалу індивідуальної інтерпретації. А слухачів — експресією композиторського музичного матеріалу та

артистично-виконавського подання та «жанровою пам'яттю», адже під цим заголовком було створено чимало яскравих творів, визнаних справжніми шедеврами музичної культури.

Ключові слова: музичний жанр, музичний стиль, рапсодія, фортепіанна рапсодія, «поемні» жанри, композитор, романтизм, музичний інструменталізм, фортепіано, імпровізаційність, концертність, віртуозність, романтичні епіка та лірика.

Sai Chulei, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre of piano rhapsody: historical and theoretical aspects

Aim of the work. The article examines the historical roots and peculiarities of the interpretation of the rhapsody genre in the development of romantic art. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical and musicological methods with the involvement of a performance approach, which in the complex form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work appears in revealing the features of the genre specificity of rhapsody in the concert art of the Romantic era. **Conclusions.** The meaning of the word “rhapsody” varies in different contexts, but is always associated with the idea of emotional art, which is able to capture the imagination and evoke a deep response in the viewer or listener. The name of the genre leaves a huge imprint on the perception of each work written in it and, of course, causes certain “expectations” that arise in the mind of the listener or composer in connection with a certain genre, actualizing the problems of “genre memory”. As a result of the formation and development of the European musical-genre model of rhapsody in the first half of the 19th century, its leading structural, dramaturgical, certain musical-linguistic features, as well as artistic and performing style, were determined. A specific image-content concept of the genre was formed, which was based on folk-national themes, in particular, epic and dance directions. The specified artistic principles fully corresponded to the aesthetic, philosophical and artistic requirements of the time when the idea of national identity became one of the most powerful impulses of romantic creativity. The vivid and truly spectacular genre of rhapsody has enjoyed deserved popularity since its inception. Composers are attracted by the opportunity to freely experiment with musical language and form, emotional and figurative structure, folklore sources and author’s material, combine the incompatible, etc. Performers – expressed quality of concert and virtuosity, bright melodism, improvisational and fantasy character, which gives the potential of individual interpretation. And the listeners – the expression of the composer’s musical material and artistic performance presentation and “genre memory”, because under this title many bright works, recognized as true masterpieces of musical culture, were created.

Key words: musical genre, musical style, rhapsody, piano rhapsody, “poetic” genres, composer, romanticism, musical instrumentalism, piano, improvisation, concert performance, virtuosity, romantic epics and lyrics.

Актуальність теми роботи. В історії світової музики важливе місце займає жанр рапсодії, який характеризується використанням народних мотивів, епічних та віртуозних тем у вільній формі. На теперішній час створено значну кількість зразків жанру на різних національних ґрунтах – угорському, чеському, іспанському, американському, вірменському, українському тощо. Рапсодія є досить розповсюдженим чинником концертного та навчального репертуару (передусім, у піаністичній культурі), зважаючи на виражену якість концертності та віртуозності, яскравий мелодизм, імпровізаційно-фантазійний характер. Усе це представляє виконавцю блискучу можливість індивідуальної інтерпретації. Незважаючи на таку популярність жанру, досліджень, присвячених висвітленню історичного походження рапсодії, виявленню його стійких жанрових ознак не так багато. Звичайно огляд обмежується короткими енциклопедичними відомостями, і дослідженнями конкретних зразків жанру у творчості композиторів. Тому історико-теоретичний ракурс дослідження жанру є актуальним зрізом виявлення його характерних властивостей, важливим як у музикознавчому, так і у виконавському аспектах.

Метою статті є визначення історичного коріння та ролі жанру фортепіанної рапсодії у розвитку романтичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Історично жанр рапсодії бере початок у Давній Греції, в середовищі діонісійських артистів (вільних і повноправних громадян полісів) – рапсодів (поетив-виконавців), епічна поезія яких, виконувана речитативом наррозспів, часто супроводжувалася лірою. Грецький термін «рапсод» означає «той, хто складає пісню». Самий термін «рапсодія» також належить античній епосі – таку назву отримала усна епічна оповідь рапсодів. Етимологія слова, що походить від злиття двох грецьких слів *rapto* (зшиваю, шию) та *ode* (пісня) очевидно вказує на змістовну сутність творіння оповідача, який складав, «зшивав» цілісне оповідання з розрізнених відомих йому епічних текстів (яскравим прикладом «твору» таких поетичних рапсодій є творчість Гомера, а згодом основу репертуару рапсодів становили переважно саме фрагменти з творів Гомера, які називають рапсодіями; цей термін вживався щодо окремих розділів його знаменитих поем «Іліада» та «Одіссея», цитуючи які мандрівні музиканти-рапсоди могли вставляти і фрагменти власних опусів).

Грецьке слово *ραψῳδός* (*rhapsōidos*) також можна перекласти як «той, що викликає відгуки», що, власне, відображає основну мету рапсодів – викликати емоційний відгук у слухачів своїми піснями та оповіданнями. Рапсоди збирали та обігравали у своїй творчості міфи, казки та жарти, зокрема й ті, що стосуються безпосередньо людей того місця, де виступали. Таким чином виходило чудово адаптувати твори під конкретну аудиторію. Рапсоди поєднували музику, спів та декламацію для того, щоб передати емоції та враження своєї аудиторії. У цьому сенсі рапсоди були сполучною ланкою між музикою, поезією та театром. Можна відзначити, що відмінною особливістю творчості рапсодів було саме цитування та поєднання, комбінування відомих текстів (а не імпровізація, хоча й вона має місце). Пізніше цей принцип постане основою жанру музичної рапсодії.

У Європі XVI століття термін «рапсодія» з'явився в літературі, де став позначенням об'єднання багатьох літературних жанрів, особливо тих, що характеризуються вільною структурою. Рапсодія в поезії часто відрізняється від традиційних форм і структур вірша, що дозволяє поету висловити свою індивідуальність та свободу творчості, створюючи унікальні та яскраві твори. Літературно-поетичні рапсодії поєднують в один твір різні поетичні жанри та особливо ті, що характеризувалися вільною побудовою.

А у XVIII столітті «рапсодія» повернулася до музичної сфери (враховуючи музичний компонент у творчості давньогрецьких рапсодів), коли сучасник Моцарта, німецький поет, органіст і композитор (тобто, митець, обізнаний одночасно з літературно-поетичною та музичною практиками, на його вірші, створені під час ув'язнення за неправдивим звинуваченням недоброзичливців у фортеці Хоенасперг, Ф. Шуберт створив свою знамениту «Форель») Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт уперше збірки своїх вокальних та інструментальних мініатюр назвав «Музичними рапсодіями» (1786). Згодом такий жанровий наратив привернув увагу австрійського композитора Венцеля фон Галленберга, який втім переінакшив його, написавши фортепіанну фантазію, в основу якої поклав кілька німецьких мелодій (1802). Така свобода трактування жанру повністю виправдовувала його імпровізаційно-фантазійний характер, що і закріпився у народжуваному музичному жанрі. Твір Галленберга отримав назву «Рапсодія»

(втім, прийдешня епоха романтизму нівелює і так тонкі грані між жанрами фантазії, капрису, інструментального романсу, рапсодії, характерної п'єси та багатьох інших). На початку XIX століття «вигадка» австрійського композитора дуже зацікавила чеського музиканта Вацлава Томашека, який згодом у своїй творчій спадщині залишив 15 фортепіанних рапсодій. Томашек В. є фактично творцем нових фортепіанних жанрів – ліричних еклог, дифірамбів, які згодом стали зразками для шубертівських «Експромтів» і «Музичних моментів», а також «Пісень без слів» Ф. Мендельсона. У низці перших зразків жанру стоять і його фортепіанні рапсодії, які були створені у тому ж річищі захоплення композитором античністю. Можна говорити про те, що фортепіанна мова рапсодій В. Томашека досить смілива, «в сенсі виконання ці твори досить вибагливі, вимагають від виконавця зрілої фортепіанної техніки, яка цілком вичерпує всі звукові можливості інструменту» [10, с. 6]. Стиль музики Томашека загалом близький класицизму з його ясністю, структурною чіткістю (тричастинність з більш драматичними крайніми частинами та ліричною, у народному дусі, серединою) та виконавським академізмом. Національний колорит у них присутній, але не такий яскравий, як згодом ми почуємо у Ф. Ліста.

Томашек захопив новою жанрово-стилістичною знахідкою і свого учня Яна Воржишека, який у 1814 створив більше десятка подібних творів. Композиційні та стилістичні особливості цих рапсодій, які є «різнovidами лірико-скерцозної п'єси, ще тісно пов'язані з традиціями музичного класицизму» (тричастинна репризна форма з рисами сонатної експозиції, контраст ліричних/драматичних або ліричних/скерцозних тем, синтаксичні та фактурні формули, ладо-гармонічні та мелодико-інтонаційні принципи розвитку матеріалу). Водночас у цих рапсодіях «вже формується характерна ознака майбутньої моделі жанру – образно-тематична двоплановість, утворена контрастним зіставленням суміжних розділів твору [1, с. 155].

Наприкінці першої чверті XIX століття музичне мистецтво вступило у добу романтизму, естетиці якого притаманний інтерес до фольклору, а також загальна тенденція, що виражалася у проникненні в інструментальну музику літературних жанрів (таких, як рапсодії, балади та ін.). Так наприкінці сорокових років рапсодія, як вид інструментального твору,

в якому можна було вільно фантазувати та імпровізувати, привернув увагу на той час вже вельми відомого угорського піаніста-віртуоза, талановитого композитора та прихильника концепції синтезу мистецтв Ференца Ліста. З 1847 по 1863 року у вільній формі він написав дев'ятнадцять «Угорських рапсодій», які являють собою віртуозні музичні фантазії на фольклорні мотиви. Композитор, втілюючи різні образи, не тільки структурно побудував цей вид музичних творів, а й наділив їх характерними рисами. Всі свої Рапсодії Лист створював для улюбленого інструменту фортепіано, проте частину з них він переклав для симфонічного оркестру. Як відомо, доба романтизму стає періодом нового розквіту фантазійних жанрів. Жоден з великих композиторів-романтиків не оминає його своєю увагою. Тому проблема відокремлення жанру рапсодії (фантазії) від великої кількості інших вільних (і не лише вільних жанрів) є досить складною. У одних випадках «рапсодійна» назва відбиває жанрові ознаки лише на рівні музичного матеріалу та його організації (форми, характеру тематизму, фактури, гармонії, тонального плану твору, метроритму, темпу). В інших випадках, коли в результаті порівняльного аналізу таких ознак не виявлено, доводиться визнати, що композитори використовують назву як позначення загальної ідеї епох, загальної «атмосфери романтичності», якою овіяно твір. Тобто така назва може бути більшою мірою програмним, позамузичним засобом виразності, ніж жанровим позначенням у строгому значенні слова. Отже, у ширшому сенсі, «рапсодія» може означати прояв необмеженої фантазії, творчої свободи та пристрасті у мистецтві, а також увагу до національного коріння як збереження «пам'яті нації» (тоді це може бути виражено у різних формах мистецтва, таких як поезія, музика, кіно та живопис).

Оскільки автори-митці, зокрема й композитори (і слухачі), не можуть (а часом і не хочуть) абстрагуватися від загального сенсу слова, що використовується як жанрова назва, останнє дуже часто відображає багато характерних рис самого жанру. Дослідники по-різному розставляють акценти у характеристиках жанру рапсодії.

Так, у шеститомній «Музичній енциклопедії» підкреслюється, що у цьому «вокальному або інструментальному творі вільної форми, що складається як наслідування різнохарактерних, часом гостроконтрастних епізодів» важливими є «типові

використання справжніх народно-пісенних тем, епічний дух», що «ніби відтворює виступ народного співака-рапсоду; часом у ній відтворюється його речитатія» [4, с. 540] (останнє вказує на різноманітність музичної мови). Фіксується й різноманітність тембрального й жанрового втілення – рапсодії пишуть для сольних інструментів (найвідоміші – 19 фортепіанних лістівських), «для оркестру («Слов'янські рапсодії» Дворжака, «Іспанська рапсодія» Равеля), для солюючих інструментів з оркестром (для скрипки та оркестру – «Норвезька рапсодія» Лало, для фортепіано з оркестром – «Українська рапсодія» Ляпунова, «Рапсодія в блюзових тонах» Гершвіна та ін.), для співаків, хору та оркестру (Рапсодія Брамса для альту, хора і оркестру)» тощо [там само].

У словниково-енциклопедичній літературі загального змісту «рапсодія» у музичному значенні подається обов'язково, частіше на другому місті (після давньогрецького контексту) [7; 5], може бути першим значенням поняття [6] або, навіть єдиним, де вказується, що це саме «інструментальний твір, вид фантазії на народні теми, має 3 частини або форму сонати, варіації» (відомості щодо форми вельми спірні, адже рапсодія – одночастинний твір поемного типу, який ділиться на розділи у вільній формі) [8]. В усіх акцентуються характеристики вільної форми, з різнохарактерними, контрастними епізодами та спиранням на народні мелодії (тобто, багато в чому значення перекликаються з Музичною енциклопедією). На наш погляд, у жанрових характеристиках не можна забувати й про епічне коріння жанру в історичному вимірі, тобто, присутність епічного жанрового чинника (який, до речі, є однією з важливих ознак визнаної класики жанру – знаменитих 19 фортепіанних «Угорських рапсодій» Ф. Ліста – натхнених музичних розповідей про батьківщину великого композитора, про історію та народ Угорщини).

Спочатку рапсодія призначалася найчастіше для фортепіано і нагадувала фантазію на народні теми (відповідно до визнаних взірців Ліста). Пізніше рапсодія наблизилася до поем (Й. Брамс), сольних концертів для фортепіано з оркестром («Українська рапсодія» С. Ляпунова, «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова, «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна), до кантат («Альтова рапсодія» Й. Брамса).

Сформований Лістом музичний жанр, представлений яскравими концертними творами – рапсодіями (що поруч

з його програмними циклами, сонатою та ін. утворювало нове музичне явище піанізму), зацікавив інших композиторів-романтиків (адже фантазійно-поемна форма якомога краще відповідала парадигмі романтичного мислення). Причому кожен з них вносив у свої твори щось нове. Наприклад, Й. Брамс у 1869 році написав «Альтову рапсодію» для контральта, чоловічого хору та оркестру (найбільш довершену з його камерних кантат). Через деякий час з-під пера українського композитора М. Лисенка вийшло Дві рапсодії (Перша на українські народні теми ор. 8, 1875; Друга – на українські народні теми «Думка-Шумка» ор. 18, 1877), Е. Лало – «Норвезька рапсодія» для солюючої скрипки з оркестром (1879), а потім – «Іспанська рапсодія» для фортепіано з оркестром І. Альбеніса (1886-1887). Далі твори із заголовком Рапсодія стали прикрашати творчі списки таких видатних композиторів, як А. Дворжак (три «Слов'янські рапсодії» 1878), Е. Шабрі (рапсодія для оркестру «Іспанія», 1883) та інші. Упродовж 40–90-х років XIX ст. фортепіанні рапсодії писали: Ф. Ліст, Б. Сметана, М. Завадський, Т. Шпаковський, М. Лисенко, Й. Брамс, П. Сокальський. Ці митці створили оригінальні зразки жанру, в які втілили різноманітну фольклорну тематику й образність. У творчості цих композиторів рапсодія одержала програмну назву, що вказувала на певну національну або географічну приналежність. Так, в історію жанру ввійшли «чеська» рапсодія Б. Сметани, «угорські» та «іспанська» рапсодії Ф. Ліста, «українські» рапсодії Т. Шпаковського, М. Завадського, М. Лисенка, «південнослов'янська» – П. Сокальського.

Стильову основу рапсодій середини XIX ст. становить поєднання загальноєвропейських засобів романтизму та народно-жанрових джерел. При цьому відзначається «активний пошук образно-змістовного інваріанту жанру, який привів до майже одночасного виникнення трьох різних жанрових трактувань рапсодії у чеській, українській та угорській музичних школах. До першого різновиду належать рапсодії на народно-танцювальній основі, написані Б. Сметаною та М. Завадським, другим є лірична рапсодія Т. Шпаковського, а третім – рапсодії Ф. Ліста з епічною і танцювальною образністю» [1, с. 155] (новаторською ознакою лістівського трактування жанру рапсодії стало втілення епічної образності та інтонаційності).

У ХХ столітті інтерес до Рапсодії зріс із новою силою. Звернення композиторів до даного жанру було викликано імпровізаційним, близьким до фантазії та поеми викладом музичного матеріалу. Така своєрідна свобода привабляла Д. Енеску (дві «Румунські рапсодії», 1901, 1902), Х. Альвена («Шведська рапсодія» або «Урочистість літнього сонцестояння», 1903), М. Равеля («Іспанська рапсодія», 1907), С. Ляпунова («Українська рапсодія», 1907), Х. Турину («Симфонічна рапсодія» для фортепіано і струнних, 1931), З. Компанійця («Казахська рапсодія» для оркестру народних інструментів, 1942). Втім, справжніми шедеврами даного жанру, створеними в першій половині ХХ-го століття вважаються «Рапсодія в стилі блюз» Дж. Гершвіна (1924) і «Рапсодія на тему Паганіні» С. Рахманінова (1934). Також відомі твори цього жанру А. Бабаджаняна («Армянська рапсодія» для двох фортепіано, 1950), К. Караєва («Альбанська рапсодія» для оркестру, 1952), М. Скорика («Карпатська рапсодія» для скрипки і фортепіано, 2004) та інших.

Як бачимо, з часом характеристика жанру через його назву не втратила своєї актуальності, що цілком справедливо, враховуючи вказані його характеристики. Назва жанру накладає величезний відбиток сприйняття кожного написаного у ньому твору і, звісно, викликає певні очікування. Ці очікування пов'язані як із пам'яттю про суто музичні характеристики багатьох інших творів, написаних у тому жанрі, але, мимоволі, пов'язані й із загальним значенням слова. Адже «жанри в мистецтві немислимі поза діяльністю людей, поза їхньою свідомістю, їхньою індивідуальною та колективною пам'яттю» [2, с. 103], етимологія жанрової назви (або «імені») є вкрай важливою для розуміння самого жанру. Для жанрів «чистої» (або «поданої», за Х. Бесселером) музики, які «існують» насамперед на концертній естраді, властиві особливо міцні асоціації з жанровою назвою [там само, с. 84]. Саме до таких жанрів можна віднести рапсодію. Такі поняття, як «асоціації» та «очікування», що виникають у свідомості слухача чи композитора у зв'язку з певним жанром, впритул підводять до проблеми «пам'яті жанру», розробленої у працях багатьох дослідників. У зв'язку з цією проблемою К. Дальхауз підкреслює, що, вивчаючи будь-який жанр, не можна «ігнорувати його історичний контекст і абсолютизувати вже наявну його дефініцію». Адже сама природа такого явища як

жанр дуже суб'єктивна. Поняття «жанр» ґрунтується на низці асоціацій, історичній, культурній, національній «пам'яті». Тому, крім музичного та філологічного, важливо також брати до уваги й інші аспекти: історичний, соціальний, психологічний [9, с. 15]. Апелюючи до традиції як до основи та суті поняття жанру, К. Дальхауз підкреслює, що його треба розуміти в контексті «історії впливів». Останнє поняття стає одним із провідних принципів герменевтики Г.-Г. Гадамера, з якого він виводить інше – «дієво-історична свідомість» або «історична свідомість». Основною ідеєю останнього є те, що процеси та явища в історії та мистецтві відкриваються досліднику тільки тому, що він сам є їхньою частиною, «створений» ними. Тому принципом розуміння є історія впливів, що визначає уявлення про предмет, питання та інтереси самого дослідника. Природно, що в ході історичного розвитку уявлення про кожен конкретний жанр змінюється, змінюються його суто музичні характеристики, можуть змінитися і засоби, умови виконання, соціальна функція, і лише сама назва (або термін) залишається незмінною.

Висновки. Значення слова «рапсодія» варіюється в різних контекстах, але завжди пов'язане з ідеєю емоційного мистецтва, яке здатне захопити уяву та викликати глибокий відгук у глядача чи слухача. Назва жанру накладає величезний відбиток сприйняття кожного написаного у ньому твору і, звісно, викликає певні «очікування», що виникають у свідомості слухача чи композитора у зв'язку з певним жанром, актуалізуючи проблеми «пам'яті жанру».

В результаті формування та розвитку європейської музично-жанрової моделі рапсодії у першій половині ХІХ століття визначилися її провідні структурні, драматургічні, певні музично-мовні ознаки, а також художньо-виконавський стиль. Утворилася специфічна образно-змістова концепція жанру, в основу якої лягла народно-національна тематика, зокрема, епічного й танцювального напрямків. Вказані художні засади цілком відповідали естетико-філософським та мистецьким вимогам часу, коли ідея національної самобутності стала одним з найпотужніших імпульсів творчості романтиків.

Яскравий та по-справжньому ефектний жанр рапсодії з його появи і по теперішній час користується заслуженою популярністю. Композиторів він приваблює можливістю вільно експериментувати з музичними мовою та формою,

емоційно-образною будовою, фольклорними джерелами та авторським матеріалом, поєднувати непоєднуване тощо. Виконавців – вираженою якістю концертності та віртуозності, яскравим мелодизмом, імпровізаційно-фантазійним характером, що надає потенціалу індивідуальної інтерпретації. А слухачів – експресією композиторського музичного матеріалу та артистично-виконавського подання та «жанровою пам'яттю», адже під цим заголовком було створено чимало яскравих творів, визнаних справжніми шедеврами музичної культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лігус О.М. Жанрово-стильова динаміка української фортепіанної музики XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2014. 180 с.
2. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
3. Рапсодія. *Величко А. Словник-довідник юного музиканта*. К., 2020. С. 145.
4. Рапсодія. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 тт. Гл. Ред. Ю.В. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. С. 540–541.
5. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю.Є. Юцевича. Тернопіль, 2003. 352 с. URL: https://slovnyk.me/dict/music_terms
6. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. 2-е вид., випр. і доп. К.: Українська енциклопедія, 1985. 966 с. URL: https://slovnyk.me/dict/foreign_melnychuk/%D1%80%D0%B0%D0%BF%D1%81%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%8F
7. Словник української мови: у 20 тт. К.: Наукова думка, 2010–2022. URL: <https://slovnyk.me/dict/newsum>
8. Універсальний словник-енциклопедія. Гол. ред. М. Попович. 4-те вид., випр. і доп. Львів: ТЕКА, 2006. 1432 с. URL: <https://slovnyk.me/dict/use/%D1%80%D0%B0%D0%BF%D1%81%D0%BE%D0%B4%D1%96%D1%8F>
9. Dahlhaus C. *Aesthetics of Music* / transl. by W. Austin. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1982. 128 p.
10. Томб'як, Vбclav Jan. 3 Ditirambi, Op. 65. Prague: Marco Berra, 1954. 337 p.

REFERENCES

1. Ligus, O.M. (2014). Genre and style dynamics of Ukrainian piano music of the 19th and early 20th centuries. in the context of European romanticism. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky [in Ukraine].
2. Nazaykinsky, E.V. (2003). *Style and genre in music*. Moscow: VLADOS [in Russia].

3. Velichko, A. (2020). Rhapsody. A young musician's reference dictionary. Kyiv. P. 145. [in Ukraine].
4. Rhapsody. (1978). Musical encyclopedia. T. 4. Moscow: Soviet encyclopedia, pp. 540–541. [in Ukraine].
5. A dictionary-reference of musical terms based on the books of Yu.E. Yutsevich (2003). Ternopil. URL: https://slovnyk.me/dict/music_terms [in Ukraine].
6. Melnychuk, O.S. (Eds.). (1985). Dictionary of foreign words. Kyiv: Ukrainian Encyclopedia URL: https://slovnyk.me/dict/foreign_melnichuk/%D1% [in Ukraine].
7. Dictionary of the Ukrainian language. (2010–2022). In 20 tt. Kyiv: Scientific opinion URL: <https://slovnyk.me/dict/newsum> [in Ukraine].
8. Popovich, M. (Eds.). (2006). Universal dictionary-encyclopedia. Lviv: TEKA. URL: <https://slovnyk.me/dict/use/%D1%80%> [in Ukraine].
9. Dahlhaus, C. (1982). Esthetics of Music. Cambridge & New York: Cambridge University Press, [in USA].
10. Томблѣк, Vбѣлав Jan. 3 Dитирамби, Op.65. Prague: Marco Berra. [in Czech Republic]

УДК 78.01+785.6+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-7>

Дуань Цзінхань

ORCID: 0009-0004-2975-3783

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
649427473@qq.com

КЛАРНЕТ У РОМАНТИЧНОМУ КОНЦЕРТНОМУ ТА СИМФОНІЧНОМУ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМІ

Мета роботи. У статті досліджуються роль та значення кларнету у процесі становлення та розвитку романтичного мистецтва. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного та музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, у комплексі вони утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні специфіки кларнетового звучання та образної палітри у концертному та симфонічному мистецтві доби романтизму. **Висновки.** Кларнет, з його поєднанням співучості, віртуозності, звукової гнучкості, показавши свої можливості вже у бетховенських творах, поступово посів особливе місце у новому, романтичному інструменталізмі. Саме тут почесне місце у кларнетовому репертуарі належить творам Вебера. Знайдені композитором нові досягнення кларнетової виразовості далі будуть використовуватися іншими авторами у сольо-концертній, симфонічній та оперно-оркестровій музиці. Вебер охоче використовував теплоту кларнетового тембру, широту діапазону, найбагатші віртуозно-технічні та колористичні можливості у творах різних жанрів: опери, симфонії, концерти, камерні ансамблі. Характерно, що майже всі ансамблеві твори за участю кларнета були створені протягом невеликого періоду часу (1810–1815), починаючи з того моменту, коли композитор, приїхавши до Мюнхена, познайомився з Генріхом Йозефом Берманом – кларнетистом баварського придворного. Найбільш яскраві інструментальні твори К. М. Вебера цього періоду відносяться майже виключно до віртуозної літератури (концерти для фортепіано, концерти для кларнету). Вони відрізняються від музики віденських класиків своєю барвистістю, яскравим зіставленням тем, модуляційною свободою, блискучою концертністю. Ліричні сторінки кларнетової музики Вебера надають виконавцям блискучу можливість демонстрації високої майстерності у відтворенні особливої романтично-поетичної аури, а музикознавцям дозволяють розширити уявлення про внесок композитора у становлення інструменталізму ХІХ століття.

Ключові слова: кларнет, музика для кларнета, композитор, романтизм, музичний інструменталізм, симфонічний інструменталізм, концертність, віртуозність, романтична лірика.

Duan Jinghan, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Clarinets for romantic concert and symphony instrumentalism

Aim of the work. The article examines the role and significance of the clarinet in the process of formation and development of romantic art. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological methods with the involvement of a performing approach, in the complex they form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work arises in revealing the specifics of the clarinet sound and image palette in the concert and symphonic art of the Romantic era. **Conclusions.** The clarinet, owing to its spontaneity, virtuosity, sonic vibrancy, having shown its ability already in Beethoven's works, step by step planted a special place in the new, romantic instrumentalism. Itself here there is more room for the clarinet repertoire to lie with the works of Weber. Known by the composer, new achievements of clarinet virtuosity will be victorious by other authors in solo-concert, symphony and opera-orchestral music. Weber is eager to win the warmth of the clarinet timbre, the breadth of the range, the richest virtuoso technical and coloristic possibilities in the creations of various genres: operas, symphonies, concertos, chamber ensembles. It is characteristic that all the ensemble works with the participation of the clarinet were created over a short period of time (1810–1815), starting from that moment, if the composer, having arrived in Munich, got to know Heinrich Josef Berman, the clarinetist of the Bavarian courtier. The greatest musical instrumental works of K. M. Weber during this period can be seen even up to virtuoso literature (piano concertos, clarinet concertos). The stench is reminiscent of the music of the Vidensk classics with its barista, revealing themes, modulating freedom, gleaming concert performance. The lyrical aspects of Weber's clarinet music give viconists the brilliance of demonstrating high mastery in the creation of a particularly romantic and poetic auri, and music scholars are allowed to expand the statement about the composer's contribution to the formation of instrumentalism XIX century.

Key words: clarinet, music for clarinet, composer, romanticism, musical instrumentalism, symphonic instrumentalism, concertism, virtuosity, romantic lyrics.

Актуальність теми роботи. Професійний кларнет пройшов яскравий шлях історичного поступу. Сучасний вигляд інструменту складався поступово протягом майже трьох століть. Разом з еволюційним розвитком кларнета змінювався і його використання у професійної музичної практиці: вводилися нові виконавські прийоми, з'являлися складніші технічні

елементи, змінювалося ставлення до якості звучання інструментів, їх функціональності. У цьому процесі спільно працювали інструментальні майстри, композитори і, звичайно, виконавці, створюючи образ тієї чи іншої музичної епохи з властивою тільки їй манерою виконавської гри та звукових якостей, що виходять із комплексу художньо-естетичних, виконавських і технічних завдань.

Романтична епоха в цьому аспекті продемонструвала найяскравіший новий щабель, що виявилось у нових ідеях та іменах, остаточній модернізації інструментів, новій інструментально-виконавчій парадигмі, фундаментальних музично-мовних та виконавських прийомах – у сольних, камерно-ансамблевих та оркестрових формах. У цьому списку величезного значення набуває формування та розвиток нового, романтичного оркестру, здатного повноцінно представляти романтичні ідеали, дерев'яну групу якого неможливо уявити без кларнетових соло, фігуративних побудов, ансамблево-гармонічних та мелодійних утворень з іншими інструментами.

Метою статті є визначення ролі та значення кларнету у процесі становлення та розвитку романтичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. У сучасному вигляді група духових остаточно сформувалася лише до другої половини XIX століття. Г. Берліоз у «Фантастичній» симфонії (1830) одним із перших залишив у партитурі вказівки на точний склад оркестру, необхідний для виконання твору та збалансованого звучання між усіма оркестровими групами. А на початку XIX століття, на зорі нового ідейно-художнього спрямування – романтизму – кларнет ще продовжував удосконалення своїх технічних, органологічних та виразових можливостей, утверджуючи міцне місце в оркестровій партитурі. Новий ідейний зміст музики романтизму зумовив нові художні принципи музичного інструменталізму.

Ця тенденція підготовлена всім ходом музично-історичного розвитку та тісно пов'язана з процесом кристалізації інструменталізму, що найбільш активно протікав на рубежі XVIII–XIX століть і значною мірою визначив еволюцію європейської музичної культури. Інструментальна музика, набуваючи гнучкості та виразності вокального інтонування, все більшою мірою ставала «виразником емоційно-ідейного світу європейського людства». Подібний процес «олюднення

інструменталізму» у музикознавстві розглядається як один з основних і важливих двигунів музично-історичної еволюції: без впровадження *bel canto* в інструменталізм не домогтися було б виразної гнучкості мови окремих інструментів, а отже та тематичного розвитку. Саме цим шляхом (паралельно з розвитком віртуозного початку) і пішов кларнет у ХІХ столітті.

Інший важливий аспект, що вплинув на розвиток кларнетового мистецтва епохи, полягає в тому, що, починаючи з епохи романтизму, тембр і колорит як один із композиційних елементів висувається на провідні позиції, поступово відвойовуючи місце в інших складових музичної виразності. Ознаки посилення ролі тембро-фарбового елемента у виконавській практиці на духових інструментах ми помічаємо, починаючи з середини ХІХ у вигляді найдрібнішої диференціації динамічних та виконавських нюансів, в артикуляції та штрихах, у появі нових прийомів звуковидобування. Кларнет і тут виявив свої багаті потенційні можливості. Тембр як категорія – найважливіший бік музичного звуку, який має для нас і об'єктивне вираження у числових характеристиках, і суб'єктивне значення, звернене до нашого емоційного сприйняття. Епоха романтизму відкрила нову еру в осмисленні тембру як потужного інструменту музичного мислення. Віддаючи пальму першості серед інших мистецтв інструментальної музиці, композитори-романтики з особливою увагою поставилися до виявлення тембрових можливостей інструментів. Поряд із образотворчою та барвисто-динамічною функціями тембрів, вже досить широко розробленими в попередню епоху, романтики відкрили в музиці такі пласти, які могли бути виражені лише за допомогою точних тембрових «попадань»: від найтонших і найпотаємніших душевних рухів до художньо нових відображень зовнішнього світу. Це був шлях до інтонаційної виразності у сфері інструментальних тембрів та «тембрової інтонаційності», що склала найважливішу галузь прогресивних музично-творчих пошуків. Подібна виразовість осмислюється музикою, передусім, з погляду кантилени.

І якщо в попередню епоху виявлялося вплив змісту музики на інструмент (його інтерпретацію та розвиток), то композитори-романтики, більш ніж будь-хто до них, пов'язали тембр з характером музики і, як наслідок – з впливом специфіки інструменту на характер музики. Відтепер тембр неминуче впливає на музично-образний зміст, на мелодику, привносячи

у ній особливості, характерні саме цього інструмента. Інший важливий напрямок осмислення специфіки інструментів — виявлення ролі різних відтінків звучання у різних регістрових діапазонах інструменту (особливо характерних для язичкових та флейт), що розширювало темброві ресурси кожного даного інструменту та всієї партитури загалом. кларнет і тут незабаром вийшов на власну специфіку художнього вираження, зумовлену гнучкістю, співучістю і водночас технічністю своєї органології.

Таким чином суттєво розсуваються виразні можливості як оркестру (вперше виникає та множинність функцій окремих інструментів, яка відрізняє романтичний інструменталізм від класицистського), так і сольо-концертної музичної практики, де більш точно стверджуються духові інструменти, з них насамперед — кларнет.

Велику роль у цьому процесі відіграли конструктивно-виконавські пошуки, а також композиторсько-виконавські «тандеми». Обидва ці аспекти тісно пов'язані один з одним (часто дані види творчої діяльності поєднувалися в одній особі), забезпечуючи «паралелізм процесів удосконалення конструкції інструменту, появи нових вимог до виконавця, освоєння та розширення жанрової палітри в композиторській практиці... У результаті наприкінці XIX століття склалися основні тенденції, які отримали новий імпульс розвитку в умовах оновлення музичної мови у XX столітті». Серед них слід виокремити: «освоєння нової образності та відповідної їй стилістики; різноманітність великих і малих форм — від концертних циклічних композицій, багаточасткових ансамблів, орієнтованих завоювання у сфері симфонічної музики, сонат, варіацій до програмних п'єс; включення кларнета до різноманітного тембрового складу; розкриття віртуозного та виразного потенціалу інструменту; активізацію тембрової характеристичності кларнетів in A та in B, виходячи з художнього завдання; використання всього діапазону інструменту, що остаточно встановився на цей час, його динамічних та артикуляційно-штрихових ресурсів. Зазначимо, що найбільш консервативною залишалася штрихова сфера, запозичена з практики струнних інструментів та обмежена найнеобхіднішим набором засобів: legato, non legato, portato, d'itachy, staccato, marcato, martellato, що відкривало простір для новаторів наступних поколінь» [3, с. 59–60].

Одним із перших (і відразу блискучих) взірців романтичної творчості виступає концертно-інструментальна музика К.М. фон Вебера (хоча інструментальна спадщина композитора нечасто стає предметом зацікавленості музикознавців і далеко не в повному обсязі поки що задіяна у концертній практиці). Відомій реформі музичного мистецтва та створенню нового музичного театру з романтичним оркестром передувала низка новаторських здобутків у галузі сольної-інструментальної творчості композитора у 1811 році (всі сольні веберівські твори для духових написані цього року). Саме ці твори (для кларнету, фаготу і, почасти, валторни) є дотепер основними у професійній практиці музикантів-духовиків, повністю зберігаючи і дивовижні багатства й точності використання якості інструменталізму, і рідкісну свіжість, безпосередність музично-мистецького впливу. Шість із дев'яти написаних для духових творів призначені для кларнету (Вебер, як і Моцарт, безперечно, виділяв цей інструмент). Це Концертино для кларнета з оркестром ор. 26 (до мінор); Тема з варіаціями для кларнету та фортепіано, ор. 33; Квінтет для струнних інструментів з кларнетом, ор. 34 (сі-бемоль мажор); Великий концертний дует для кларнету та фортепіано, ор. 48 (мі-бемоль мажор); Перший концерт для кларнету з оркестром, ор. 73 (фа мінор); Другий концерт для кларнету з оркестром, ор. 74 (мі-бемоль мажор). Повністю відбиваючи риси своєї епохи, ці твори Вебера помітно відрізняються, зокрема, від моцартівських. По-перше, окрім концертів, що зберігають структуру класичного тричасткового циклу, Вебер створює одночастинні концертні п'єси: Концертино, концертні Варіації, Фантазію, Великий концертний дует. По-друге – і це найсуттєвіше – трансформуються, насамперед, характер, стиль, смислові аспекти самої музики, трактування інструментів та їх інструментально-виконавських принципів (відомо, що Вебер спеціально вивчав музичні інструменти і мав власний виконавський досвід). Саме тому він так органічно відобразив (у кларнеті, зокрема) свої естетичні погляди та інструментальні прийоми. Кларнету тут надзвичайно «пощастило». Втім, «пощастило» і композитору, якому вдалося віднайти нові тембральні та образні барви. І хоча В. Громченко зауважує, що «романтизм не вповні задовольняло спокійне, дещо споглядальне звучання дерев'яних духових інструментів, їх порівняно невеликий

звук та обмежений динамічний діапазон. “Нудними трубами” іменував їх на концертній естраді австрійський музикознавець та критик Едуард Ганслік... Отже, в зазначеному художньо-естетичному й суто музичному контекстах відступали на другий план індивідуальні, неповторні риси духовного світу музиканта-соліста й, разом із ними, відповідний, винятково важливий аспект сценічно-одноосібного виконавства на духових академічних інструментах» [2, с. 92], саме Веберу вдалося представити кларнет у новому, незвичному доти виразовому полі музики. В подальшому інструментально-виразові кларнетові винаходи Вебера були використані іншими композиторами-романтиками.

Тематизм кларнетових творів Вебера заснований на плавній, широкого дихання мелодиці (що сьогодні вважається для кларнета характерною особливістю, а за часів Вебера змушувало кларнетистів «підтягуватися» за найкращими), котра виникає як втілення душевних переживань – так кларнет став на шлях власної специфічної виразовості. Швидкі (а іноді й повільні) розділи Вебер насичує елементами апробованих концертних форм – варіацій, фантазій тощо. Наприклад, тематична розробка часто замінюється варіаційним розвитком, що нерідко призводить підчас кульмінацій до яскравих імпровізаційних каденцій; це дозволяє продемонструвати в «чистому вигляді» нові можливості вдосконалених інструментів та досягнення виконавців. У повільних частинах відчувається опора на вокальні жанри та форми – всі інструменти в епоху романтизму, зокрема й «схильний» до цього кларнет, наслідують (принаймні, прагнуть) белькантовому співу. Вебер тут (будучи великим оперником) звертається не так до оперних, як до романсово-пісенних інтонацій, які талановито піднімає до рівня найвищого ліричного узагальнення («Романс» з Другого концерту для кларнета, *Andante con moto* з Великого концертного дуету). Спираючись на вокальний розспів, композитор створює свої неповторні специфічно-інструментальні кантилени (*Adagio ma non troppo* з Першого концерту для кларнету, *Lento* з Концертино для кларнету тощо).

У фіналах кларнетових творів Вебер традиційно використовує танцювальні жанри, але їх трактування тут передбачає віртуозні форми концертних полонезів і вальсів, пізніше широко розвинених у творчості самого Вебера, а також Шуберта, Берліоза, Шопена та інших композиторів-романтиків. Такими

рисами блискучої концертності характеризується зразок віртуозного полонезу у Фіналі Другого концерту для кларнета Вебера. Блискучий концертний вальс виразно чути у завершальних розділах Теми з варіаціями для кларнету та фортепіано, у кларнетовому Концертино. У Концертино патетичні, повні енергії півтораоктавні ходи кларнета до нижніх кордонів діапазону (Вебер одним з перших використовує дерев'яні в нехарактерних регістрах, надто низькому або високому) народжують жалібно-просвітлені відгомони у верхньому регістрі. Функції регістрів при цьому ніби зміщені: напруга наростає паралельно сходженню мелодії, граничні мі-бемоль і ре малої октави набувають сили романтичного пафосу, а відчуженість репліки у верхньому регістрі вносить умиротворення. У Першому кларнетовому концерті навпаки – розгорнуте енергійне наростання виливається у кларнета у рішучий зліт до яскравої та потужної кульмінації, яка завершується бурхливим устремлінням до нижнього регістру. Тут високий регістр у кларнета буквально сяє, а густий тембр нижніх звуків його діапазону, що вібрує, драматично експресивний. Нову інтерпретацію нижнього регістру кларнета відзначив Берліоз, який назвав Вебера «натхненним першовідкривачем» у цій галузі творчості: «Ані Саккіні, ані Глюк, аніхто інший з великих майстрів тієї епохи не отримали користі з низьких звуків кларнету» [1, с. 298]. Вебер першим відчув всю повноту незвичайних можливостей кларнету у нижньому регістрі. У мелодійних кульмінаціях проявляються драматично-експресивні якості кларнету. А у блискучих, кокетливо-скерцозних фінальних веберівських рондо тембр нижнього регістру кларнета набуває нерідко іронічно-гротескового чи гумористичного відтінку, як, наприклад, у рондо Першого концерту. У фінальному полонезі Другого концерту яскраві вкраплення нижнього регістру в звивистий потік багато орнаментованої мелодії надзвичайно збагачують фактуру, надають їй «об'ємність», насиченість. Мелодика Вебера викликала до життя інше ставлення до динамічних нюансів та акцентуації – тонкому романтичному способі виразності, що так залежить від виконавця (як у початковому звуці другої фрази Першого концерту або у синкопованій акцентуації в пасажі середини повільної частини того ж Концерту).

Композитор начебто поміщає своїх «героїв» своїх непрограмних інструментальних творів (існує лише один програмний

твір Вебера – «Запрошення до танцю») у різні сюжетні ситуації; ігрові розділи співзвучні опоегизованим побутовим замальовкам Freischütz; сонатні Allegri пронизані рухом музичних подій на кшталт оперно-сценічної композиції або «драматургії антитез». Кларнет у Вебера постійно змінює своє образне та «партнерське амплуа», причому зміна обох відбувається нерідко у вкрай стислих часових межах, створюючи рухливу, динамічну «акторську гру», що вказує на театральність доби романтизму (яка чималою мірою відкрита саме К.-М. Вебером), на певні риси характеристичності, яка визначає відомий романтичний синтез різних видів художньої творчості (Вебер широко відомий як музикант-літератор, як і більшість романтиків). Подібні якості німецький музикознавець К. Флорос визначає як відображення загальностильових проявів творчості Вебера, запропонувавши вважати характеристичність визначальною якістю його композиторського мислення [4]. Втім, вони як загальностильові прояви притаманні і властивості інструментального іміджу композитора. Свою позицію Флорос обґрунтовує саме встановленою ним «синестетичною схильністю» композитора як представника нового типу художника, вирашеного ідеями та світоглядом, властивими романтизму. Наводячи низку переконливих цитат з літературної спадщини композитора, музикознавець робить висновок, що «візуальні враження будили живу фантазію Вебера і запускали творчий процес» [там само, с. 13], внаслідок чого характеристичність він вважає «формулою творчості» композитора [там само, с. 16–17]. Подібне явище набуває різних форм художнього втілення у різних жанрових сферах. Якщо в опері композитор надихається тими образами, які народжувалися в його уяві завдяки сюжету і життєвим враженням, що викликаються його деталями, то в інструментальній музиці (за винятком оперних увертюр) Вебер, позбавлений цього потужного стимулу, живить створюваний ним звуковий світ власною фантазією, здатністю інтонаційно й тембрально сприймати та осмислювати дійсність. Здавалося б, найбільш органічним для К.-М. Вебера мав стати шлях інструментальної програмності (наприклад, як для Ф. Ліста), але у цілому він не був схильний до найменування інструментальних опусів. Хоча у приватному спілкуванні нерідко «розповідав» у вигляді докладного сюжету послідовність музичних подій. Такі «усні програмні замальовки» оприлюднені на підставі спогадів його

дружини Кароліні; не менш відомим є авторський розгорнутий сценарій «Концертштюку» ор. 79 [5, с. 237–238; 6, с. 171].

Загалом вказане коло творів Вебера внесло у сферу музики для духових інструментів нові віяння: романтичне відчуття природи та життя, драматичне піднесення та благородний пафос, захоплену рвучкість та поетичну наснагу. Помітні зміни у специфічно інструментальній галузі. Народжується новий тип концертності – барвистої, нерідко декоративної, заснованої на динаміці цілеспрямованого руху та яскравих контрастах, що тяжіє до варіаційних та імпровізаційних форм розвитку. Виникають також нові техніко-виразні та фактурні прийоми.

Висновки. Кларнет, з його поєднанням співучості, віртуозності, звукової гнучкості, показавши свої можливості вже у бетховенських творах, поступово посів особливе місце у новому, романтичному інструменталізмі. Саме тут почесне місце у кларнетовому репертуарі належить творам Вебера. Знайдені композитором нові досягнення кларнетової виразності далі будуть використовуватися іншими авторами у сольо-концертній, симфонічній та оперно-оркестровій музиці. Вебер охоче використовував теплоту кларнетового тембру, широту діапазону, найбагатші віртуозно-технічні та колористичні можливості у творах різних жанрів: опери, симфонії, концерти, камерні ансамблі. Характерно, що майже всі ансамблеві твори за участю кларнета були створені протягом невеликого періоду часу (1810–1815), починаючи з того моменту, коли композитор, приїхавши до Мюнхена, познайомився з Генріхом Йозефом Берманом – кларнетистом баварського придворного. Найбільш яскраві інструментальні твори К. М. Вебера цього періоду відносяться майже виключно до віртуозної літератури (концерти для фортепіано, концерти для кларнету). Вони відрізняються від музики віденських класиків своєю барвистістю, яскравим зіставленням тем, модуляційною свободою, блискучою концертністю.

Ліричні сторінки кларнетової музики Вебера надають виконавцям блискучу можливість демонстрації високої майстерності у відтворенні особливої романтично-поетичної аури, а музикознавцям дозволяють розширити уявлення про внесок композитора у становлення інструменталізму XIX століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берліоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке: в 2-х тт. М.: Музыка, 1972. Т. 1. 307 с.
2. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
3. Метлушко В.О. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент у творчості композиторів ХХ століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мист. імені І.П. Котляревського. Харків, 2014. 188 с.
4. Floros C. Grundsätzliches über sein Schaffen. *Carl Maria von Weber*. München: Text+Kritik, 1986. S. 5–21.
5. Kapp J. Weber. Stuttgart; Berlin: Schuster & Loeffler, 1922. 296 s.
6. Tusa M.C. In Defense of Weber. *Nineteenth-Century Piano Music (Routledge Studies in Musical Genres)*. 2nd ed. London: Routledge, 2004. P. 147–148.

REFERENCES

1. Berlioz, G. (1972). Big treatise on modern instrumentation and orchestration: in 2 vols. M.: Muzyka. T. 1. [in Russia].
2. Gromchenko, V.V. (2020). Brass solo in the European academic composer and viconian creativity of the XX – the beginning of the XXI century. (trends in development, specifics, systematics). Kiev – Dnipro: LIRA. [in Ukraine].
3. Metlushko, V.O. (2014). Clarinet as a solo-ensemble instrument in the work of composers of the 20th century. Candidate's thesis : Hark. nat. un-t mist. named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv, [in Ukraine].
4. Floros, C. (1986). Grundsätzliches über sein Schaffen. Carl Maria von Weber. München: Text+Kritik. S. 5–21. [in Germany].
5. Kapp, J. (1922). Weber. Stuttgart; Berlin: Schuster & Loeffler. [in Germany].
6. Tusa, M.C. (2004). In Defense of Weber. Nineteenth-Century Piano Music (Routledge Studies in Musical Genres). 2nd ed. London: Routledge. P. 147–148. [in England].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 780.641.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-8>

Людмила Вікторівна Гавриленко

ORCID: 0000-0002-1115-5281

*концертмейстер кафедри духових та ударних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ludmilagavrilenko23@gmail.com*

ОБРАЗ ФЛЕЙТИ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ НІМЕЦЬКИХ І ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XVIII СТОЛІТТЯ У СВІТЛІ КОНЦЕПТУ «ЖІНОЧЕ/ЧОЛОВІЧЕ»

***Мета роботи** — виявлення форм втілення образу флейти у камерній творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття у контексті одного з провідних концептів художньої культури — концепту «жіноче/чоловіче». **Методологія дослідження** спирається на компаративний та загальний музично-теоретичний комплекс методів дослідження, на принципи семантико-тембрового аналізу, аналітичні засади музикознавців київської та одеської наукових шкіл щодо питань символіко-евристичної концепції творчості тощо. **Наукова новизна.** Вперше у вітчизняному музикознавстві виявляються засоби втілення концепту «жіноче/чоловіче» у творчості видатних композиторів Німеччини і Франції XVIII століття на рівні семантичного трактування тембру флейти у творах для флейти соло і камерно-ансамблевих творів з участю флейти. Вперше у систематизованій формі визначаються у заявленому контексті семантичні ампла флейти в історії європейського музичного мистецтва на прикладі камерно-інструментальних творів періоду найвищого розквіту флейтового композиторського і виконавського мистецтва. **Висновки.** У творчості німецьких і французьких композиторів XVIII століття особливості семантичного змісту тембру флейти у контексті*

концепції «жіноче/чоловіче» зберігають тенденції минулих століть: поряд з виявленням суто чоловічих якостей тембру флейти як одного із основних інструментів військового оркестру, символізуючи через тембр свого інструменту чоловічі якості хоробрості, героїзму, безстрашності, твердості та активності, зберігається і жіночий аспект пасторального амплу флейти, а також образів світу природи, почасти зображального характеру, що в значній мірі відображає жіночність провідних стилєвих тенденції часу (рококо, бароко).

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, концепт жіноче/чоловіче у музиці, флейта, флейтова музика, французькі і німецькі композитори XVIII століття, тембр.

Havrylenko Liudmyla Viktorivna, Concertmaster at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The image of the flute in the chamber and instrumental works of German and French composers of the 18th century in the light of the “female/male” concept

The purpose of the work is to identify the forms of embodiment of the image of the flute in the chamber work of German and French composers of the 18th century in the context of one of the leading concepts of artistic culture – the concept of «feminine/masculine». **The research methodology** is based on a comparative and general music-theoretical complex of research methods, on the principles of semantic-timbral analysis, analytical principles of musicologists of Kyiv and Odessa scientific schools regarding issues of the symbolic-heuristic concept of creativity, etc. **The scientific novelty.** For the first time in domestic musicology, the means of embodying the concept of «feminine/masculine» in the works of outstanding composers of Germany and France of the 18th century are revealed at the level of semantic interpretation of the timbre of the flute in works for solo flute and chamber-ensemble works with the participation of the flute. For the first time, the semantic roles of the flute in the history of European musical art are determined in a systematic form in the stated context, using the example of chamber-instrumental works of the period of the highest flourishing of flute compositional and performing art. **Conclusions.** In the works of German and French composers of the 18th century, the features of the semantic content of the flute timbre in the context of the «feminine/masculine» concept preserve the trends of past centuries: along with the identification of purely masculine qualities of the flute timbre as one of the main instruments of the military orchestra, symbolizing the masculine qualities of bravery through the timbre of its instrument, heroism, fearlessness, firmness and activity, the feminine aspect of the pastoral role of the flute is also preserved, as well as the images of the natural world, partly of a figurative nature, which largely reflects the femininity of the leading stylistic trends of the time (rococo, baroque).

Key words: chamber-instrumental ensemble, the concept of female/male in music, flute, flute music, French and German composers of the 18th century, timbre.

Актуальність теми дослідження. Період XVIII – початку XIX століть став часом розквіту європейської флейтової традиції як накомпозиторських, так і на виконавських теренах. Саме в зазначений час були закладені провідні тенденції музики для флейти соло і флейти у складі інструментального ансамблю, які знайшли подальший розвиток у музичному мистецтві. Це стосується і особливостей флейтового образного світу, який розкривається також через співвідношення дуального принципу фемінного та маскулітного, що спостерігаються з ранніх часів існування флейти. Тому виявлення еволюційного розвитку флейтової традиції у європейському музичному мистецтві у вказаному аспекті є актуальним та інноваційним для сучасного музикознавства.

Мета дослідження – виявлення форм втілення образу флейти у камерній творчості французьких і німецьких композиторів XVIII століття у контексті одного з провідних концептів культури – концепту «жіноче/чоловіче».

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві виявляються засоби втілення концепту «жіноче/чоловіче» у творчості видатних композиторів Німеччини і Франції XVIII століття на рівні семантичного трактування тембру флейти у творах для флейти соло і камерно-ансамблевих творів за участю флейти. Автором виявляються провідні тенденції переваги фемінного та маскулітного типу образів у флейтовій творчості композиторів вказаного часу. Вперше у систематизованій формі визначаються у заявленому контексті семантичні амплуа флейти в історії європейського музичного мистецтва на прикладі камерно-інструментальних творів періоду найвищого розквіту флейтового композиторського і виконавського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Протягом декількох століть відбувалася еволюція флейти і флейтової музики, яка, перш за все, була пов'язана з призначенням того або іншого різновиду інструменту, що, в свою чергу, визначало відповідні тембральні характеристики інструменту. Саме вказана еволюція флейтового тембру та її змістовна специфіка у контексті парадигми «жіноче/чоловіче» є предметом нашого дослідження.

В період Середньовіччя і Ренесансу флейта у різних видах (більш популярна поперечна, а також повздовжня і флейта Пана) використовувалася у різних амплуа – перш за все як

військовий інструмент (поряд з барабаном), а також у церковній, світській та народній середовищах. «Розвиток виконавства на інструменті (поперечній флейті – Л. Г.) відбувся спочатку у народній, а потім військовій, церковній і, нарешті, світській музиці» [1, с. 25]. У вказаний період флейта, у всіх її різновидах, отримала розвиток у творчості жонглерів і менестрелів, а також відігравала велику роль у різноманітних ансамблях (насамперед з ударними) і застосовувалась у військовій та побутовій музиці [1, с. 26].

За історичними даними, вже ранній варіант поперечної флейти виготовляли з суцільного шматка деревини, на верхній боковій стороні інструменту робився отвір для вдунання повітря і ігрові отвори, завдяки чому тембр інструменту набував гострого та яскравого звучання, що надавало йому досить войовничий, чоловічий характер тембрового забарвлення¹. Флейта мала «досить різкий тембр і бідний на обертони звук, обмежені можливості градування динамічних нюансів» [1, с. 38]. В епоху Відродження великим попитом користувалася військова флейта під назвою *fife* (дудка), яка також мала такі варіанти назви: **військова** (*fistula militaris*), **швейцарська** (*schweizerpfeiff*), **солдатська** (*soldatenpfeife*) або **польова** (*feldpfeife*) дудка. «Назва *Schweizerpfeiff* або *Schweizerflöte* найімовірніше пов'язана зі зростанням популярності поперечної флейти серед найманих солдат, ряди яких найчастіше поповнювались саме швейцарцями» [цит. за 1, с. 26]. В той же час, за даними «Трактату про музику» німецького композитора і теоретика другої половини XV – початку XVI століть С. Вірдунга, існував також одноручний різновид поперечної флейти «*Schwegel*» і «*Zwerch*» («коса дудка»), який застосовувался у якості військового інструменту і при грі на флейті *Schwegel* музикант ще й грав вільною рукою на другому характерно військовому інструменті – барабані [1, с. 27].

Зазначимо, що у зв'язку з військовим призначенням флейта мала яскравий, гострий, чіткий та гучний тембр, вважаючи на її функціональне призначення. Вказані параметри флейтового тембру безперечно носять войовничий, активний, чоловічий семантичний окрас. Цікаво, що у XVII столітті композитори більше зверталися до повздовжньої флейти

¹ На цей факт вказано в дослідженні С. Левина «Духові інструменти в історії музичної культури», виданого у 1973 р.

і однією з причин цього стала асоціація звучання поперечної флейти, яка була військовим інструментом, з тембром війни, смерті, розрухи і лиха у зв'язку з Тридцятирічною війною 1618–1648 рр. [9, с. 187].

В кінці XVI та в XVII століттях «звук поперечної флейти, гобоя та кларнета здавався настільки сильним, прямолінійним, неделікатним і жорстким для тодішньої музичної громадськості, що вирішено було створити на основі існуючих більш милозвучні інструменти», а саме – гобой, кларнет і флейта д'амур [2, с. 160]. Вже у середньовічній час існує різновид флейти, в якому акцентується семантичне наповнення, протилежне військовому, – жіноче, м'яке, прозоре і світле, що представлене *повздовжньою* флейтою. Темброві особливості звучання вказаного інструменту фіксуються на рівні його назви – так, *повздовжня* флейта, яка відображає іншу сторону людського Буття (ніжність, чутливість, жіночність) у порівнянні з поперечною флейтою, набуває назву «ніжна флейта» (фр. «flute douce», іт. «flaute dolce»), яка дійсно звучала дуже ніжно завдяки виготовленню її з дерева чи слонової кістки і супроводжувала пісні й танці, а також мистецтво труверів, що вимагали лише ніжних інструментальних голосів (ребек, фідель, ліра, мандола, арфа, гітара, мала лютня)² [2, с. 159].

Поглиблений інтерес до емоційно-чуттєвих переживань людини, характерний для Ренесансу і ще більш для Бароко, спонукав композиторів та виконавців до пошуку нових музичних виразних засобів, у тому числі у духовій музиці. Це, в свою чергу, потребувало удосконалення побудови духових інструментів, що головним чином відбувалося завдяки французьким майстрам XVII ст. Нововведення у формі внутрішнього конічного свердління зі звуженням до кінця «надало інструменту м'якшого тембру, полегшило «передування» звуків, <...> поліпшило інтонацію верхнього регістру, <...> тембр став об'ємнішим і багатшим на обертони» [7, с. 15]. Вказані параметри тембру поперечної флейти епохи Бароко, а також звернення музикантів у змістовному наповненні творів до почуттів у зазначену епоху, свідчать про поступові зміни семантичного поля флейтової музики, а саме – про

² За виключенням труби «бузіне», запозиченої зі Сходу хрестоносцями, та вкрай рідко використовується лише лицарською шляхтою [цит. за 2, с. 159].

зростання в ній параметру жіночності у тембровому і змістовному відношенні.

У першій половині XVIII століття виникають різновиди флейти, серед яких виділимо духовий інструмент з характерною назвою «флейта кохання»³ (іт. *flauto d'amore*, фр. *flûte d'amour*, нім. *Liebesflöte*), – це досить рідкісний різновид транспонуючої поперечної флейти (in A, in As, in B), який має пасторальне, м'яке, інтимне, близьке до звучання струнних темброве забарвлення, а за своєю теситурою знаходиться між звичайною флейтою сопрано та альтовою флейтою in G. Для вказаного різновиду флейти писали І.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Ф. Куперен, І.Я. Хольцбауер, Ф.А. Хоффмайстер, Г.Ф. Телеман, Й.Ф. Вайгль, К. Граупнер, Дж. Ріхтер, І.А. Хассе, І.М. Мольтер та інші німецькі і французькі композитори першої половини XVIII ст. [5; 2, с. 160]. Саме пасторальний відтінок звучання інструменту надало змогу Телеману назвати інструмент «флейтою пастурель». Цікаво, що саме вказана семантика пасторалі задіяна І.С. Бахом у сполученні флейти д'амур з оркестром у пасторалі з його Різдвяної ораторії. Серед творів композиторів XVIII ст. зазначений жанр ноктюрну, ноти яких нажаль не дійшли до нашого часу (це Вісім ноктюрнів для флейти, флейти д'амур, 2 скрипок, 2 труб і віолончелі І. Моравеця, два ноктюрни для флейти, флейти д'амур, 2 скрипок, 2 рожків і віолончелі І. Нойбауера). Пізніше до інструменту також звертаються композитори наступних століть: Дж. Верді в опері «Аїда» (у фіналі 1 акту у номері «Священний єгипетський танець» задіяні три флейти д'амур), С. Меркаданте – Тріо для флейти, флейти д'амур і віолончелі фа мажор та Концертна фантазія для флейти, флейти д'амур з оркестром), С. Доджсон («О, ластівка» для флейти д'амур і фортепіано) [8].

XVIII століття стало часом бурхливого розвитку флейтового мистецтва і насамперед це стосуються німецької та французької шкіл. Як зазначає сучасний український дослідник В. Качмарчик, завдяки творам Й.С. Баха, Г.Ф. Телемана, Г.Ф. Генделя був закладений початок формування флейтової музики, які стали взірцем для майбутніх поколінь

³ Як вказує А. Карпак у своїй статті, «найраніший відомий зразок флейти-д'амур сконструював 1700 року П'єр Но [2, с. 160].

музикантів [3, с. 6]. Вказаними авторами створено досить багато творів для соло флейти, а також для різних ансамблевих складів з участю флейти. «Надзвичайна популярність та поширеність, якої поперечна флейта набула саме в Німеччині XVIII ст., пояснює появу нової назви цього інструменту – «німецька флейта» (фр. *Flûte allemande*; англ. *German flute*), яка деякий час використовувалася в Західній Європі» [4, с. 234]. Особливу зацікавленість у заявленому нами ракурсі теми викликає сюїта для флейти і струнних інструментів ля мінор Телемана, в якій переважають енергійні, рухливі, величні танцювальні образи (музика сюїти відтворює інтонації маршу, менуету, полонезу), енергетика та засоби музичної виразності більше втілюють маскулітно-активний бік життя⁴.

Пізніше, у другій половині XVIII століття, ми бачимо активне застосування тембру флейти у декількох напрямках з точки зору змістовного наповнення. Перш за все, це *семантика природи* у зображальному та пасторальному звукообобразах: наприклад, відтворення звуків природи у творчості Й. Гайдна і Л. Бетховена. Так, в ораторії «Пори року» Й. Гайдна дві флейти ілюструють слова Луки «в полях співають перепели», а також зображають стрекотіння коників через гру двох флейт; *сцена грози*, яка передається через ломані арпеджіо септім в партії флейти. У другій частині «Сцена біля

⁴ Особливостям творів для флейт І.С. Баха має бути присвячена окрема публікація, враховуючи деякі цікаві індивідуальні стильові риси інструментальних творів композитора, деяким з котрих присвячена цікава стаття А. Карпяка «Особливості флейтових текстів Йоганна Себастьяна Баха». Автор вказує на те, що Баха насамперед цікавила власне музика, а вже потім – музика для певного інструмента. Тобто тембральна специфіка інструмента не була для композитора провідною ціллю, тому у виконавця виникають певні труднощі при грі баховських флейтових творів, що, в свою чергу, надає певну свободу виконавцю і на що вказує у своїй публікації А. Карпяк: «вимоги щодо виконання творів Й.С. Баха флейтистами полягали не в детальному, неухильному дотриманні музичного тексту <...>, а в інтелектуальному осягненні твору, ієрархії складових елементів, цікавому, вибагливому фразуванні» [А. Карпяк. Особливості флейтових текстів Йоганна Себастьяна Баха Студії мистецтвознавчі, №2 (18), с. 81–85. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43620/09-Karpyak.pdf?sequence=2>].

струмка» Шостої симфонії («Пасторальної») Бетховена соловей співає голосом флейти (у дуєті з зозулею-кларнетом та перепілкою-гобоєм), у четвертій частини симфонії вперше у симфонічній музиці композитор застосовує флейту-пікколо у якості яскравого звукозображального тембрового ефекту для втілення картини стихії. Вказані тенденції характерні також і для камерно-інструментальної (і насамперед, флейтової) музики вказаного часу.

Французькі композитори XVIII століття Ф. Куперен, Ж.-Б. Буамортє, Ж.Ф. Рамо, Ж. Леклер, в творчості яких поєднуються стильові риси бароко і рококо, активно звертаються до тембру флейти і більшість їх творів відтворює елегантно-візерункові, мелізматично-прикрашені, пасторально-поетичні, витончено-жіночні образи. Саме такі флейтові мелодії ми чуємо у «Королевських концертах» для скрипки, флейти, обою, фаготу і клавесина Ф. Куперена, а також у сонатах для флейти, сонаті для двох флейт Ж.-Б. Буамортє.

Французькі викладачі і віртуози-флейтисти кінця XVIII – початку XIX століття Ф. Дев'єн, А. Юго і Й.Г. Вундерліх також активно створюють цілу низку творів різних жанрів для флейти. Чудовий французький музикант XVIII століття Франсуа Дев'єн – композитор, викладач Паризької консерваторії (автор навчального посібника «Нова школа для флейти: теорія і практика», 1794–95 рр.) і виконавець на флейті, фаготі (основні інструменти), а також трубі, створив камерні твори для різних духових інструментів. Стосовно флейтового репертуару відомого музиканта найбільш цікаві сонати для клавесина і флейти облігато, дуєти для двох флейт, дуєти для флейти та альт, тріо для флейти, альт і віолончелі, концертні тріо для клавесина, флейти, віолончелі або фагота, 6 тріо для двох флейт і баса, квартети для флейти, скрипки, альт, віолончелі [більш докладно про флейтову творчість композитора див. 6]. Цікавими є і концертні дуєти для флейти А. Юго. У вказаних творах поряд з жіночно-витонченими та тендітно-емоційними творами фемінного типу, зазначимо присутність і мужньо-активних, маршово-вольових інтонацій, які демонструють сферу маскулітності зазначених авторів. Дослідниця Рудика у своїй дисертаційній роботі зауважує значущість

для французької гри на флейті типу твердої атаки твердої приголосної t⁵, що на думку видатного французького викладача і флейтиста Дев'єна «дає чудовий ефект, еквівалентний *detache* скрипки, котрий можна використати у будь-якому швидкому пасажі», а також забезпечує чіткість атаки у звуковидобуванні і виразності музичної мови [6, с. 86], що відіграють досить вагому роль у музичному відтворенні сфери рішучості та дійового мислення вказаних композиторів.

Наведемо дуже цікаву для нас ремарку сучасного українського дослідника духового мистецтва А. Карпяка відносно сучасної тенденції у флейтовому виконавстві відносно явища автентичного відтворення композицій старих майстрів, де акцентується саме камерне музикування у сольних композиціях та у сполученні флейти і супроводжуючого ансамблю, «схильність до меланхолії, деталізації найменшої градації нюансів, ностальгічних відтінків виконання, виразні агогічні відхилення, насолода найтихішими фрагментами звучання інструменту, глибока індивідуалізація, чуття та прямування за характерністю відтворення звуку флейти» [2, с. 161–162], а також відзначимо яскраво виражений потяг сучасних композиторів і виконавців до відновлення чистого та прозорого звучання флейти у поєднанні з сучасними прийомами гри на флейті. На наш погляд, всі вказані моменти пов'язані з естетикою постмодернізму і свідчать про підсилення в сучасній музичній культурі фемінних тенденцій, для яких характерні чуттєвість, тонкість почуттів і переживань, ліричного модусу світобачення у всій його багатогранності.

Висновки. Образ флейти у світовій культурі присутній у міфології і фольклорній традиції, у різних жанрах літератури, у зображальному мистецтві. Семантика тембру в різні періоди історії світової музики набувала різних відтінків. Сфера «камерності» відповідає темброво-динамічним властивостям флейти. Стійкі ті традиційні семантичні ампула флейти – пасторальність, теми кохання, образи природи,

⁵ Зазначена приголосна відноситься до групи змичних у французькій мові і артикулюється чітко і напружено. У вказаній мові кінчик язика із силою впирається у верхні зуби, завдяки чом у і виникають особливості його вимови, тоді як у німецькій мові фонема t артикулюється таким чином, що кінчик язика лежить на верхніх альвіолах [6, с. 86].

- закладаються ще у стародавніх культурах Шумеро-Вавілонії, Індії, Китаю, у культурі античності і середньовіччя. З часу активного функціонування флейти у європейському музичному просторі епохи Середньовіччя формуються різновиди інструментів, в яких на рівні тембрового забарвлення та змістовного наповнення присутня семантика жіночого та чоловічого акцентування. Різноманітних відтінків семантичні кола флейтового тембру набувають і в період Нового часу, особливо у XVIII та XX століттях.

Протягом декількох століть флейта із інструменту функціонального типу (воєнний, побутовий, церковний) перетворюється в період Нового часу у досить розвинений інструмент, який активно застосовується в художній виконавській практиці у ансамблевій, а пізніше і оркестровій традиції. І, нарешті, у творчості французьких і німецьких композиторів XVIII століття розвиток флейтової музики досягає найвищого розквіту, що відображається і на змістовному рівні з точки зору концепції «жіноче/чоловіче»: з одного боку, у XVIII ст., яке було часом досить визначних бойових дій і революційних подій у Європі, тому флейта залишається одним з основних інструментів військового оркестру, і відомо, що флейтист часто йшов попереду військової частини, символізуючи через тембр свого інструменту чоловічі якості хоробрості, героїзму, безстрашності, твердості та активності. Доповнюють вказаний напрям деякі образні тлумачення тембру флейти у мистецтві класицизму другої половини XVIII ст., де присутні образи активні, мужні, вольові. З іншого боку, у вказане століття, з його провідними художніми стилями жіночого типу – рококо та бароко, ми бачимо, що генеральною лінією творчості видатних композиторів Німеччини і Франції XVIII століття є *пасторальне* амплуа флейти, а також, у якості продовження вказаного амплуа, флейтове втілення, почасти зображального характеру, образів світу природи. Тобто у музичній культурі присутня переважно семантика жіночності у трактуванні флейтового тембру, що в значній мірі відображає загально-стильові тенденції вказаного часу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Єрмак І. Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструменту, техніка, репертуар : дис. ...

канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 432 с.

2. Карп'як А. Особливості сприйняття та відтворення художніх завдань у звукодинамічній амплітуді голосу флейти. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2016. Вип. 17. Львів : Львівський національний університет. С. 159–166.

3. Качмарчик В. П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX ст. : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Київ, 2009. 36 с.

4. Кушнір А. Я. Еволюція поперечної флейти від стародавніх часів до XVIII сторіччя. *Музичне мистецтво : зб. наук. статей / Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва, Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Донецьк : Юго-Восток, 2013. Вип. 13. С. 229–236.*
5. Нодель Ф. В. Флейта д'амур. URL: <https://bigenc.ru/c/fleita-damur-87e65f>. (дата звернення 10.07.2023).

6. Рудика О. А. Французьке флейтове мистецтво кінця XVIII – початку XIX століття у контексті формування системи професійної музичної освіти : дис... доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2022. 237 с.

7. Brown R. The early flute: a practical guide. New York : Cambridge University Press, 2002. 179 p.

8. Фльте д'амур. URL: https://wiki5.ru/wiki/F1%C3%BBte_d%27amour (дата звернення: 18.07.2023).

9. Tinctoris Johannes. Terminorum musicae diffinitorium. Treviso : Gerardus de Lisa, n.d. [ca.1494]. URL: https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP249758-PMLP404790-terminorum_musicae_diffinitorium.pdf (дата звернення: 15.07.2023).

REFERENCES

1. Yermak, I. Yu. (2020). Flejtove vikonavske mistectvo Zahidnoyi Yevropi XVIII stolittya: rozvitok instrumentu, tehnika, repertuar [Flute performing art of Western Europe of the 18th century: development of the instrument, technique, repertoire]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Karpiak, A. (2016). Osoblyvosti spryniattia ta vidtvorennia khudozhnikh zavdan u zvukodynamichnii amplitudi holosu fleity. *Visnyk Lvivskoho universytet / Serii: mystetstvoznnavstvo*, 17, 159–166. Lviv : Lvivskiyi natsionalnyi universytet [in Ukrainian].

3. Kachmarchyk, V.P. (2009). German flute art of the XVIII–XIX centuries. *Extended abstract of doctor's thesis*. Kiyv [in Ukrainian].

4. Kushnir, A. Ya. (2013). Evoliutsiia poperechnoi fleity vid starodavnikh chasiv do XVIII storichchia. *Muzychne mystetstvo*, 13, 229–236 [in Ukrainian].

5. Nodel, F. V. Fleita d'amur. <https://bigenc.ru/c/fleita-damur-87e65f>.

6. Rudyka, O. A. (2022). Frantsuzke fleitove mystetstvo kintsia XVIII – pochatku XIX stolittia u konteksti formuvannia systemy

profesiinoin muzychnoi osvity [French flute art of the late 18th – early 19th centuries in the context of the formation of a system of professional musical education]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

7. Brown, R. (2002). *The early flute: a practical guide*. New York : Cambridge University Press.

8. Flûte d'amour. https://wiki5.ru/wiki/Fl%C3%BBte_d%27amour

9. Tinctoris, Johannes. *Terminorum musicae diffinitorium*. Treviso : Gerardus de Lisa, n.d. [ca.1494]. https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP249758-PMLP404790-terminorum_musicae_diffinitorium.pdf

УДК 78.01/.072.2+.08/781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-9>**Ганна Володимирівна Яцула**

ORCID: 0000-0001-9517-4633

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yatsula.ann27@ukr.net

ЯВИЩЕ МЕТА-НЕОКЛАСИКИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ: НА ПОРОЗИ НОВОЇ ДОБИ ФОРТЕПІАННОГО МИСЛЕННЯ

Мета роботи — дослідити явище мета-неокласики у фортепіанній творчості сучасних композиторів, як нової доби створення та сприйняття музики. **Методологія роботи** спирається на комплексне використання семантичного і текстологічного підходів, а також на метод систематизації й узагальнення, що посприяли виокремленню нового явища мета-неокласики. На основі аналізу історичних передумов виникнення метамодернізму формуються нові перспективи створення та інтерпретації творів сучасних композиторів з особливими відображеннями їх у дійсності. **Наукова новизна статті** зумовлюється вивченням умов виникнення метамодернізму як нового напрямку у світовій культурі; визначаються основні позиції цього напрямку та їх вплив на твори сьогодення. Доводиться, що твори мета-неокласиків, як представників метамодернізму, відображають сучасні тенденції в музиці, коли стилі та жанри поєднуються і створюється унікальне звучання, яке не обмежується одним певним стилем. **Висновки.** Музика метамодернізму відображає дух нашого часу, для якого різноманітне інформаційне навантаження і множинні культурні впливи є повсякденною реальністю. Музиканти та слухачі шукають нові форми висловлювання та способи впоратися з цією складністю. Метамодернізм пропонує новий спосіб образного синтезу та стилістичного об'єднання, створюючи музику, яка відображає та вибирає різноманітність та складність оточуючого світу. Композитори мета-неокласики часто експериментують та поєднують елементи різних стилів та жанрів, створюючи унікальні та оригінальні звучання. Їх твори можуть містити елементи класичної музики, джазу, року, електронної музики та інших форм, а також впливу різних культурних традицій. Головними конститутивними рисами творів мета-неокласиків є: мелодійність; медитативність («звільнення свідомості»); репетитивність; різноманітність підходів до використання фортепіано; трансценденція що виражено у перевищенні

меж матеріального світу і досягнення іншої, вищої реальності, одночасно глибших рівнів свідомості, духовності чи розуміння. Тож твори мета-неокласиків надихають, занурюють до позитивної атмосфери сприйняття навколишнього світу, дають сили для життя.

Ключові слова: метамодернізм, мета-неокласика, фортепіанне мислення, фортепіанний тембр, медитативність, творчість сучасних композиторів, новий синтез.

Yatsula Hanna Volodymyrivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The phenomenon of meta-neoclassics in the piano creativity of modern composers: on the threshold of a new age of piano thinking

The purpose of the work is to investigate the phenomenon of meta-neoclassicism in the piano works of modern composers, as a new age of creating and perceiving music. The methodology of the work is based on the complex use of semantic and textological approaches, as well as on the method of systematization and generalization, which contributed to the identification of the new phenomenon of meta-neoclassicism. On the basis of the analysis of the historical prerequisites for the emergence of metamodernism, new perspectives for the creation and interpretation of the works of modern composers with special reflections of them in reality are formed. The scientific novelty of the article is due to the study of the conditions for the emergence of metamodernism as a new trend in world culture; the main positions of this trend and their influence on contemporary works are defined. It is proven that the works of meta-neoclassicists, as representatives of metamodernism, reflect modern trends in music, when styles and genres are combined and a unique sound is created that is not limited to one specific style. Conclusions. The music of metamodernism reflects the spirit of our time, for which a diverse information load and multiple cultural influences are an everyday reality. Musicians and listeners are looking for new forms of expression and ways to cope with this complexity. Metamodernism offers a new way of figurative synthesis and stylistic unification, creating music that reflects and absorbs the diversity and complexity of the surrounding world. Meta-neoclassical composers often experiment and combine elements of different styles and genres, creating unique and original sounds. Their works may contain elements of classical music, jazz, rock, electronic music and other forms, as well as the influence of various cultural traditions. The main features of the works of meta-neoclassicists are: melodiousness; meditateness (“release of consciousness”); repetitiveness; variety of approaches to using the piano; transcendence, which is expressed in exceeding the limits of the material world and reaching another, higher reality, at the same time deeper levels of consciousness, spirituality or understanding. Therefore, the works of meta-neoclassicists inspire, plunge into a positive atmosphere of perception of the surrounding world, give strength for life.

Key words: metamodernism, meta-neoclassicism, piano thinking, piano timbre, meditateness, creativity of modern composers, new synthesis.

Актуальність теми дослідження. В XXI столітті академічна музика розкриває нові аспекти своєї сутності і стає площиною для творчих експериментів та інновацій. Цей процес яскраво виявляється в описі нового напрямку у світовій культурі, якому філософи та мистецтвознавці присвоїли термін «метамодернізм».

Виявлення важливих особливостей життя суспільства на сучасному етапі, розгляд наукових позицій та систематизація матеріалів, присвячених метамодернізму, аналіз музичних явищ, що вписуються в нову культурну парадигму, дозволяють створити узагальнене уявлення про сучасні процеси розвитку музичної культури.

Зміна умов життя людства межі ХХ–ХХІ ст. призвело до переходу в епоху метамодернізму – глобального культурного процесу, що змінив постмодернізм. Як вважають сучасники, метамодернізм виріс на ґрунті, підготовленому постмодернізмом.

Метамодернізм в академічній музиці є філософською та художньою концепцією, яка прагне об'єднати традиційні та сучасні елементи музичної мови. На відміну від постмодернізму, який ставить під сумнів концепцію єдиної істини та стабільності, метамодернізм в академічній музиці прагне синтезу різних стилів, технік та естетичних підходів, створюючи нові унікальні композиції.

Феномену метамодернізму в українському музикознавстві донині не було присвячених цій проблемі наукових робіт, але нещодавно з'явилось культурологічне дослідження Губернатор О. у якому звертається увага на значення метамодерну як нової парадигми, і тому **мета нашої роботи** розвинути музикознавчий підхід до цього явища, зокрема дослідити явище мета-неокласики у фортепіанній творчості як нової парадигми метамодернізму.

Наукова новизна статті розкривається у вивченні напрямку метамодернізму як нового підходу, що спрямований на пошук нових форм виразності та переосмислення культурних зв'язків у сучасному світі.

Виклад основного матеріалу. Метамодернізм «народився» в 1990-х роках, хоча точну часову границю, як і конкретну причину його появи, встановити неможливо. Термін запропонували, і сформулювали загальні положення голландські філософи Тімотеус Вермулен та Робін ван ден Аккер

у маніфесті 2010 р.; у 2015 р. з'явився також маніфест, який належить британському художнику Люку Тернеру [6].

Перехід до епохи метамодернізму пояснюється зміною суспільних умов, пов'язаних з ерою всеосяжного інтернету та з високою концентрацією інформації, віртуальною та «доповненою реальністю», 3D-друком, інтеграцією кіберфізичних систем у промисловість та повсякденне життя тощо.

Метамодернізм, на наш погляд, це *модус мислення*, здатний впливати не лише на спосіб створення творів мистецтва сьогодні, а й на спосіб бачити твори минулих епох і, відповідно, їх інтерпретувати. Представники цієї течії прагнуть об'єднати різні ідеї та підходи, не лякаючись протиріч та суперечок між ними. Вони визнають важливість емоцій, суб'єктивності та інтуїції, водночас застосовуючи аналітичне мислення та критичне осмислення.

Слід коротко нагадати, які головні прояви модернізму і постмодернізму, щоб прояснити суть метамодернізму, оскільки однією з його особливостей називають осциляцію, тобто. коливання між двома протилежностями – модернізмом та постмодернізмом – та одночасність їх існування.

Модернізм (італ. *modernismo* – «сучасна течія») – це сукупність безлічі напрямів у мистецтві кінця XIX – початку XX ст., об'єднаних прагненням до оновлення, відмови від класичних канонів. Цей період, що охопив кілька десятиліть, дуже різноманітний та багатогранний у своїх проявах. Так, звичні уявлення про один із напрямків – стилю модерн – пов'язані з образами вишуканої асиметричності, стилізації рослинних форм, орнаментики та ін. Проте іншою «сторонюю медалі» модернізму були конструктивізм, функціоналізм і раціоналізм. Якщо говорити узагальнено, то для модернізму характерні активність, динамізм, прагнення відстоювати свою позицію всупереч усьому, схильність до експериментів, зневага до загальноприйнятих цінностей, культ молодості та свіжості сприйняття.

Наприкінці сторіччя виникає ситуація інтуїтивного очікування чогось нового. Невипадково кожна нова епоха мистецтва асоціюється з відкриттям нових стилів, напрямів, течій, шкіл. Парадоксальність цього «синдрому очікування» полягає в тому, що те «нове», яке з'являється, не завжди відповідає інтуїтивним «передчуттям» (сподіванням) слухачької свідомості [2, с. 21].

Як писав Альфред Уайтхед «Світ стоїть віч-на-віч з тим парадоксом, що він чекає нового і в той же час охоплений жахом перед втратою минулого, знайомого, коханого» (цит. по [2]).

Трагічні історичні події на початку ХХ століття сильно вплинули на позитивні уявлення людства про себе, але сприяли модифікації низки напрямків модернізму, утворюючи нові відгалуження. Однак після Другої світової війни світогляд кардинально змінився. Модернізм зазнав жорсткої критики і поступово перетворився практично на свою протилежність – постмодернізм.

*Постмодернізм*¹ відрізняється тим, що він виявляє еkleктичність: як матеріал для створення художніх творів використовується практично все, і в техніці колажу поєднуються взаємовиключні елементи. Твори мистецтва перетворюються на ігровий простір, де відбувається довільне поєднання значень. Характерною рисою є інтертекстуальність, яку також можна описати як «розгерметизацію» тексту, тобто присутність посилань, цитат, алюзій та ремінісценцій, які демонструють коло інтересів автора.

Таким чином, у постмодернізмі вищі досягнення орієнтовані на знаючого мистецтвознавця, здатного успішно орієнтуватися в цій «павутині» посилань до різних явищ життя та мистецтва.

В епоху *постпостмодернізму* (метамодернізму) духовна культура та цінності суспільства та окремої людини ґрунтуються на пріоритеті «вічних цінностей», «світлого майбутнього», концепції щастя та інших подібних ідеалів, які здатні знизити відчуття ризику, властивого повсякденному життю. Метамодернізм вільний від обмежень чужих думок, поведінкових рамок, забобонів та догм. Він виділяється своїм способом сприйняття, який поєднує меланхолію та сентиментальність в епоху метамодерну.

Метамодернізм пропонує альтернативу традиційним жанрам та стилям, скорочуючи очевидну часову дистанцію між минулим та сьогоденням, орієнтуючись на майбутнє та акцентуючи увагу на цінностях минулого з метою зберегти їх для

¹ Постмодернізм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 433–435. – 634 с.

створення чогось нового у майбутньому. Даний підхід надає музикантам можливість виявити свою унікальність та творчий потенціал, експериментуючи з різними звуковими формами та способами інтерпретації.

В епоху тотального інтернету кожна людина стає творцем. У мережі публікуються творчі експерименти будь-якого рівня і з різних галузей людської діяльності, і саме таким чином нерідко створюються відомі бренди. При цьому не потрібно бути професіоналом, витратити багато часу і зусиль на досягнення досконалості. Можна обмежитися загальним уявленням та освоєнням основних принципів, навіть без вищої освіти. В епоху метамодерну це стає само собою зрозумілим: однією з ключових рис метамодернізму є «розмивання кордону між дилетантизмом та професіоналізмом» [3, с. 140].

Всі ці зміни в стильових орієнтирах сучасної доби, всі ці нові тенденції стилю культури вони відбиваються, звісно, і в окремих видах мистецтва і більш за все у різних видових формах мистецтва змінюючи уявлення про мовні ресурси та художньо-естетичні завдання. І відмітною рисою метомодерністичних оновлень у музичному мистецтві стає висунання на перший план фортепіанної творчості у єдності її композиторської та виконавської сторін.

Вже у період мінімалізму та постмінімалізму фортепіанні композиції відіграють значну роль у становленні нових стильових тенденцій музичного мистецтва. Власне головні позиції композитори мінімалісти обґрунтовували у зв'язку з інструментальною творчістю, зокрема, фортепіано часто ставало головним інструментом якому довірялися композиційні пошуки.

На початку доби метамодерну фортепіанний тембр та логіка фортепіанних композицій очевидно набувають нових функціональних значень та художніх якостей, тобто розуміння звукового образу фортепіано суттєво змінюється так само як і змінюється ставлення до композитора-піаніста, який здатен сам втілювати у життя свої ідеї і ставати головним комунікатором між інструментом і досить широким загалом слухачів. Композитор стає досить публічною персоною, що може безпосередньо звертатись з музичною розмовою засобами фортепіано до людської спільноти, причому, необмеженою у просторі та часі, коли це відбувається засобами інтернет-комунікації.

Позиція і ставлення до фортепіано змінюються з двох боків: з боку автора музики, який поєднує у собі якості композитора та виконавця і створює цілком нове, водночас достатньо зрозуміле у стильовому відношенні, фортепіанне мовлення. З іншого боку, фортепіанна поетика передбачає тепер достатньо широку аудиторію, не лише поціновувачів традиційного фортепіанного виконавства та піаністичного репертуару, але й тих реципієнтів, що очікують нового художнього впливу від звучання, нової ролі музики у їх житті. Вони чекають більш безпосереднього спілкування з музичними значеннями, що здатні покращувати їх емоційно-психологічний стан та укріплювати смислові засади повсякденного життя.

Саме з усіма цими підходами та принципами пов'язана творчість сучасних композиторів неокласиків – яскравих представників метамодернізму. З кінця першого десятиліття ХХІ ст. термін «неокласичне» отримав ще більш розширене та розпливчате тлумачення. Музика сучасних неокласиків – це дуже специфічне, особливо для музикантів-професіоналів, явище, у якому з усією ясністю виявляється така особливість метамодернізму, як зрівняння «низького» і «високого». Саме ці музичні відкриття привертають велику кількість слухачів у найпрестижніших академічних залах всесвітньої сцени, і також широко поширені в онлайн-просторі. Творчість неокласиків генетично пов'язана з мінімалізмом і ґрунтується, як правило, на репетитивній техніці. Але порівняно з музикою мінімалістів ХХ ст., багато творів неокласиків відрізняються новою простотою та лаконічністю.

У творах неокласиків зрідка присутні звичні слуху звороти мелодійного та гармонійного розвитку, але частіше використовується заснована на декількох звуках «формула», що повторюється багато разів з незначними змінами. Такий спосіб музикування – свого роду візитна картка неокласиків, це правила гри, яких суворо дотримуються. Особливе значення надається створенню настрою, зануренню слухачів в особливий стан, подібний до трансу.

Олена Кужелева описує процес занурення у сучасну музику, у якому людський розум, почуття, свідомість і воля взаємодіють як із зовнішнім світом, природою, так і з самими собою. Саме тому музика метамодерну так приваблює своїм незвичним характером. Метамодернізм в академічній музиці

стає магнітом для музикантів та слухачів, оскільки він пропонує нові можливості для дослідження у сфері мистецтва.

Однією з причин привабливості метамодернізму є його здатність долати межі та стереотипи. Композитори епохи метамодерну осмислюють та інтегрують різні жанри, стилі та традиції, створюючи музику, яка не підпорядковується стандартним класифікаціям. Це дозволяє їм звільнитися від обмежень і насолодитися свободою експерименту та самовираження.

Зазвичай, основним інструментом, на якому вони грають і для якого створюють свої композиції, є фортепіано, соло або у складі камерних та оркестрових колективів, оскільки на фортепіано найшвидше можна опанувати навички, необхідні для виконання найпростіших структур. Автори подібних творів не завжди мають спеціальну професійну освіту, але, незважаючи на це, вони створюють гостру конкуренцію академічним виконавцям, виявивши певну нагальну потребу аудиторії у «звільненні» від суєтності буття. Нерідко для створення певного настрою використовується «контакт з природою»: часто можна побачити, як піаніст грає, сидячи за фортепіано посеред чистого поля, на березі моря, а то й на крижині.

Однак варто згадати стиль, який виник на початку ХХ століття та отримав назву «неокласицизм». Він прагнув відновити класичні принципи та форми музики після періоду експериментів і руйнації, викликаних ранніми модерністськими течіями.

Сучасні неокласичні композитори часто виступають у ролі авторів саундтреків для кінофільмів, фільмів-коміксів та відеоігор, створюючи певну звукову атмосферу та відповідний емоційний стан. Проте твори неокласиків також часто звучать як самостійні музичні композиції, що пов'язані з певним візуальним матеріалом.

Хоча деякі композитори метамодерну можуть використовувати елементи неокласицизму або знаходити натхнення в (нео)класичній музиці, їх роботи зазвичай належать до ширшого спектру стилів та технік, відмінних від суворого неокласицизму.

У сучасному світі спостерігається стирання стильових меж і скорочення часових стильових інтервалів в музиці. Це пов'язано з еволюцією та розвитком музичної культури, а також з доступністю та вільним обміном інформацією та впливами.

Це розмивання стильових границь відображає різноманітність і складність сучасного музичного ландшафту. Композитори прагнуть висловити свою індивідуальність та унікальний звук, не обмежуючись одним стилем чи напрямком. Такий підхід дозволяє їм вільно експериментувати, шукати нові форми вираження та створювати музику, яка відображає дух та виклики нашого часу.

Це також відображає природу культури і мистецтва, що змінюється в цілому. В епоху глобалізації та технологічного прогресу доступність різних музичних стилів і жанрів стала набагато ширшою. Музичні виконавці та слухачі мають можливість надихатися та приймати впливи різних культур та епох, що сприяє розмиванню стильових границь та створенню нових гібридних форм, що відображає сучасну культуру та художню реальність, в якій ідеї та впливи переплітаються, а творчий прояв стає все більш багатшаровим та різноманітним.

На наш погляд, у даному контексті варто говорити про *«мета-неокласику»*, що це мелодійно струнка, кінематографічна, ясна музика на стику академічної традиції та нових жанрів. Неокласику можна часто почути в престижних концертних залах, на мультиформатних фестивалях, на світських та офіційних подіях. Постійні атрибути неокласичних концертів – це особлива, ні з чим не порівняна атмосфера гармонії, відчуття повного занурення у те, що відбувається.

«Мета-неокласика» – це музика, яка повертає нам позитивні (актуальні у потрібний час) емоції та пропонує притулок від метушні сучасного світу. Цей медитативний та глибокий стиль музики доступний широкій аудиторії, він звертається до всіх та одночасно естетично збагачує кожного слухача.

«Мета-неокласична» музика стимулює нас до нових досягнень, звільняє від психологічних переживань та допомагає нам досягти ментального очищення та гармонії внутрішнього світу.

Важливо відмітити, що мета-неокласична музика передбачає універсальну мову, яка проникає крізь культурні, мовні та географічні межі. Вона здатна донести своє послання і торкатися сердець слухачів різних національностей та віку. Завдяки своїй універсальності, вона стає джерелом натхнення та мотивації для всіх, хто прагне нових звершень і внутрішньої гармонії.

Під час занурення в таку музику слухачу не потрібно активно задіювати інтелектуально-аналітичні процеси, як це зазвичай відбувається при сприйнятті серйозної академічної музики. Слухач не зобов'язаний, як рекомендували Асаф'єв і Яворський, стежити за розвитком музичної мови, розпізнавати її елементи, осмислювати її хід, пророкувати смислові повороти, будувати мисленні тематичні структури тощо. Це відбувається з тієї причини, що в цій музиці відсутня традиційна музична мова у звичному розумінні цього терміна. Виникає враження, що таке «звільнення свідомості» відбувається усвідомлено і є однією з основних мовно-стилістичних особливостей.

Музика Людовіко Ейнауді, Яна Тірсена, Yiguma, Андреа Ванцо та інших сучасних мета-неокласичних композиторів демонструє саме тенденцію до розмивання стильових границь. Вони часто створюють музику, яка не підпорядковується жорсткому певному стильовому напрямку, а поєднує елементи різних жанрів.

Наприклад, Людовіко Ейнауді пише музику, яка поєднує в собі класичні та сучасні елементи, з використанням фортепіано та електронних звуків. Ян Тірсен відомий своїми саундтреками до фільмів, для яких він створює емоційні та атмосферні композиції, що включають фортепіано, акордеон та інші інструменти. Yiguma відомий своїми мелодійними та емоційними суто фортепіанними композиціями. Музика Андреа Ванцо також часто виконується на фортепіано, а його композиції є поєднанням класичної техніки та сучасної музичної мови. Його твори відрізняються позитивним і заспокійливим настроєм, можуть викликати почуття натхнення та споглядальності.

З погляду музичної мови, Людовіко Ейнауді, Ян Тірсен, Yiguma, Андреа Ванцо та інші композитори демонструють низку схожих рис. Перше, що можна виділити, це *мелодійність* – усі композитори мета-неокласики відомі своєю здатністю створювати мелодії, які легко запам'ятовуються та мають емоційну глибину. Їх музика часто будується навколо проникливих та емоційно насичених мелодійних ліній, які багаті на емоційні нюанси, що відображають різні стани душі. Вони прагнуть створити мелодійні лінії, які легко впізнаються та залишаються у пам'яті слухача. У структурі мелодії часто використовують повторення та варіації мотивів і фраз,

щоб створити цілісність та когерентність (коливання) у своїй музиці. Це допомагає посилити ефект та запам'ятовування мелодій. Також у мелодійних конструкціях можна спостерігати використання широкого діапазону інтервалів та октавних стрибків, що створює відчуття простору та емоційної виразності.

Важливо, що кожен з цих композиторів має власну індивідуальну мову, стилістику та підхід до побудови мелодій. Вони прагнуть висловити свою індивідуальність та унікальний особистісний характер через музику, використовуючи різноманітні елементи, гармонійні та ритмічні структури, експериментуючи з темпом та динамікою, щоб врешті-решт створити особливий звуковий образ.

Композитори демонструють різноманітність підходів до використання фортепіано, наприклад, Людовіко Ейнауді, створює свої композиції, ґрунтуючись на повтореннях та варіаціях, але при цьому найчастіше використовує фонове звучання оркестрових інструментів, що надає яскравішої емоційності та насиченості мелодії та гармонії. Ян Тірсен експериментує з різними текстурами та звуковими ефектами на фортепіано; як і Людовіко Ейнауді, він також використовує повторення та прості акорди, щоб створити унікальну звукову палітру і також включає в деякі твори оркестрові фарби.

ґірта трохи відрізняється в цьому колі композиторів, оскільки здебільшого його твори написані для одного фортепіано, без застосування оркестру. Тільки в 2023 році він випустив новий альбом, де використовує оркестрові струнні інструменти, віддаючи їм солюючі партії або додає їх для створення фоновості. Твори ґірта не такі прості, як спочатку чуються, фактура його творів більш насичена і різноманітна, в деяких моментах навіть поліфонічна. ґірта часто використовує гру регістрами у своїх композиціях на фортепіано, створюючи ефект багат шаровості та глибини звучання. Це дозволяє йому надавати багатства та повноти звучанню, а також створювати цікаві гармонійні та емоційні ефекти.

Часто ґірта починає мелодію або мотив у нижніх регістрах фортепіано, а потім повторює його у більш високих октавах, щоб посилити емоційний вплив та створити враження зростання й розвитку музики. Цей прийом дозволяє йому грати з динамікою та інтенсивністю, створюючи гарні та емоційно насичені звукові пасажі.

Гра регістрів також допомагає Yiguma досягти різних тембрових фарб на фортепіано. Він може використовувати нижні октави для створення глибокого та резонуючого звуку, а високі октави – для додавання легкості та яскравості. Цей прийом вносить варіантність у звучання його музики, роблячи її більш цікавою для слухача.

Андреа Ванцо у своїх композиціях, як і інші представники мета-неокласики, використовує повторення (репетитивність) музичних формул. Цей прийом допомагає створити особливу структурованість та ритмічну цілісність його композицій. Повторення музичних мотивів чи фраз може створити відчуття гіпнотичного ефекту та дозволити слухачеві буквально «зануритися» у музичний текст.

Важливо відзначити, що настрої композицій Андреа Ванцо, на відміну від меланхолійності Yiguma, зазвичай відрізняється більш позитивною тенденцією. Його музика часто переповнена ніжністю, теплотою та оптимізмом. Андреа Ванцо вміло поєднує повторювані формули з мелодійністю та гармонійними прогресіями, щоб створити пронизливі та радісні мелодії. Його композиції часто сприймаються як музичний заклик до спокою, умиротворення та позитивних емоцій. Хоча повторення музичних формул є загальною рисою мета-неокласики, у музиці Андреа Ванцо воно поєднується з більш позитивним і світлішим настроєм, створюючи магічну атмосферу для слухачів.

Ще однією з відмінних рис авторів мета-неокласики є прагнення подолання просторових обмежень музичного впливу. Свого роду трансценденція може відноситися до перевищення меж матеріального світу і досягнення іншої, вищої реальності, одночасно глибших рівнів свідомості, духовності чи розуміння. Це означає, що їх музика має універсальний характер і звертається до широкої аудиторії, здатної відчути та зрозуміти її емоційну глибину та красу. Вона створює атмосферу, здатну перенести слухача у власний уявний простір або навколишнє середовище, яке може бути одночасно універсальним та інтимним.

А. Думітреску, дослідниця з Нової Зеландії, стала однією з перших, хто розробляв концепцію метамодернізму з позиції трансцендування і «виходу за межі». За думкою А. Думітреску, метамодернізм – це парадигма, яка поєднує різноманітні здібності, такі як розум і емоції, системи мислення та різні онтологічні рівні [4].

Твори у сфері мета-неокласики мають здатність створювати зв'язок між композитором та слухачем на рівні емоційної та душевної гармонії, здатні вловлювати різні нюанси людського досвіду та висловлювати їх через звукову мову. Таким чином, вони мають здатність викликати емоційні відгуки та особисті переживання у кожного окремого слухача.

Висновки. У цьому сенсі мета-неокласична музика стає універсальною, трансцендуючи фізичний простір та час. Вона здатна проникати в глибини людського існування і закликати до роздумів, співпереживання та внутрішньої подорожі кожного слухача. Мета-неокласика має унікальну здатність бути одночасно «для всіх і для одного», викликаючи широкий діапазон емоцій і залишаючись інтимною та особистою для кожного слухача.

Таким чином, метамодернізм у музиці проявляється у створенні нового напрямку – мета-неокласики, здатного суттєво змінити масштаб та характер впливу музики. Це становить значний внесок з боку композиторів та виконавців, які досліджують та експериментують із звуковими матеріалами, структурами та концепціями. В результаті виникає музичний ландшафт, який збагачує та розширює наше сприйняття та розуміння музичного мистецтва у сучасному контексті.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Губернатор О. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 1. С. 109–114.
2. Кужелева Е. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Кужелева Елена Александровна ; Одесская гос. музыкальная академия им. А. В. Неждановой. – О., 2003. – 279 л.
3. Хрущева Н. Постирония и эйфория: О метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. № 1. – 2019. С. 135–147.
4. Dumitrescu A. E. What is Metamodernism and Why Bother? Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode. 2016. URL: https://www.academia.edu/31494316/What_is_Metamodernism_and_Why_Bother_Meditations_on_Metamodernism_as_a_Period_Term_and_as_a_Mode
5. Kadagishvili D. Metamodernism as we perceive it (quick review) European Scientific Journal December 2013 /SPECIAL/ edition vol.2 ISSN: 1857-7881 (Print) e – ISSN 1857-7431

6. METAMODERNIST // MANIFESTO URL: <http://www.metamodernism.org> Журнал о метамоде́рнизме <https://metamodernizm.ru/manifesto/>

7. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. P. 245, Hardcover. – 2017.

REFERENCES

1. Hubernator O. (2023). Metamodernism as a new paradigm of contemporary cultural practices. *Bulletin of the National Academy of Core Personnel of Culture and the Arts: Sciences. magazine*. No. 1. P. 109–114 [in Ukrainian].

2. Kuzheleva E. (2003). Irrelevant style as a phenomenon of composer poetics of the 20th century Dis. ... cand. art history: 17.00.03 / Kuzheleva Elena Alexandrovna; Odessa state. musical academy. A. V. Nezhdanova. – O., – 279 sheets. [in Russian].

3. Khrushcheva N. (2019). Postirony and euphoria: About metamodern in academic music // *Academy of Music*. No. 1. P. 135–147 [in Russian].

4. Dumitrescu A. (2016). What is Metamodernism and Why Bother? *Meditations on Metamodernism as a Period Term and as a Mode*. URL: https://www.academia.edu/31494316/What_is_Metamodernism_and_Why_Bother_Meditations_on_Metamodernism_as_a_Period_Term_and_as_a_Mode [in English].

5. Kadagishvili D. (2013). Metamodernism as we perceive it (quick review) *European Scientific Journal* December /SPECIAL/ edition vol. 2 ISSN: 1857-7881 (Print) e – ISSN 1857-7431 [in English].

6. METAMODERNIST // MANIFESTO URL: <http://www.metamodernism.org> Journal of Metamodernism <https://metamodernizm.ru/manifesto/> [in English].

7. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. P. 245, Hardcover [in English].

УДК 78.03+782.1/781.43

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-10>**Цяо Чжи**

ORCID: 0009-0003-6227-9377

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
atlaoqiao@gmail.com

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ОПЕРНОЇ ЛОГОСФЕРИ ТА СПОСОБИ ЇЇ ВИВЧЕННЯ

Мета дослідження – визначити головні теоретичні передумови вивчення логосфери оперної творчості як полісистемного феномена у світлі теорії метафори та музикознавчої символології. **Методологія** роботи зумовлюється поєднанням когнітивно-концептологічного та жанрово-семантичного підходів, передбачає включення психологічного ракурсу оцінки оперної поетики та розширення семіологічного методу оперознавства. Запропоноване поняття концептуальної метафори на засадах семіологічного музикознавчого підходу. **Наукова новизна** статті зумовлюється суттєвим розширенням методології дослідження оперної творчості як художньо-синтетичного феномена, а саме – вивченням її у контексті теорії метафори та у зв'язку з явищем концептуальної метафори. Також вперше оперна творчість з усіма її складовими розглядається як логосфера, тобто як іманентний змістовий та формальний порядок оперування смислами (створення художньої семантики), притаманний саме й лише оперному жанру. **Висновки.** Явище оперної логосфери визначається багатьма факторами, зумовленими генезисом та історією жанру, його стилевими модифікаціями, але найбільше – тим феноменом синтетичного художнього мислення, який значно підсилює здатність людської свідомості до когнітивної гри, до метафоризації та відкриття за її допомогою символічного змісту життя як істинного. Дефініція поняття оперної логосфери припускає зіставлення, як у теоретичному, так і в аналітико-текстологічному плані, театральності як ціннісно-сислової парадигми художньої культури; словесної риторичності як ключової ознаки оперного образу (вираження, висловлення) у його специфічній жанровій синтетичній формі; музикальності як головної концептуальної властивості оперної інтерпретації. Усі ці якості оперної творчості набувають додаткового метафоричного насичення, оскільки виступають та реалізуються, по-перше, симультанно, по-друге, у деякому переносному смислового значенні, як специфічна оперна театральність, особливе умовне оперне слово, відмінна від усіх інших жанрових різновидів музична мова – оперна музична семіосфера.

Ключові слова: оперна логосфера, теорія метафори, концептуальна метафора, оперна театральність, умовне оперне слово, оперна музична семіосфера синтетичне художнє мислення.

Qiao Zhi, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Ways of forming the opera logosphere and methods of studying it

The purpose of the study is to determine the main theoretical prerequisites for the study of the logosphere of opera creativity as a polysystem phenomenon in the light of metaphor theory and musicological symbology. The methodology of the work is determined by the combination of cognitive-conceptual and genre-semantic approaches, it involves the inclusion of the psychological perspective of the evaluation of opera poetics and the expansion of the semiological method of opera studies. The proposed notion of conceptual metaphor is based on the semiological musicological approach. The scientific novelty of the article is due to the significant expansion of the methodology of the study of opera creativity as an artistic-synthetic phenomenon, namely, its study in the context of the theory of metaphor and in connection with the phenomenon of conceptual metaphor. Also, for the first time, opera creativity with all its components is considered as a logosphere, i.e. as an immanent substantive and formal order of operating with meanings (creation of artistic semantics), inherent only to the opera genre. Conclusions. The phenomenon of the opera logosphere is determined by many factors determined by the genesis and history of the genre, its stylistic modifications, but most of all by the phenomenon of synthetic artistic thinking, which significantly strengthens the ability of the human mind to cognitive play, to metaphorization and to discover with its help the symbolic meaning of life as true. The definition of the concept of the operatic logosphere presupposes a comparison, both theoretically and analytically and textologically, of theatricality as a value-semantic paradigm of artistic culture; verbal rhetoric as a key feature of the opera image (expression, statement) in its specific genre synthetic form; musicality as the main conceptual property of opera interpretation. All these qualities of opera creativity acquire additional metaphorical saturation, since they appear and are realized, firstly, simultaneously, and secondly, in some figurative sense, as a specific operatic theatricality, a special conventional operatic word, a musical language different from all other genre varieties – opera musical semiosphere.

Key words: operatic logosphere, theory of metaphor, conceptual metaphor, operatic theatricality, conventional operatic word, operatic musical semiosphere, synthetic artistic thinking.

Актуальність напряму оперознавчого дослідження, обраного в даній статті, обумовлена, по-перше, досить потужним зростанням популярності оперного мистецтва у сучасному соціумі, по-друге, неповнотою вирішення донині проблеми оперної умовності, як тих особливостей художньої

метафоризації, що пов'язані з синтетичною структурою та синергійним впливом оперного твору, визначають своєрідність оперної музичної мови.

Певна таємниця впливу оперного мистецтва на колективну та особистісну свідомість полягає в тому, що опера здатна створювати таку метафоричну заміну життя – його ілюзію – що стає більш важливою у емоційно-ціннісному відношенні, більш привабливою та дієвою, аніж справжня дійсність; оперні умовні герої стають естетичними еталонами людських стосунків для багатьох реципієнтів, і це створює головний парадокс музично-театрального мистецтва, водночас зумовлюючи його значення як необхідної частини існування культури у двох її магістральних тенденціях – як вирощування людяності у людині та як впорядкування міжособистісної комунікації, вияву людської суб'єктності в культурі.

Не дивлячись на те, що існує значна кількість праць, присвячених художньо-організаційним закономірностям оперної творчості [2–3; 4; 5; 8], питання оперного логосу, як того смислового порядку, що встановлюється всередині опери і транслюється в процесі її діяння, все ще залишаються відкритими; напевне, вони будуть залишатися такими і надалі, у силу їх надзвичайної складності, також за причиною постійного оновлення оперного мистецтва та його комунікативних умов [9; 10]. Але дещо уточнити їх зміст допоможе той факт, що в загальній історії театру завжди залишається безсумнівною особлива взаємодія трьох головних чинників художньої оперної дії – словесного, музичного та сценічно-видовищного, кожен з яких має *множину* форм та способів реалізації та які *лише разом* демонструють силу оперної *художньої умовності*, тому повинні розглядатися як *єдина логосфера оперної творчості*.

Дана логосфера функціонує на власних іманентних метафоричних началах, тобто *базується на різновидових метафорах* (візуальній сценічно-видовищній, вербальній словесно-поетичній, музично-звуковій вокально- та інструментально-інтонаційній), які набувають сталого значення та виступають змістовими осередками оперної дії, тобто переростають у *концептуальні метафори*.

Мета даної статті – визначити головні теоретичні передумови вивчення логосфери оперної творчості як полісистемного феномена у світлі теорії метафори та музикознавчої символології.

Основний зміст статті. Усіма авторами, котрі визнають зростання популярності опери у світі за останні кілька десятиліть, відзначається також тенденція підсилення інтересу соціальної спільноти (у цілому) до *синтетично-симультанних форм художнього діяння*. Вона осмислюється дослідниками як свідчення якісної перебудови ціннісної ієрархії мистецтва, яка взаємодіє з потребою підсилення художнього діяння, отримання комплексною художньої сугестії.

Виявляється, що з соціопсихологічної сторони оперна творчість пов'язана з деякими етичними завданнями суспільства, зокрема з тим, у якому напрямі здійснюється розвиток ментальних здібностей людини та її почуттєвого апарату, а також з завданням покращення гуманістичних засад соціуму, і це є непрямим, але дуже потужним чинником розвитку для оперних виконавських інститутів.

Найбільш актуалізованою рисою сучасної оперної творчості є її здатність входити до узагальненого ціннісно-психологічного контенту, виявляти його провідні компоненти та створювати художній резонанс з ними, спираючись на специфічні синтетичні *художньо-текстові концептуальні метафори*.

Відзначимо, що художнє мислення в основі своїй виявляється процесом утворення нових когнітивних конекцій, реляцій та порівнянь-уподібнень... Тому основними передумовами вивчення метафори, як мовного явища, стає положення про її ментальний характер (як онтологічний аспект) та пізнавальний потенціал (як епістемологічний аспект).

Перетворення поняття про метафору на засадничу теоретичну категорію відбулося впродовж останніх десятиліть завдяки оновленню мовознавства як філологічної дисципліни та залученню до літературознавчої сфери концептологічного виміру. Явище й поняття *концептуальної метафори* стає визначальним для сучасної когнітології, котра входить у різні дисциплінарні середовища, набуває парадигматичного методичного значення, не дивлячись на деяку надлишковість терміну. Саме зв'язок метафори та концепту, процесу концептуалізації стає провідним у загальній теорії метафори, сприяючи їй ще більшому розширенню та підсиленню її психологічних та епістемологічних компонентів.

Концептуальні метафори є невід'ємною частиною культурного мовного простору [6], укорінені у свідомості людей і настільки звичні, що нерідко не усвідомлюються як

метафори. Стаючи автономним та інтегруючим, міждисциплінарним, водночас, метафорологічний метод передбачає поняття про такі різноманітні ментальні простори, що мають пересікатися, взаємодіяти та потребують особливого мапування (картування). За спостереженнями Дж. Лакоффа, «... Концептуальна метафора – це не “скорочене порівняння”, не один зі способів прикрасити мовлення й навіть не властивість слів і мови в цілому. В уявленні сучасної когнітології, метафора – це одна з основних ментальних операцій, це спосіб пізнання, структурування й пояснення навколишнього. ... Метафора проникає в повсякденне життя, причому не тільки в мову, але й у мислення й дію. Наша повсякденна понятійна система, мовою якої ми думаємо й діємо, за своєю суттю метафорична...» [6, с. 203].

Дж. Лакофф наполягав на розмежуванні метафоричного висловлення та концептуальної метафори, підкреслюючи, що «локус метафори – у думці, а не в мові». Акт метафоричної творчості лежить в основі багатьох семантичних процесів – розвитку синонімічних засобів, появи нових значень і їх нюансів, створення полісемії, розвитку систем термінології й емоційно-експресивної лексики. Без метафори не існувало б семантики «невидимих світів» (внутрішнього життя людини), зони вторинних предикатів, тобто предикатів, що характеризують абстрактні поняття.

На противагу послідовно-континуальному дискурсивному мисленню, метафоричне «освоєння світу» (міфологічно-мовне) має зворотну якість: воно може зводити мислення й мовлення (у всіх семіотичних площинах) до крапки, єдиного фокусу, скорочувати змісто-сміслову відстань, «стрибаючи» від одного концепту до іншого. Можна також стверджувати, що якщо дискурсивне мислення екстенсивне, то міфологічно-мовна концептуалізація дійсності інтенсивна; якщо для першого характерний кількісний параметр, то для іншого – якісний, а це означає суб'єктивовано-смісловий, ціннісний... Виявляється також, що як би не різнилися за змістом міф і мова, їм обом властива та сама концептуальна форма. Цю форму можна коротко позначити як метафоричне мислення: «треба виходити із сутності й змісту метафори, якщо прагнемо зрозуміти, з одного боку, єдність та, з іншого боку, відмінність міфологічного і мовного світу» [11, с. 70].

Виходячи з існуючих положень теорії метафоризації, можна вивести *критерії вивчення (аналізу) художньо-метафоричного змісту* – техніки метафоризації (смыслової концептуальної трансгресії), спираючись на три умовні текстові рівні – у зв'язку з трьома основними видами метафор: поверхнева (очевидна) мова – зовнішня форма (структурні метафори); семантика і синтаксис (інструментальні орієнтаційні метафори); напрями пізнання, інвертизація смислів (глибинні онтологічні метафори, що придбають символічні властивості) [6; 11].

Ці ієрархічні рівні можуть також розглядатися як евристичні механізми художньо-метафоричної свідомості, зокрема оперної (оперотворчої). Їх єдність в умовній цілісності різних родів сприйняття і комунікації, візуального, словесного та музично-слухового, виступає як притаманна оперному жанру логосфера; останню можна розглядати і як концептосферу, враховуючи тісний зв'язок цих понять, відзначений Д. Лихачовим (див. про це: [7]).

Займаючись розробкою поняття концептосфери стосовно національної мови, дослідники використовують, поряд з цим терміном, поняття культуросфери, семіосфери, ідеосфери, нарешті, логосфери, але різниця між ними не визначається достатнім чином. На сьогодні у мовознавстві освоєння поняття концептосфери (логосфери) проводиться в різних його напрямках, серед яких переважає структурно-подієвий семіотичний, полілінгвальний текстологічний та комунікативно-інтерпретативний психологічний. Дані напрями виявляються відповідними до трьох рівнів метафоризації, котрі організують зміст оперної творчості як завершеної художньо-естетичної дії.

Семіотика театрално-сценічної дії з її обов'язковими актантними обумовленостями – опорна частина оперної поезики. На її основі відбувається складний діалог словесної та музичної виразових форм у контексті синтетичного оперного змісту. Загальні умови створення та розуміння оперного тексту апелюють до життєвого світу культури, передбачають «входження» у систему повсякденного досвіду переживання й передчуття, пов'язані з загальним життєвим контекстом та його конкретними історичними формами, локальними історичними ситуаціями. Тому оперна семантика «вбудована» в сценічну дію – як у те, що може бути презентованим

найбільш прямо й буквально очевидно, пізнаваним та погодженим з тими знаннями про світ, які є доступними для людини на даний історичний момент.

Як знання художньої умовності не може обійтись без розуміння смислу художнього прийому, так і розуміння художнього смислу завжди потребує інтерпретативно-пізнавальної експлікації, наочності та обговорення. Тому процес оперного розуміння потребує спеціальних засобів візуальної інтерпретації; важливим стимулом дієвої візуальної інтерпретації оперного тексту є індивідуально-стильовий вибір – і як вибір жанрово-стильового напрямку оперної творчості, і як стильове визначення характеру сценічної постановки, включаючи ступінь її режисерської індивідуалізації, часто модернізації. Індивідуально-творча семантична репрезентація оперного змісту найбільш безпосередньо виявлена у сценічній постановочній композиції, що репрезентує режисерську концепцію опери, з притаманним їй структурними метафорами. Вона пов'язана також з залученням словесно-музичних значень до сценічної хронології; словесно-музичний матеріал, якому буде підкорятися й «таємна» символічна концепція оперного твору, переводить метафоричний зміст на інший рівень – конкретизації особистісно-емоційних чинників та роз'яснення ходу сценічної комунікації.

Зміни у візуально-видовищній стороні оперного спектаклю, які зумовлюють перетворення слухача опери на її глядача, співвіднесені зі словесно-поетичним планом оперної дії, а цей план переломлюється крізь музичне звучання. Останнє навіть можна сприймати як канал трансляції словесно-поетичного змісту.

Родова цілісність музичного театру виявляється, насамперед, історіографічним шляхом, тобто – ретроспективно, оскільки в послідовному його становленні одна форма змінює іншу, суттєво відрізняючись від попередньої й прагнучи до оригінальної інтерпретації складових музично-театрального жанру. Крім того, загальна історія музичного театру свідчить про його постійне протистояння з театром драматичним. Це протистояння веде до виникнення багатьох проміжних (між драматичною та музичною) театральних форм, з різною перевагою, з повною або частковою перемогою словесного або музичного начала. Але вона веде і до появи низки таких синтетичних музично-драматичних форм, які виходять за межі

традиційного театрального мистецтва, ведуть до розвитку інших візуально-художніх, видовищних сфер (різноманітних віртуальних різновидів арт-практики, у тому числі). Синтез традиційної оперної поезики з новими медіа-формами стає новим чинником візуалізації, видовищної презентації оперного тексту.

Окрім цього, показовою рисою функціонування оперного театру сьогодні стає оперний фестиваль – як організація особливого простору не просто театральної дії, вистави, а спільного проведення часу авторами й виконавцями оперного спектаклю та масовим глядачем/слухачем, для якого це постає важливим способом дозвілля. Головним компонентом фестивалю завжди постає святкове спілкування, тобто це особливий ігровий простір, у якому умовна реальність сценічної дії трансформується в особливо вільну *реальність спілкування*. У такий спосіб оперному мистецтву надається характер колективної вистави, свого роду перформансу, спільної соціально-психологічної події, яка перетворює сам час проведення фестивалю на *темпоральну концептуальну метафору карнавальності*, а театралізація проникає до перебігу звичаєвого життя та свідомості.

На другому рівні логосфери оперної творчості, відповідно до її жанрової специфікації, домінує словесне начало – словесно-літературний матеріал опери, який є особливим композиційним явищем, володіє власними драматургічними функціями та образно-смысловими завданнями. Характер використання слова в опері, його вибір та композиційне розташування в тексті оперного твору (у відповідності до специфічних умов музичного тексту [1]), ступінь активності впливу вербальної інтонації на музичну залежить від *жанрового нахилу* й внутрішніх жанрових властивостей опери.

Ще раз наголосимо на тому, що шлях до змісту синтетичного символу в опері є троїстим. З одного боку, він ініціюється сценічною дією, сюжетно-персонажним контекстом; з іншого – потребує уточнення візуальних образних уявлень (асоціацій) у сприйнятті словесно-поетичного матеріалу, який, поєднуючись з музично-звучними текстовими формулами, здобуває нові метафоричні властивості, тобто знаходить силу, дієвість, авторитетність самостійних художніх концептів. Цьому сприяє безпосередня сугестія музично-виразового плану, метафоричність якого вже сягає символічної

іншомовності — спрямована до множинності та нескінченності художнього смислу.

Синтетична оперна семантика визначається тим, що музична метафоризація, як процес, долає предметні обмеження слова та сценічної дії, не відмовляючись від них, але перетворюючи їх концепційні функції у специфічній музично-інтонаційній сфері музичного твору. Музичні компоненти оперного тексту стають досить автономними художніми реаліями, мають і переносне метафоричне (стосовно слова та дії), і буквальне музично-виразове, неперекладне на інші художні мови, значення. Вони найбільше відповідають за психологічний вплив оперного тексту та його естетичну ідею, також за загальний інтерпретативний лад оперної вистави.

Перехід оперної дії у музично-виконавську інтерпретацію, тобто досягнення оперною логосферою свого музично-інтерпретативного рівня, можливостей музично-інтонаційної *експлікації*, сприяє певному абстрагуванню музично-семантичних моделей від звучання й створення на їх основі передумов нового сценічно-драматичного тлумачення, нових способів візуалізації та словесного оформлення у змісті оперного жанру. Таким чином виникає внутрішня циклічність оперного логосу — як самодостатність да здатність до саморозвитку оперної логосфери.

У загальному семантичному плані, роль слова в оперній музиці визначається тим, що воно здатне вказувати на екзистенціальні моменти, іменувати смисли, пов'язані з сутністю людського життя, ставати додатковим засобом психологічного впливу. У такій якості слово стає важливим елементом оперної форми; окрім цього, доведено, що в пам'ять людини надовго й міцно входять лише ті смисли, які «проговорюються» у слові, у такий спосіб стаючи вербалізованими концептами.

З семантично-репрезентативної сторони оперної поетики смисл завжди потребує вербалізації — як способу виявлення й номінації провідної сюжетної лінії, актантної персонажної моделі, тобто всього того, що може бути не лише показане, а й визначене і виражене за допомогою слова. В спільній оперній семантиці слово стає також і засобом верифікації музично озвучених смислів, тобто доказом важливості й істинності музичних значень, їх концептуальної правомочності.

Відтак вивчення складових логосфери оперної творчості дозволяє зробити висновок, що її перший рівень обумовлений найбільш очевидною сценічно-видовишною стороною оперного жанру — як світського музично-театрального, зверненого до важливих історичних подій та фактів, сталих сюжетів — загально визнаних потреб людського життя з його психологічною звичаєвою конкретикою, водночас з його скерованістю до ідеального вищого світу.

Другий рівень представляє словесні характеристики оперної дії за допомогою узагальнюючих описів — наративних характеристик, опорних словесних конструкцій драматичної дії (починаючи з лібрето), словесно-поетичних чинників музичної експресії; літературні показники стають жанровим каноном для всіх форм і видів опери.

Третій рівень представляє велике семантичне коло музично-виразових оперних засобів як справжньої енциклопедії форм і прийомів, способів вокального та інструментального інтонування з його системно-концептуальною організацією всередині оперної композиції. На цьому рівні виникають нові метафоричні сплави музичних «висловлень» і комбінованих (контамінованих) видів оперного інтонування; формуються засоби музичного викладу, які є відповідальними за цілісність усього оперного тексту, наприклад лейтмотивна або монотематична, моноінтонаційна драматургія, особлива емблематичність тембрів та фактурних прийомів тощо.

Наукова новизна статті зумовлюється суттєвим розширенням методології дослідження оперної творчості як художньо-синтетичного феномена, а саме — вивченням її у контексті теорії метафори та у зв'язку з явищем концептуальної метафори. Також вперше оперна творчість з усіма її складовими розглядається як логосфера, тобто як іманентний змістовий та формальний порядок оперування смислами (створення художньої семантики), притаманний саме й лише оперному жанру.

Висновки. Явище оперної логосфери визначається багатьма факторами, зумовленими генезисом та історією жанру, його стильовими модифікаціями, але найбільше — тим феноменом синтетичного художнього мислення, який значно підсилює здатність людської свідомості до когнітивної гри, до метафоризації та відкриття за її допомогою символічного змісту

життя як істинного. Воно адресоване тим ціннісним реаліям сукупного людського досвіду, які придбали статус історичних універсалій, тобто метатемпорального призначення. Отже, дефініція поняття оперної логосфери припускає зіставлення, як у теоретичному, так і в аналітико-текстологічному плані, *театральності* як ціннісно-сислової парадигми художньої культури; *словесної риторичності* як ключової ознаки оперного образу (вираження, висловлення) у його специфічній жанровій синтетичній формі; *музикальності* як головної концептуальної властивості оперної інтерпретації.

Причому усі ці якості оперної творчості набувають додаткового метафоричного насичення, оскільки виступають та реалізуються, по-перше, симультанно, по-друге, у деякому переносному смислового значенні, як *специфічна оперна театральність*, *особливе умовне оперне слово*, відмінна від усіх інших жанрових різновидів музична мова — *оперна музична семіосфера*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля. Дисс. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.01 — театральное искусство. М., 2004. 174 с.
3. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты. Дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.09 — теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
4. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Дисс. ... докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 — музыкальное искусство. Новосибирск, 2006. 491 с.
5. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина. Дисс. ... докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 — музыкальное искусство. М., 2005. 380 с.
6. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем, М. 2004. 255 с.
7. Лихачев Д. Концептосфера русского языка // Очерки по философии художественного творчества. СПб.: Блиц, 1999а. С. 147–165.
8. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров. Дис. ... кандидата педагог. наук; спец. 13.00.02 — Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.

9. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. Дисс. ... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство Казань, 2004. 163 с.

10. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса. Дисс. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – муз. ис-во. Одесса, 2017. 186 с.

11. Cassirer E. Die Kraft der Metapher. Sprache und Mythe. Leipzig-Berlin, 1925, S. 68–80.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. M.: Composer [in Russian].

2. Bogatyrev, V. (2004). Interaction of drama and music: vocal aesthetics of an opera performance. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.01 – theater art. M. [in Russian].

3. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Doctor's thesis of Arts: 17.00.09 – theory and history of Art. St. Petersburg [in Russian].

4. Kolyadenko, N. (2006). Sinestety of the musical-artistic consciousness (on the material of the art of the XX century). Doctor's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art. Novosibirsk [in Russian].

5. Kuznetsov, N. (2005). Stage performance of an opera artist in the context of the acting school of F.I. Shalyapin. Doctor's thesis of Arts; specials: 17.00.02 – musical art. M. [in Russian].

6. Lakoff, D. (2004). Johnson M. Metaphors we live by, M. [in Russian].

7. Likhachev D. Conceptosphere of the Russian language // Essays on the philosophy of artistic creativity. St. Petersburg: Blitz, 1999a. pp. 147–165.

8. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis ped. sciences; spec. 13.00.02 – Theory and methods of training and education. St. Petersburg [in Russian].

9. Sokolskaya, A. (2004). Opera text as a phenomenon of interpretation. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art Kazan [in Russian].

10. Zhang, Kai. (2017). The modern opera theater as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

11. Cassirer, E. (1925). Die Kraft der Metapher. Sprache und Mythe. Leipzig-Berlin, S. 68–80 [in German].

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-11>**Вей Лісянь**

ORCID: 0009-0006-2491-6939

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
willowleex@gmail.com

ЯВИЩЕ ТЕКСТУ В ОПЕРНО-СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ: ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПАРТИТУРОЗНАВСТВА

Мета дослідження – визначити основні теоретичні передумови дослідження оперно-симфонічної партитури, що зумовлюються текстологічним підходом та явищем / поняттям тексту в проекції до оперно-симфонічної творчості. **Методологія** роботи передбачає сумісне використання герменевтичного, текстологічного та жанрово-композиційного підходів, залучення певних положень структурно-семантичного аналізу. **Наукова новизна** статті полягає у запровадженні поняття оперно-симфонічного тексту як такого, що дозволяє виокремлювати явище оперно-симфонічної партитури та залучати його до поля системного музикознавчого аналізу. Вперше пропонується вивчати оперну партитуру як складно-полілогічне утворення, що передбачає багатопланову структуру та поліфункціональні можливості; розглядати творчу особистість співака – виконавця сольних оперних партій – як смисловий осередок у діалозі інтерпретацій, що виникають на засадах оперного тексту та впливають на побудову партитури як не лише формального, а й смислового явища. **Висновки.** Оперно-симфонічний текст у сучасній інтерпретативній практиці постає особливим явищем, можна сказати «складно-закодованим» феноменом, адже використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразових форм і значень, асимілюючи художньо-мовленнєву множинність оперного жанру. Для характеристики його специфічних структурно-смислових властивостей найбільше підходить категорія партитури, якщо надавати їй не вузько-інструктивного, а досить широкого теоретичного значення. Оперна партитура в її текстологічному вимірі – це динамічна взаємодія установок режисера-постановника, диригента, виконавців вокалістів та інструменталістів. Вокальна партія – оперна роль постає у серединному та поєднуючому структурно-смислового значенні, вона є осередком-перехрестям усіх діючих інтерпретативних сил.

Ключові слова: оперно-симфонічний текст, оперна партитура, виконавська інтерпретація, понадтекстовий код, соціокультурний контекст, полілог, особистісна індивідуація.

Wei Lixian, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The phenomenon of the text in the opera and symphonic creativity: theoretical prerequisites of score studies

The purpose of the study is to determine the main theoretical prerequisites for the study of the opera-symphonic score, which are determined by the textological approach and the phenomenon / concept of the text in projection to the opera-symphonic work. **The methodology** of the work involves the combined use of hermeneutic, textological and genre-compositional approaches, the involvement of certain provisions of structural-semantic analysis. **The scientific novelty** of the article consists in the introduction of the concept of opera-symphonic text as such, which allows to single out the phenomenon of opera-symphonic score and involve it in the field of systematic musicological analysis. For the first time, it is proposed to study the opera score as a complex polylogical formation, which involves a multi-layered structure and polyfunctional capabilities; consider the creative personality of the singer – the performer of solo opera parts – as a semantic focus in the dialogue of interpretations that arise on the basis of the opera text and influence the construction of the score as not only a formal, but also a semantic phenomenon. **Conclusions.** The opera-symphonic text in modern interpretative practice appears as a special phenomenon, one can say a «complex-coded» phenomenon, because it uses a free layering of artistic-specific series, expressive forms and meanings, assimilating the artistic-speech plurality of the opera genre. To characterize its specific structural and semantic properties, the score category is most suitable, if it is not given a narrowly instructive, but rather broad theoretical meaning. The opera score in its textological dimension is a dynamic interaction of the settings of the stage director, conductor, vocalists and instrumentalists. The vocal part – the operatic role appears in the middle and connecting structural and semantic meaning, it is the center-crossroad of all active interpretive forces.

Key words: opera-symphonic text, opera score, performance interpretation, extratextual code, socio-cultural context, polylogue, personal individuation.

Актуальність теми та проблемного ракурсу даної статті зумовлюється двома основними обставинами. По-перше, явище тексту стосовно оперно-симфонічної творчості, і як композиторського, і як виконавського явища, набуває значної специфіки і складності, особливо з боку взаємодії письмової та усної сторін музичного тексту. Але саме у такій надскладній якості воно майже не вивчається, оскільки це потребує поєднання різних музикознавчих та виконавських підходів,

тобто особливої комплексності теоретичних позиції та оцінок (див. про це: [2–3; 4]).

По-друге, текст у його оперно-симфонічному втіленні пов'язаний з таким унікальним музично-професійним явищем, як партитура – форма та спосіб нотованого (або іншого графічного) запису усіх голосів та рівнів музичного звучання, яка призначена саме для охоплення великих складів вокальних або інструментальних (оркестрових) музичних творів. Найвищий рівень складності і запису, і звучання твору, звичайно, презентують оперні твори, що суміщають усі можливі вокальні та інструментальні джерела музичного звучання – породження музичного тексту, також деякі кантатно-ораторіальні твори. Але до сьогодні партитурознавство залишається суто практичною дисципліною, що має теоретичні передумови виключно інструктивно-методичного призначення. Не дивлячись на достатньо широку дослідну галузь історії оркестрово-симфонічної музики, категорія музичної партитури ще не зайняла відповідного місця в науковому музикознавстві, не залучена до поняттєвого поля теорії жанру та стилю в музиці, зокрема оперних (див. про це: [7; 8]).

Відтак **мета** даної статті – визначити основні теоретичні передумови дослідження оперно-симфонічної партитури, що зумовлюються текстологічним підходом та явищем / поняттям тексту в проекції до оперно-симфонічної творчості.

Основний зміст статті. Як відомо, теорія тексту виростає з герменевтичного вчення, може набувати дуже широких меж, звертаючись до об'єктивних закономірностей життя й людської свідомості, також апелюючи до суб'єктивних факторів розуміння та інтерпретації. В неї завжди влітається семіотичний погляд, який дозволяє вивчати процес смислоутворення на засадах художньо-мовних реалій.

У дослідженні оперної творчості текстологічний шлях розпочинається здалеку, особливо, коли йдеться про феномен сучасного оперного театру – з характеристики усталених оперних жанрово-стильових номінацій та їх змістових настанов.

За своєю семіотичною сутністю оперний текст – це художньо-смысловий простір, який видається і відкритим, і нескінченим, у якому здійснюється множинність форм та способів створення музичного змісту за допомогою суміщення,

накладення й варіювання різних художніх текстологічних структурних елементів.

М. Арановський вбачав головний механізм тексту в музиці в процесі смислової деривації, тобто передачі та оновленого збереження граматичних та синтактичних музичних структур, разом з їх семантичними функціями, при русі тексту (як «великого», такого Тексту, що постає автономним смислопроджуючим простором музики) в історії культури у цілому, причому жоден з попередніх смислів та мовних знаків не втрачається, але залишається у нижніх шарах тої величезної умовної партитури, яку формує культурна свідомість засобами музичного звучання та технології музичної творчості. Техніка запису виростає з логосу музичного мислення, тому музичний текст, як *партитура музичної історії*, зумовлює тотальну єдність форми та змісту в музиці [1].

Разом з цим виробляються певні знаки-символи, «репертуар» яких утворює інтерпретативний смисловий код, тобто свідчить про можливість виявлення партитурної складності будь-якого музичного тексту. Оскільки під кодом ми розуміємо понадтекстову організацію, «ключі», що містяться поза основною формою, то його (їх) можна знаходити – стосовно оперної творчості – у способах художньої комунікації, включаючи усі види культурних відношень та оцінок. Саме поняття «код» при такому підході вказує на певні сфери життя та соціопсихологічні групи, культурні канони сприйняття – надані соціальним досвідом асоціативні вектори, тобто на все те, що узагальнюється поняттям про «пам'ять культури». Даний феномен може розглядатися у паралелі з категорією тексту, власне, передбачає текстологічне вивчення, в усякому разі йому притаманна певна «партитурність» в усіх випадках виявлення та актуалізації.

Культурний код, що дозволяє репрезентувати оперний зміст як смисловий (образно-смисловий), має також, як і оперний текст, історичне походження, співвідноситься з певними подієвими фактичними явищами, конкретизуючи, таким чином, посилення на ймовірну художню семантику, тобто на ту семантику «ймовірних світів», яка міститься між шарами оперно-симфонічної партитури, тобто прихована «у складках» оперного тексту.

А. Сокольська вважає оперний текст універсальною формою комунікації, що володіє власними постановочними

традиціями й здатна редукуватися до міфологеми. Тим самим вона підтверджує думку про те, що оперна творчість прагне долучатися до когорти «вічних образів» і «вічних тем», отже ціннісних концептів культури, і це є здійсненим, насамперед, завдяки виконавсько-інтерпретативним чинникам оперного твору, серед яких також спостерігається множинність, відповідно до складності оперно-симфонічного звучання, що опосередковується оперною партитурою. Дуже важливим є, на наш погляд, підхід до партитури, так само, як і до музичного тексту у цілому, з *усної та письмової сторони водночас*, тобто враховуючи її не лише сталу письмову, але й динамічну дієву природу, і запис, і звучання.

Не менш важливим є врахування соціокультурного контексту, що забезпечує критерії сприйняття та оцінки сукупного оперно-симфонічного тексту.

Недарма в аналітичне поле дослідження А. Сокольської увійшли такі постановки опери «Дон Жуана» В. Моцарта, «Мефистофеля» А. Бойто, «Демона» А. Рубінштейна, «Паяців» Р. Леонкавалло, деякі інші, які свідчать про наявність сучасної оперної класики як діалогічної взаємодії попередніх та оновлених кодів інтерпретації. А. Сокольська відзначає, що, з одного боку, «опера, що генетично сходить до ритуалу й священнодійства, продовжує нести на собі їх відбиток. Він зберігається й у вигляді споруд оперних театрів, які за своїм місцем розташування й архітектурним стилем викликають асоціації з храмами, і в якійсь «ритуальності», кодифікованості відвідування оперного спектаклю, завдяки яким глядач може відчутти себе не тільки спостерігачем, але й учасником події, що відбувається «тут і зараз». Це відчуття причетності до події дозволяє опері залишатися «соціально затребуваною символічною формою» і сьогодні [6, с. 4].

За її спостереженням, вже в оперних постановках кінця XIX – початку XX століть «на перший план виходить фігура режисера. Режисер найчастіше стає чи не головним із творців оперного спектаклю, про що свідчить і стійкість формулювання «режисерський театр», що все частіше зустрічається й у рецензіях, і у працях мистецтвознавців. Це свідчить про підвищення значення візуально-пластичного компонента в музично-театральному мистецтві, що, втім, не гарантує драматургічної, художньої переконливості постановки, не завжди може бути протипоставлене традиціям «концерту в костюмах».

Способи переосмислення художньої спадщини минулого різноманітні, але саме в ХХ столітті починає акцентуватися ця сторона існування оперного жанру» [6, с. 5].

Даний автор погоджується з тим, що варіативність закладена в самій природі оперного спектаклю, а оперна спадщина має ту рухливість, яка дозволяє їй зберігати життєздатність у мінливих соціокультурних історичних умовах, отже, оперні виконавці має право на вільну відкриту інтерпретацію – на переосмислення оперного тексту. Тому в художній зміст оперного твору – в його партитуру як уявний художньо-смісловий феномен – входить не тільки композиторський задум (первісна композиторська інтерпретація), але й наступний досвід сценічних постановок, виконавських – режисерських, диригентських і співочих рішень.

Як пише А. Сокольська, виявляється плідним вивчення оперного твору не тільки в межах традиційного музикознавчого аналізу по письмовій партитурі, але й в аспекті його сценічного існування, що стає частиною тексту оперного твору, причому вибір нею творів для аналізу продиктований тим, що поява низки класико-романтичних опер на сучасній сцені є не просто показовою для художніх смаків публіки, але відбиває принципово важливі соціокультурні тенденції в розвитку суспільства та театру, зумовлена дією тих комунікативно-психологічних механізмів, «завдяки яким оперний жанр у наші дні продовжує залишатися затребуваним» [6, с. 5].

Заслуговує на особливу увагу та поліфонічна (у широкому сенсі слова, як полілогічна) складність структури й змісту оперного твору, жанрового матеріалу опери, що викликає необхідність вивчення різних інтерпретативних сторін оперної композиції із залученням семіологічного підходу. Тому ціннісну вагу придбає і прагматичний аспект оперного жанру, що передбачає систему принципів практичної реалізації оперного задуму, тому й вивчення оперного твору у творчо-практичному напрямі, зі зверненням до досвіду сценічних постановок.

Так, звертаючись до аналізу трьох різних постановок «Дон Жуана» В. Моцарта, запропонованого дослідницею, можна відзначити, що кожна з них актуалізує певний «семантичний шар» оперного твору й у такий спосіб «співвідносить моцартівську оперу з тим або іншим культурним міфом (архетипом). Це відбувається тому, що інтерпретація тексту опери

відбувається в опорі на певну культурну парадигму, тобто узгоджується з певними канонами сприйняття, традиційними уявленнями про образ людини та смислові життєві параметри [6, с. 157].

Крім того, на рівні інтерпретативних постановочно-режисерських вирішень виникає особливий інтертекстуальний діалог – пошук семантичних відповідностей і зіставлень між колишніми й новими інтерпретаціями, котрий поглиблює й ущільнює художній зміст опери як композиційного цілого.

Тому інтертекстуальність варто визнавати ключовою властивістю і оперного тексту, і його партитурного віддзеркалення – відображення у сторону письмової фіксації та у бік усної реалізації. Сама природа смислотворення в опері виявляє інтертекстуальну природу, дозволяючи «взбиратися» по рівнях оперної партитури як до сталих ідеаційних узагальнень, так і до оновлених технічно інтерпретативних вирішень. Продуктивність даного теоретичного положення полягає, на наш погляд, у тому, що воно відсилає до явища абстрагування художнього змісту оперного образу, з одного боку, до мовних структур – матеріальних носіїв оперних значень у просторі культурної свідомості, з іншого.

Причому роль мовного начала, тобто знакових носіїв змісту, при цьому анітрошки не зменшується, навіть навпроти: чим більш вони активні та інформаційно насичені, тим більш яскравим й «предметним» є сприйняття, що відбувається у свідомості слухача/глядача. При цьому, як справедливо пише А. Сокольська, «домінують не структурні, а скоріше семантичні фактори: об'єднання елементів оперного тексту в знаки відбувається за принципом смислового зв'язку, а не ієрархії субтекстів. Тому сприйняття оперного тексту, як і його аналіз, неминуче виявляється не розшифруванням однозначного повідомлення, а новим актом інтерпретації» [6, с. 162].

Отже, видами оперної інтерпретації як рівнями оперного тексту та, відповідно, мовно-смісловими шарами оперної партитури, постають, виходячи з дослідження А. Сокольської, композиторська – вокально-виконавська – оркестрально-виконавська – режисерсько-постановочна – слухачько-глядацька.

Тому і оперний текст у головних його версіях, і оперно-симфонічну партитуру варто сприймати як свідчення художньо-діяльнісного та художньо-сміслового синтезу, як *репрезентацію власної логосфери оперної творчості*. Тоді,

виходячи з концепції М. Арановського, можна уявити собі всі етапи оперної інтерпретації як єдине симультанне ціле (як це й відбувається в процесі безпосереднього оперного впливу), а також – у якості важливого чинника інтерпретативної транспозиції оперного задуму запропонувати диригентське трактування оперної партитури.

Дозволимо собі ще раз, вже більш конкретно, привести визначення музичного тексту М. Арановським: «Складність проблеми «великого Тексту» змушує задуматися над коректністю цього терміна, принаймні, стосовно музики... Трохи перефразовуючи думку Р. Барта, можна сказати, що тексти... виявляються сторінками однієї великої Книги, що створюється людством. У музиці інша справа. Немає ніяких підстав вважати нові музичні тексти продовженням попередніх. Музичні тексти (і твори)... не продовжують, а *повторюють* один одного. Але повторюється не попередній текст твору, ... а якийсь єдиний *для* всіх них паттерн, і завдання автора полягає в тому, щоб щонайкраще реалізувати його вимоги. Кожний новий текст виконує свою соціальну функцію тим, що *відновляє життя* цього паттерна, затверджуючи його незмінну актуальність. Тому всі музичні тексти не вибудовуються в послідовність сторінок якоїсь «єдиної партитури», а мовби *накладаються один на одного*. І якщо літературні тексти утворюють горизонтальну (часову) послідовність, то музичні – вертикальну парадигматичну структуру, де кожний новий текст еквівалентний (по певних ознаках) попереднім» [1, с. 76–77].

Дуже влучний вислів М. Арановського, тим не менш, містить одну неточність, коли він відмовляється від поняття партитури. Саме це поняття, як вказівка на симультанну єдність різних форм та видів тексту в культурному просторі й в історичній свідомості музики, найглибше розкриває своєрідність музичного тексту. І, звісно, відносно оперно-симфонічної творчості категорія партитури є повністю виправданою, методично необхідною.

Текстологічний аналіз оперного твору і вивчення жанрової форми опери дозволяє включати до ідеаційно-віртуального / реально-практичного буття оперно-симфонічної партитури певні типи творчих особистостей, адже в процесі інтерпретації вони займають визначальні позиції, набувають значення носіїв художньо-ціннісних пріоритетів.

Зокрема, особливого значення набуває особистість співака – виконавця сольної оперної партії, оперної ролі – остільки, оскільки він виявляє відповідність художнього змісту опери сценічним персонажам-образам в їх специфічній музичній виразовості.

Звертаючись до диригентської складової сучасного оперного спектаклю в її зв'язку з режисерським задумом і постановочним рішенням, а також до проблем взаємодії режисури та диригування в оперному спектаклі режисерської доби, Н. Маркар'ян пише про виникнення в ХХ столітті «специфічно оперної» ситуації подвійного лідерства: режисера та диригента. Вона відзначає, що взаємини диригента та режисера на художньому рівні утворюють істотну об'єктивну проблему. На її думку, «в ідеалі режисер і диригент повинні були б бути однією особою – тоді оперна постановка, яка виникла з єдиного задуму, могла б претендувати на цілісність і самодостатність.

Не випадково Джорджо Стрелер, який, за власним визнанням, “займався музикою недостатньо, щоб стати диригентом, але занадто багато, щоб залишитися простим дилетантом”, писав: “Ідеальним оперним режисером міг би бути тільки диригент, що є одночасно режисером, або режисер, що виконує в той же час функції диригента. На жаль, у наш час не буває диригентів-режисерів, хоча диригенти часом і уявляють себе режисерами або прагнуть ними бути. І навпаки. Музичний твір надзвичайно допомагає мені в розумінні опери, але він ж часто приводить мене до розбіжностей з тими, хто диригує. Це повсякчасна моя проблема”» (цит. по: [5, с. 156]).

Особистісно-інтерпретативною ланкою, здатною ставати посередником у діяльнісному суперництві між режисером та диригентом, є персона вокаліста-виконавця, який має сольний голос в буквальному сенсі цього слова, часто є головним провідником оперної художньої ідеї.

Можна припустити, що, враховуючи діяльнісно-видову синтетичність –«партитурність» – оперної інтерпретації, вокально-артистична ігрова складова оперного тексту приймає головне смислове навантаження, тому може поєднувати в музично-семіотичному плані головні символічні показники (внутрішні коди) оперної вистави.

Відомо, що оперна жанрова форма має якість перехідності в дуже широкому естетичному й композиційно-семантичному

діапазоні, що робить її центральною в системі діалогічних взаємодій мистецтва й соціуму. Вона здатна узагальнювати, поєднувати такі історичні установки соціально-художнього досвіду, як «храмовість», «театральність» і «камернізацію», інтровертизацію – як паттерни культури, що відповідають кожний за власну ідею щодо екзистенції людини.

Тому опера породжує і широку художню символіку, і широкі художньо-комунікативні функції, але з наголосом на бутті окремої людини, на особистісній індивідуалізації. Як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва») вона направляє до ідеалу соборності – добровільного духовного єднання людей і підкреслює общинне – загальне, колективне походження й призначення людини. Як театральний жанр, вона заснована на ігровій рольовій умовності поведінки конкретних персоналій, спирається на ідею соціально-комунікаційної границі – між виконавцями й глядачами, але й між окремими персонажами.

Але головним є те, що вона відкриває емотивно-психологічні еквіваленти особистісної людської свідомості; як художня форма, що затверджує пріоритет музичного мистецтва, опера відкриває красу і значущість сольного голосу людини, його силу та смислову експресію, опікується унікальністю людини, одночасно демонструє умовність границь особистісної індивідуалізації у співпричетності до «іншого». Втілені в оперному тексті людські відносини також утворюють своєрідну «емоційно-психологічну партитуру», котра може слугувати взірцем людських переживань, спонукати до нового опанування смислової дійсності культури.

Наукова новизна статті полягає у запровадженні поняття оперно-симфонічного тексту як такого, що дозволяє виокремлювати явище оперно-симфонічної партитури та залучати його до поля системного музикознавчого аналізу. Вперше пропонується вивчати оперну партитуру як складно-полілогічне утворення, що передбачає багатопланову структуру та поліфункціональні можливості, претендує на охоплення усього змістового цілого оперного твору, включаючи його виконавсько-інтерпретативні параметри. Вперше також пропонується розглядати творчу особистість співака – виконавця сольних оперних партій – як проміжну ланку, водночас смисловий осередок у діалозі інтерпретацій, що виникають на засадах оперного тексту та впливають на

побудову партитури як не лише формального, а й смислового явища.

Висновки. Оперно-симфонічний текст у сучасній інтерпретативній практиці постає особливим явищем, можна сказати «складно-закодованим» феноменом, адже використовує вільне нашарування художньо-видових рядів, виразових форм і значень, асимілюючи художньо-мовленнєву множинність оперного жанру. Для характеристики його специфічних структурно-сміслових властивостей найбільше підходить категорія партитури, якщо надавати їй не вузько-інструктивного, а досить широкого теоретичного значення, включаючи до неї не лише матеріально-знакові, а й ціннісно-сміслові показники, враховуючи усю множину її виконавсько-інтерпретативних векторів.

Оперна партитура в її текстологічному вимірі – це динамічна взаємодія установок режисера-постановника, диригента, виконавців вокалістів та інструменталістів. Вокальна партія – оперна роль постає у серединному та поєднуючому структурно-смісловому значенні, вона є осередком-перехрестям усіх діючих інтерпретативних сил. За її допомогою в оперному тексті проступають персоніфіковані емоційно-психологічні аспекти єдиного смислового задуму, включаючи музичний матеріал.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля. Дисс. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2004. 174 с.
3. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты. Дисс. ...доктора искусствования: 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
4. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров. Дис. ... кандидата педаг. наук; спец. 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
5. Маркарьян Н. Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX – начала XXI веков: дис. ... докт. искусствования; спец.: 17.00.01 – театральное искусство. М., 2006. 399 с.

6. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации. Дисс. ... канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство Казань, 2004. 163 с.

7. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса. Дисс. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – муз. ис-во. Одесса, 2017. 186 с.

8. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта. Дисс. ... кандидата искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. M.: Composer [in Russian].

2. Bogatyrev, V. (2004). Interaction of drama and music: vocal aesthetics of an opera performance. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.01 – theater art. M. [in Russian].

3. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Doctor's thesis of Arts: 17.00.09 – theory and history of Art. St. Petersburg [in Russian].

4. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis ped. sciences; spec. 13.00.02 – Theory and methods of training and education. St. Petersburg [in Russian].

5. Markaryan, N. (2006). Directing and conducting: problems of interaction in the opera house of the XX – early XXI centuries: dis. ... doc. art history; special: 17.00.01 – theatrical art. M. [in Russian].

6. Sokolskaya, A. (2004). Opera text as a phenomenon of interpretation. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art Kazan [in Russian].

7. Zhang, Kai. (2017). The modern opera theater as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

8. Chen, Ying, (2015). Chinese opera of the 20th – beginning of the 21st century: the problem of mastering the European experience Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art. Rostov-on-Don [in Russian].

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-12>*Лі Цзюй*

ORCID: 0009-0006-6920-4310

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
liz429858446@gmail.com

КАТЕГОРІЯ ТРАДИЦІЇ ТА «ХУДОЖНІЙ СВІТ» СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета статті – виявити художні прецеденти європейської фортепіанної традиції, які найбільше зумовлюють її єдність і здатність впливати на інонаціональний досвід; визначити власні національні передумови формування «художнього світу» китайської фортепіанної музики. **Методологія** роботи передбачає провідне значення епістемологічного підходу, наголошення на його текстологічному та психологічному ракурсах, залучення принципів музикознавчої компаративістики та історичного методу. **Наукова новизна** даної статті виявляється як запровадження до сучасної фортепіанології епістемологічного підходу та розгляд явища й поняття традиції у світлі цього підходу. Вперше пропонується виявлення взаємозалежності між категоріями традиції та художнього світу культури; також вперше на основі цих категорій вибудовується порівняльна характеристика семантичних систем європейської та китайської фортепіанної творчості. **Висновки.** Музична традиція як національно-історичний феномен (у найближчому хронологічному – сучасному – її розумінні) включає до своєї структури такі компоненти, як комунікативні процеси й відповідні дискурсивні поля; провідні символічні форми, що відображують співвідношення соціального й персоналізованого в людині. Прецедентна семантика фортепіанної музики формується історичним шляхом та орієнтована на сукупний колективний історичний досвід людської спільноти, проявляється у процесі діалогу різних національних традицій. Художній світ сучасної китайської фортепіанної музики – багатоскладове та семантично суперечливе семантичне явище, яке існує між двома головними культурними полюсами: історичним досвідом європейського фортепіанного мистецтва та світоглядними прецедентами національної китайської художньо-естетичної свідомості.

Ключові слова: фортепіанна традиція, національна традиція, художній світ музики, прецедентні форми, прецедентні тексти, семантика прецедентності, європейське фортепіанне мистецтво, сучасна китайська фортепіанна творчість, історичний досвід, гра, емпатія.

Li Ziyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The category of tradition and the “artistic world” of contemporary piano creativity

The purpose of the article is to reveal the artistic precedents of the European piano tradition, which most determine its unity and ability to influence international experience; to determine their own national prerequisites for the formation of the «artistic world» of Chinese piano music. The methodology of the work assumes the leading importance of the epistemological approach, emphasis on its textological and psychological perspectives, the involvement of the principles of musicological comparative studies and the historical method. The scientific novelty of this article is the introduction of an epistemological approach to modern piano studies and consideration of the phenomenon and concept of tradition in the light of this approach. For the first time, it is proposed to identify the interdependence between the categories of tradition and the artistic world of culture; also for the first time, a comparative description of the semantic systems of European and Chinese piano works is built on the basis of these categories. Conclusions. Musical tradition as a national-historical phenomenon (in the nearest chronological – modern – understanding of it) includes in its structure such components as communicative processes and corresponding discursive fields; leading symbolic forms reflecting the relationship between the social and the personalized in a person. The precedent semantics of piano music is formed in a historical way and is oriented towards the collective collective historical experience of the human community, manifested in the dialogue process of different national traditions. The artistic world of modern Chinese piano music is a complex and semantically contradictory semantic phenomenon that exists between two main cultural poles: the historical experience of European piano art and worldview precedents of national Chinese artistic and aesthetic consciousness.

Key words: *piano tradition, national tradition, artistic world of music, precedent forms, precedent texts, semantics of precedent, European piano art, modern Chinese piano creativity, historical experience, game, empathy.*

Актуальність теми статті визначається тими загальними настановами сучасної художньої культури, які пов'язані з відновленням позитивних ціннісних констант минулого досвіду, здатних створювати надійну опору світосприйняття та самооцінки. Даний напрям розвитку культурної свідомості не залишає осторонь і сферу музичного виконавства, зокрема фортепіанної творчості, для якої нової ваги набуває поняття традиції й увесь той тезаурус художніх ідей, досягнень, інтерпретативних знарядь, що стоїть за ним, передбачається його уважним вивченням.

Особливо суттєвим явище традиції стає для тих національних виконавських шкіл, які сформовані відносно нещодавно,

тобто є більш молодими за історичним віком, ніж європейські; завдання опанувати той художній світ, що був створеним європейськими митцями, відкривається у системі знань та навичок різних національних європейських шкіл, обертається необхідністю визначення єдиних творчих алгоритмів цих шкіл, тобто виявлення їх певної єдності у корінних питаннях фортепіанно-виконавського мистецтва. Тому пізнання й розуміння *фортепіанної виконавської традиції* як національної і універсальної водночас – з боку певних форм і смислів, художньо-мовних реалій, а найголовніше – з боку ціннісно-смыслового порядку, встановлюваного мистецтвом, як його власного «художнього світу» (див. про це: [3; 9]) є одним з першочергових для сучасної музичної науки, особливо для китайських музикантів (див. про це: [10]).

Мета статті – виявити художні прецеденти європейської фортепіанної традиції, які найбільше зумовлюють її єдність і здатність впливати на іонаціональний досвід; визначити власні національні передумови формування «художнього світу» китайської фортепіанної музики.

Основний зміст статті. Художній світ – категорія, що має значну метафоричність, водночас досить точно вказує на парадоксальність мистецького творіння та діяння: цей світ є реальним та штучно-умовним водночас, і саме його вигаданість, ілюзорність зумовлює силу його впливу. Більш за це: у віртуальній художній реальності відбуваються найважливіші для становлення свідомості людини події, розігруються ситуації, що надають розуміння, якого не вистачає у поточній дійсності, виробляються критерії сприйняття не лише художніх образів, а й справжніх життєвих фактів та відносин. Мистецтво має здатність формувати смислові установки, які служать етичними орієнтирами в різних площинах людського життя; кажучи інакше – воно навчає важливим смисловим прецедентам або формує *прецедентні смисли*, що входять до свідомості людини разом з їх мовними художніми носіями, запам'ятовуються у художньому контексті та значенні.

Художній світ музики є тим умовним простором, у якому виникають та зберігаються *прецедентні семантичні утворення* – пізнавально-оцінні орієнтири, що мають специфічну музично-звукову природу і безпосередньо пов'язані з досвідом емоційно-психологічного реагування та усвідомлення; вони асимілюють зміст ціннісної почуттєвої аперцепції, надаючи

йому нових сталих художніх еквівалентів. Виявляючи та обговорюючи, вивчаючи цей світ музики музикознавці відкривають значення такого феномена, як *музикальність* – головне «кваліа» глибинної людської свідомості та необхідну умову смислової самореалізації людини.

Створення прецедентної семантики, вірніше формування власних семантичних принципів, що здатні слугувати надійними змістовими та формотворчими прецедентами – на іманентних інструментальних началах – було провідним історичним завданням професійної фортепіанної (клавірної) музики впродовж декілька століть, від пізнього ренесансу до початку ХХ століття, коли фортепіанна традиція в Європі постає вже не просто остаточно сформованою, а й соціо-інституціонально затвердженою та освітньо забезпеченою. Для того, щоб це відбулося, фортепіанна традиція повинна була знайти власну текстову базу, тобто систему прецедентних текстів і правил їх побудови (про явище та поняття прецедентності у річищі фортепіанної традиції див.: [7; 9]).

Феномен прецедентності, як відомо, пов'язаний з пам'яттю культури як неспадковою, а заснованою на досвіді діяльності та усвідомлення, власне, його можна вважати механізмом утворення традиції, оскільки він вказує на обов'язкові повторення певних атрибутів людського життя, на потребу людського мислення в канонізації, яка сприяє впорядкуванню відносин з буттям. Відтак виникає і специфічна *семантика прецедентності*, що передбачає повторюваність, впізнання, значимість тексту в інформативному та психологічному планах. Оскільки навколо *прецедентних текстів* (знакових угруповань) концентрується, згущується смислове поле культури (художньої творчості), вони стають свого роду алгоритмічними утвореннями, приймають функцію *посилання лаконічними засобами до досить широких обсягів інформації*.

Мистецька традиція вибудовується на основі художньо-текстових прецедентів, передбачаючи той мімезис, який з Аристотелевих часів вважався основою всякої людської діяльності. На основі повторних прийомів та форм, що несуть смисли, виникає специфічна «архітектоніка художнього світу» (М. Бахтін), яка включає до себе загальні параметри світобачення, естетичні оцінки та конкретні композиційні підходи, поєднує матеріально-речові та ідеаційно-образні сторони художньої умовної реальності. Таким чином виникає тотальна єдність

форми і змісту в мистецтві, що впливає на всі рівні композиційної організації художнього твору, у тому числі у музичній творчості – у музичному виконавстві (див. про це: [1; 5; 8]).

Залежність від форми виявляється залежністю від традиції, тобто від минулого досвіду формотворення, тому в музиці, у фортепіанній у тому числі, жанрові форми також придбають прецедентне призначення.

Таким чином, можна вказувати на прецедентні жанри та форми як провідники прецедентних текстів та прийомів. У системному взаємозв'язку коло цих явищ (жанрів, форм, змістових контентів, композиційних структур, прийомів розвитку тощо) утворює *міцну тканину традиції – і цілком реально-предметну речову, і уявлювану духовну*.

Серед прецедентних факторів музичної творчості виділяється образ автора, як передбачуваний тим жанром або групою жанрів, до яких звернена увага музиканта, як композитора, так і виконавця. Отже можна казати про *наявність розгалуженої системи прецедентних моделей на різних рівнях художньої системи музики як на традицію в її актуалізованому значенні* – не в відчуженій абстракції, а в прагматичному наближенні та творчому використанні.

Прецедентна семантика в музиці є головним засадничим феноменом для музичного та музикознавчого мислення, оскільки вона засвідчує опору музично-образного змісту, формотворчих принципів в музиці на історичний досвід і наявність власних «історичних апріорі», тобто епістем, у музиці.

Досвід музичної творчості (мислення) закріплюється в музичних артефактах, у тому числі, у творах (завершених текстових формаціях), які забезпечують пролонговані зв'язки між прецедентними смислами (загальними необхідними смисловими настановами) і структурно-семантичними формулами музики (внутрішньотекстовою конкретикою).

Музична свідомість – як музично-мовна свідомість – створюючи власну семантичну мережу, утворює й свій іманентний логічний – концептуальний – порядок, що припускає «вершини» (об'єкти), атрибути (властивості і якості), відносини (конекції, релевантності). Але, головне, вона знаходить і власних «інтентів», відповідно до історичних епістем, створює власний «художній світ мрії» – утопічний, але цілком реальний, що організує процеси мислення і мовлення в музиці, визначає, у такий спосіб змістові контексти музикознавчої

думки. Категорія прецедентності стимулює залучення епістемологічного методу до сфери вивчення фортепіанно-виконавської творчості, зокрема – в процесі перетворення європейської традиції у фортепіанному мистецтві китайських майстрів, відповідно до їх власних національних ідеалів, але зі збереженням структурно-семантичних моделей, сформованих європейськими митцями.

З епістемологічної точки зору інтерпретація музики й у музиці, у тому числі виконавська, це відношення з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння, тобто глибинної смислової взаємодії між людьми.

У даному епістемологічному ракурсі історія, як певне оцінне переломлення й перетворення людського досвіду, постає навпроти психології, як головного знаряддя усвідомлення й засвоєння, подальшого застосування цього досвіду (щодо фортепіанного мистецтва – у музичному переломленні та осмисленні). Універсальні культурні прецедентні смисли віддзеркалюються у музичних епістемах (мовно-текстологічних): час – у метроритмі; переживання, почуттєві цінності (любов) – у мелосі; гра – у фактурній організації, гармонія – у цілісній тканині, матерії звучання, просторовому розгортанні музичного звучання.

З даного переліку можна вивести два основних роди семантичних мереж: зовнішні, предметно-фактично орієнтовані, й внутрішні, психологічно-особистісно зумовлені; вони можуть бути представленими як паралельні онтології (загальні формалізації деякої галузі знання за допомогою концептуальних схем та їх описів), репрезентовані в музичній «мережі».

З боку епістемологічних понять, музика як семантична система існує одночасно в артефактному середовищі та в ідеальному світі свідомості. Семантична мережа самої музики – аналогова інформаційна модель предметної галузі музичного мислення. Музична мова може розглядатися як така система відносин й передбачень, що придбає власний формально-логічний порядок, таким чином умовно відтворює, а скоріше – визначає, історичний порядок як смисловий.

Враховуючи такі парні (дихотомічні) категорії, як особистість – соціум; суб'єкт (людина) – час; музика – історія (автор – музика), можна запропонувати, як пізнавально засадничу, опозицію соціальної культури – музичного мистецтва,

крізь яку проступає протиставлення історичного життєвого досвіду (включаючи індивідуально-авторський) – музичної мови (взагалі мови як основної форми збереження й передачі досвіду). Дані протиставлення є визначальними для художньої архітекτονіки музики, зберігаючись у художньому світі національного фортепіанного мистецтва.

Одним з актуальних завдань сучасної музичної науки, обумовленим питаннями сучасної культурної семантики, зростаючими соціальними й комунікативними проблемами, а також необхідністю взаємозбагачення різних сфер знань, є вивчення традицій різних національних культур. Їх взаємодія у сучасному глобалізованому соціокультурному просторі стає додатковим чинником прецедентної семантики, відкриваючи такі її нові тенденції, як перехідність і маргінальність, прагнення полілінгвальності, водночас універсалізації; вони яскраво втілюються у фортепіанній творчості китайських композиторів ХХ–ХХІ століть, що постає надзвичайно розмаїтим художнім феноменом, презентованим через великий масив творів.

Ці твори успішно здійснюють свій етнічний музично-мовний внесок до світової музичної культури завдяки збагаченню образного ладу, розширенню інтонаційних, фактурних, сонорних можливостей інструмента, відновленню ладової й метроритмічної сфер. Але найбільше *самобутність фортепіанного мистецтва Китаю* обумовлена впливом на його формування й розвиток комплексу явищ національного ментального континууму – філософсько-світоглядних концепцій, пісенного й інструментального фольклорного колективного мислення, театральних традицій.

Наголосимо на тому, що національні традиції як основа формування й розвитку китайського фортепіанного мистецтва – це широка відкрита проблемна дослідницька галузь, що включає питання про генезис та періодизацію історії китайської фортепіанної музики, яка дивовижним чином завойовувала світовий простір, хоча увійшла до нього значно пізніше за інші національні школи. Успіху фортепіанної китайської музики найбільше сприяв феномен китайського піанізму, адже китайські виконавці заповнили, здається, усі провідні світові конкурси, дійсно створили власний *національний стильовий тип фортепіанної гри*, суттєво оновили явище піаністичної віртуозності (див. про це: [7; 10]).

Відомо, що китайська музична культура знаходилась и продовжує знаходитись під впливом філософсько-естетичних ідей конфуціанства, даосизму, буддизму. Згідно з уявленнями цих вчень музика повинна сприяти прояву природних психоемоційних реакцій людини в її злитті з природою. Важливою світоглядною установкою китайців є ідея єдності Неба й людини, тому вважається, що природа й людська натура подібні одна до одної, вони узгоджені між собою. З цього погляду даосизм, конфуціанство й буддизм також мають крапки перетину, оскільки вони разом утворюють показову східну поляризовану концептосферу, з ознаками космології, до якої включене і людське життя.

В уявленнях китайських митців, єдність людини і природи – це загальний закон буття, що знімає протиріччя між людиною та природним середовищем; останнє є не стільки оточуючим людину, скільки таким, що входить до її істота, реалізується в її тілесних та духовних рухах, вчинках, проявах... Тому головні смислові прецеденти свого існування людина може знайти у природі, частиною якої постає. Ця ідея взаємопереходу природного – людського, що вирішується на високому духовно-філософському (релігійному) рівні, зумовлює *виокремлення жанрової галузі програмних фортепіанних мініатюр, поєднаних в циклічні послідовності*.

Спираючись на праці китайських музикознавців (зокрема це [11; 12]), можна відзначити, що у великій панорамі філософсько-світоглядних понять важливе місце займають категорії тайцзи, інь і янь, сполучені з ідеєю єдності Піднебіння й людини. Так, естетична за головним призначенням категорія тайцзи вплинула на драматургію програмної фортепіанної п'єси «Тайцзи» Чжао Сяошэна (1987). У числі фортепіанних творів, що надихались символікою інь та янь, варто назвати п'єси Ван Цзяньчжона «Сто птахів оспівують Фенікса» (1973) і «Три рази розцвітають квіти...» (1973).

Орієнтація на національну тематику визначає велику роль танцювального начала в китайській фортепіанній музиці. Однак композитори, перетворюючи національні традиції й ґрунтуючись на справжніх народних танцювальних наспівах, спираються на композиційні прецеденти європейської музики, поєднують національний компонент з такими європейськими композиційними техніками, як атональність і додекафонія, сонористика та пуантілізм. Прикладами можуть

послужити «Тайваньський танець» (1936) Цзян Веньє, «Синцзянський танець № 1» (1950), «Синцзянський танець № 2» (1955) Діна Шаньде, Цикл «Три танці» (1951) Ма Си Цуна, «Дуньланські танці з мідним барабаном» (1977) Лу Хуабая, цикл «Танці лотоса» (1979) Цюй Вея та багато інших творів.

Інструментальна музична культура є органічною частиною національної самосвідомості китайських музикантів. Імітація китайськими композиторами у фортепіанній фактурі деяких прийомів гри на національних інструментах збагачує фактурні, колористичні та артикуляційні можливості фортепіано. Взагалі у великому колі китайських фортепіанних творів існує багато прикладів досить прямого звернення до фольклорної традиції, що у найбільш чистому вигляді репрезентує національний досвід створення музики. Як взірці можуть бути названі п'єса «Наспівування чжена і сяо» (1961) Чжу Ванхуа, п'єса «Флейта пікколо підпаса» (1934) Хе Путіна, п'єса «Музика китайської флейти на півночі провінції Хубей» (1973) Чжао Сяошена, п'єси «Сто птахів оспівують Фенікса» і «Червоні півонії розцвіли» (1973) Ван Цзяньчжона, сюїта «Ярмарок при храмі» (1955) Цзян Цзусиня, п'єси «Звільнені дні» (1964) і «Місяць, відбитий в ріці Ерцуань» (1972) Чжу Ванхуа, «Вишивання надпису на золотому полотні» (1973) Ван Цзяньчжона й багато інших творів.

Програмні назви творів свідчать про те, що головний образний зміст (образні прецеденти) китайські автори знаходять у національному тезаурусі, відповідно до етнічних світоглядних настанов; але способи композиційного втілення та техніку музичного мовлення композитори беруть з контексту європейської формотворчої практики, разом з притаманними їй семантичними прецедентами. Тому виникає досить парадоксальний ефект *діалогу незгоди* двох традицій, що не можуть, кожна зі свого боку, подолати дистанцію між ними, зокрема у тлумаченні образу автора: автор є рефлексуючою особистістю та головним «героєм» у фортепіанній європейській музиці та емоційно відстороненим, мовби розчиненим в безособовому природному просторі, у китайській творчості.

Притаманні європейському музичному мистецтву композиційні ідеї залучаються у китайській фортепіанній творчості переважно формалізовано, підпорядковуються національній традиції у її програмному естетичному значенні. І все ж таки сучасний етап розвитку фортепіанної жанрової

сфери у контексті китайської культури відзначений суттєвим підсиленням особистісних творчих чинників – зростанням ролі індивідуального композиторського стилю, авторського начала. Серед семантичних модусів з відповідними їм структурно-логічними компонентами переважають ігровий та емоційно-сугестивний з відповідними хронотопічними ознаками. Ці естетичні феномени – гра та почуттєва залученість (емпатія) – стають показовими для художнього світу сучасної фортепіанної китайської музики.

У цілому, сучасний стан фортепіанної традиції у її глобалізованій цілісності, як концептосфери з міжнаціональними координатами, підтверджує думку про те, що всі головні смислові прецеденти, які визначають провідні семантичні модуси, діють одночасно, є невідривними один від одного, але з домінуванням одного з них, що придбає узагальнюючу функцію. Так, образи руху – гри переважають й стають грою з мовою і мовними (мовленнєвими) можливостями музики, з її прецедентними складовими. Образ переживання (як переживання – проживання часу, див. про це: [8]) концептуалізується як психологічний феномен, тобто як особистий і особистісний внутрішній оцінно-ментальний стан, що виражає рівень самосвідомості та самооцінки, але після того, як усвідомлюється як архетип соціальної свідомості, об'єктивна властивість музичної композиції, тобто у нездоланній причетності до колективного культурного досвіду.

Наукова новизна даної статті виявляється як запровадження до сучасної фортепіанології епістемологічного підходу та розгляд явища й поняття традиції у світлі цього підходу. Вперше пропонується виявлення взаємозалежності між категоріями традиції та художнього світу культури; також вперше на основі цих категорій вибудовується порівняльна характеристика семантичних систем європейської та китайської фортепіанної творчості. Розвиток поняття про прецедентні форми в музиці, зокрема про прецедентну семантику (семантику прецедентності) дозволяє поглибити оцінку своєрідності діалогу культур, який розігрується між китайськими майстрами фортепіанної музики та історично сталою європейською традицією.

Висновки. Музична традиція як національно-історичний феномен (у найближчому хронологічному – сучасному – її розумінні) включає до своєї структури такі компоненти, як комунікативні процеси й відповідні дискурсивні поля; провідні

символічні форми, що відображують співвідношення соціального й персоналізованого в людині, виявляють творчі ресурси особистісної свідомості; психологічні інструменти – взаємозумовлені з мультикультурними витоками музично-творчої практики; вона переймає від загальної культурної семантики такі властивості, як перехідність і маргінальність, прагнення полілінгвальності, водночас універсалізації. Вони проявляються у процесі діалогу різних національних традицій у фортепіанній творчості, зумовлюють багатоскладовість прецедентної семантики художнього світу фортепіанної музики.

Художній світ сучасної китайської фортепіанної музики – багатоскладове та семантично суперечливе семантичне явище, яке існує між двома головними культурними полюсами: історичним досвідом європейського фортепіанного мистецтва та світоглядними прецедентами національної китайської художньо-естетичної свідомості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.
6. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С. 106–112.
7. Потоцька О. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.
8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

10. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс.... канд искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

11. Хуан Цзечуань. Категория семантики в теории музыкального фортепианного исполнительства. // *Вісник Університету мистецтв Чжан Цзян*: Чжан Цзян, 2013. Вип. 34, сезон 4. С. 108–112.

12. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одеса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].

2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // *Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine*. S. 27–33 [in Russian].

3. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: *Muz. Ukraine* [in Russian].

5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // *Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K.: [b.v.]*. VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].

6. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // *Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal*. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

7. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odessa [In Ukrainian].

8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

9. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odessa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].

10. Xu, Bo. (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th-21st Centuries: Diss.... Candidate of Arts. : 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

11. Huang, Jezchuan. (2013). The category of semantics in the theory of musical piano performance // *Bulletin of Zhang Jiang University of Arts: Zhang Jiang*. Vol. 34, season 4. P. 108–112 [in Ukrainian].

12. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

УДК 78.01+78.03/781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-13>

Сун Шиюань

ORCID: 0000-0001-7944-7582

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
synshiyuan@163.com

ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬОГО КОНЦЕПТУ ЯК АКТУАЛЬНА МУЗИКОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Мета дослідження – визначити головні теоретичні передумови дослідження явища художнього концепту як актуальної музикознавчої проблеми. **Методологія** роботи передбачає контамінацію та комплексне використання текстологічного лінгвоконцептологічного, герменевтичного, семіологічного та музикознавчого підходів. Особливе значення у піднятій проблематиці набуває концептуальний підхід, у зв'язку з яким важливими є залучення до музикознавчого дослідження наукового досвіду когнітивної лінгвістики. **Наукова новизна** полягає у виявленні можливостей концептуального підходу у музикознавстві, зокрема, концептуального аналізу музичного тексту у різних його обсягах та на різних рівнях музичного змісту.

Висновки. Культурний концепт проявляється у художній формі – художньому концепті, шляхом вербалізації, тобто через конкретне вираження у слові, яке, у свою чергу, завдяки прагненню до алегоричності та метафоричності, художньо переосмислюється та втілюється у вигляді музичного звучання, що передбачає семантичну множинність. Іншими словами, художній концепт як «позапонятійний зміст» у художній творчості втілюється спочатку через усталені та чітко зафіксовані термінологічні визначення смислу концепту, а потім прагне до художньо-образного смислу концепту в музиці. Таким чином, саме при спілкуванні з музикою відбувається взаємодія інтелекту та емоції, раціональної та чуттєвої, тілесної та духовної складової людини, тобто здійснюється «зустріч» людини – як поєднує в одночасності в собі все перераховане – з самим собою. Переживання себе як певної цілісності відбувається завдяки концептуальній природі музики. Художній концепт є завжди емоційним, адже він переживається і тим хто його втілює у своїй творчості (композитор, виконавець), і тим, хто його сприймає – слухач. Формування та остаточне становлення художнього концепту відбувається тоді, коли певний концепт, властивий цій культурі, художньо переосмислюється митцем (композитором) та втілюється у власній творчості.

Ключові слова: концепт, художній концепт, культурний концепт, концептосфера, архетип, концептуальна система, смисл, символ, образ, музикознавство, музикознавче знання, концепти музикознавства.

Sun Shiyuan, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The phenomenon of the artistic concept as an actual musician problem

The purpose of the research is to determine the main theoretical prerequisites for the study of the phenomenon of the artistic concept as an actual musicological problem. The methodology of the work involves the contamination and complex use of textological, linguistic, conceptual, hermeneutic, semiological and musicological approaches. The conceptual approach acquires special importance in the raised issues, in connection with which the involvement of the scientific experience of cognitive linguistics in musicological research is important. The scientific novelty consists in revealing the possibilities of the conceptual approach in musicology, in particular, the conceptual analysis of the musical text in its different volumes and at different levels of musical content.

Conclusions. A cultural concept manifests itself in an artistic form – an artistic concept, through verbalization, that is, through a specific expression in words, which, in turn, thanks to the desire for allegorical and metaphorical, is artistically reinterpreted and embodied in the form of musical sound, which implies semantic multiplicity. In other words, the artistic concept as a “non-conceptual content” in artistic work is embodied first through established and clearly fixed terminological definitions of the meaning of the concept, and then strives for the artistic and figurative meaning of the concept in music. Thus, it is during communication with music that the interaction of intellect and emotion, rational and sensual, bodily and spiritual components of a person takes place, i.e. a person’s “meeting” takes place – as it combines all of the above in itself at the same time – with itself. Experiencing oneself as a certain wholeness occurs thanks to the conceptual nature of music. An artistic concept is always emotional, because it is experienced both by those who embody it in their work (composer, performer) and by those who perceive it – the listener. The formation and final formation of an artistic concept takes place when a certain concept inherent in this culture is artistically reinterpreted by an artist (composer) and embodied in his own work.

Key words: concept, artistic concept, cultural concept, conceptosphere, archetype, conceptual system, meaning, symbol, image, musicology, musicological knowledge, concepts of musicology.

Актуальність теми та проблемного змісту даної статті зумовлюється тим, що у сучасних дослідженнях гуманітарної спрямованості у цілому, та у музикознавчих, зокрема, явище концепту як виділеної та означеної одиниці мислення, в якій міститься інформація про унікальні особливості та якості

сприйняття оточуючої дійсності як окремою особистістю, так і загальнокультурним осередком. Музикознавче знання при зверненні до явища концепту демонструє прагнення опису архетипових, екзистенційних смислів, що представлені в інтонаційному тезаурусі музичної мови з одного боку, з іншого – на розробку науково-дослідницької методики та категоріального апарату для визначення актуальних тенденцій у сучасному музикознавчому дискурсивному полі. Тому надзвичайно важливими є музикознавчі роздуми стосовно інтонаційно та семантично стійкої музичної репрезентації окремих «сміслових згустків», художніх концептів, прикладом яких є комплекс шекспірівських образів, більшість з яких отримала значення образу-символу, що продовжує своє життя у різних галузях мистецтва, різних національно-культурних ареалах, різних епохах.

Мета дослідження – визначити головні теоретичні передумови дослідження явища художнього концепту як актуальної музикознавчої проблеми. **Методологія** роботи передбачає контамінацію та комплексне використання текстологічного лінгвоконцептологічного, герменевтичного, семіологічного та музикознавчого підходів. Особливе значення у піднятій проблематиці набуває концептуальний підхід, у зв'язку з яким важливими є залучення до музикознавчого дослідження наукового досвіду когнітивної лінгвістики. **Наукова новизна** полягає у виявленні можливостей концептуального підходу у музикознавстві, зокрема, концептуального аналізу музичного тексту у різних його обсягах та на різних рівнях музичного змісту.

Виклад основного матеріалу. Категоріальне визначення та обговорення дефініції концепту є постійним зацікавленням науковців, представників різних гуманітарних галузей знань. Водночас, сучасні наукові розвідки у цьому напрямку були здійснені у лінгвістичних дослідженнях, зокрема у галузі когнітивної лінгвістики, де були введені різні визначення та тлумачення категорії концепту, а також запропоновані методи концептуального аналізу художніх творів. Незважаючи на те, що категорія концепту стає надзвичайно актуальною та затребуваною у наукових дослідженнях починаючи з ХХ століття, але походження самої ідеї концепту сягає пізньої Античної доби – початку Середньовіччя, зокрема ми можемо її зустріти у роботах Аристотеля, Блаженного

Августина, Амвросія Медіоланського, а також їх сучасників та послідовників.

Саме у ці часи поняття концепту характеризується як визначення та виокремлення миттєвого, унікального та, водночас, конкретного суб'єктивного сенсу. Разом з даною категорією у добу Середньовіччя розвивається глибоко осмислюване співвідношення віри та знання, при якому саме віра стає запорукою істинності знання, яке завжди є новим виявленням того що дається вищим одкровенням. Дане зближення наукової думки та віри зумовлює те, що на перший план в інтелектуальному зусиллі виходять такі речі, як рішучість визнати істину, свідчення самим життям, збігом слова та справи. Ця позиція протягом багатьох століть розвитку наукової думки неодноразово ставала надзвичайно вагомую, у тому числі й у ХХ столітті, коли актуальним стає фідеїстичний, тобто заснований на вірі, науково-дослідний підхід (від лат. *fides* – віра; франц. *Fideisme*). Окрім цього самостійного напрямку філософської думки, що обґрунтовує необхідність релігійної віри поряд зі знанням, ціла низка напрямів філософської думки – неопозитивізм, прагматизм, екзистенціалізм, персоналізм, феноменологія, неотомізм, антропологія філософська, також є тісно пов'язаними з фідеїзмом [10].

У річищі даних наукових роздумів лежать думки дослідників кінця ХХ століття, які стверджували, що виникненню та остаточному формулюванню ідеї концепту передувало застосування категорії періоду (*λεξιiv*). У роботі Блаженого Августина «Про християнське вчення» (IV ст.) дана дефініція означає уривок мови суб'єкта, що містить завершену думку, яка звернена, одночасно, до іншого суб'єкта і до Бога, і пов'язана, таким чином, з «піднесеним духом» [8, с. 232].

Як вказує В. Марік, «середньовічні схоласти, звернувшись до вивчення сенсу слова, значення імен створили один з перших варіантів семантики, в основі якої різнилися модуси існування, модуси розуміння, модуси позначення та акти позначення, що фокусуються у різних частинах мови. Пошукуваний концепт в цій системі, представляв значення, властиве висловлюванню як окремої побудові, низки висловлювань або мови» [5, с. 46–47]. Отже, розуміння явища та категорії концепту, яке було характерним для мислителів доби Середньовіччя вказує на його теологічний генезис,

мовленнєву форму, комунікативну природу, суб'єктність, одночасно – зверненість до універсальних смислів.

Дефініція «концепт» була введена у практику використання у лінгвістичних дослідженнях у 20-ті роки ХХ століття Г. Фреге та А. Черчем, які почали використовувати дану категорію для пояснення семіотичної функції словесного знаку. Своєю появою у науковому гуманітарному дискурсі ХХ століття концепт завдячує, насамперед, представникам постструктуралістського напрямку філософії, а саме Ж. Делезу, Ф. Гваттарі, деяк. ін. Продовжуючи думки попередніх мислителів, які приділяли увагу концепту як явищу та категорії, вони розглядають концепт як «глибинний сенс-інтенціонал», «стійкий згусток смислу», що визначає його методологічне майбутнє у лінгвістичній науці кінця ХХ – початку ХХІ ст. [5]. Шлях подальшого розвитку та застосування категорії концепту у гуманітарних наукових напрямках у цілому, та у музикознавчому, зокрема, був пов'язаний «з посиленням інтердисциплінарних тенденцій, з поглибленням когнітивних напрямів аналізу внутрішньо-мистецьких процесів, опрацюванням нових методичних підходів та осяганням специфічних мислительських механізмів у своїй (локально-мистецькій) сфері» [13, с. 20].

На думку деяких дослідників, які у своїх роботах торкаються проблеми категоріального визначення концепту, необхідність запровадження категорії концепту була обумовлена недостатністю та неповнотою «форм мислення, які виробляються чистою формальною логікою». Не випадково, що подібні думки зустрічаються у роботах, які ґрунтуються на принципах формальної логіки та використовують її напрацювання та досягнення. А. Черч, який є одним із засновників та яскравих представників даного наукового напрямку, «диференціює англійські «*notion*» і «*concept*» для фіксації як інтенціонально-індивідуального контексту (сукупності ознак), так і значеннєвості, інтенцій, що виводить поняття до іншої площини – семантичної». Тому концепт починає активно використовуватися різними галузями знань, дозволяючи по-новому висвітлити грані сучасної культурної дійсності, як єдність процесу і результату смислоутворення» [13, с. 20–21].

Розгляд художніх та культурних концептів стає можливим за допомогою наукового інструментарію, яким забезпечують декілька самостійних наукових напрямків, серед яких

провідним є відносно нова наукова галузь – лінгвокультурологія. Даний науковий напрям був сформований на перетині лінгвістичного та культурологічного дискурсивного полів у цілому, та у результаті проекції методів лінгвістики на культурологію зокрема. Як вказує В. Кононенко у своїй роботі «Концепти українського дискурсу» цілком виправданим є комплексне та цілісне тлумачення завдань лінгвокультурології, «яке передбачає концептуальне осмислення категорій культури в системі образів, що за своєю суттю є місцем кумуляції світобачення народу» [3, с. 13].

Дана позиція знаходить своє продовження у роботах В. Кухаренко, в яких авторка вказує що ситуація, при якій художній текст може обійтися без сюжету і без теми є доволі розповсюдженим, але без концепту, який є носієм головної естетичної, моральної, соціальної, історичної ідеї, існування будь якого художнього тексту не є можливим. Тому, на думку дослідниці, загальний процес розуміння та інтерпретації твору можна розглядати як пошук автором засобів художнього втілення концепту, при чому автор (у музичному мистецтві – композитор), завжди зосереджує свою головну творчу увагу на «вираженні головної ідеї, яка втілюється саме в концепті. Концептуальність художнього тексту є його визначальною категорією» [4, с. 80–81].

Досліджуючи проблему особливих мовних засобів, що слугують відображенню авторської точки зору для позначення головної ідеї (або концепту) твору, дослідниця вказує, що продуктивним є шлях поєднання провідних положень теорії актуалізації (висування) та теорії домінанти. Відштовхуючись саме від них, можна не тільки виявити систему оцінок автора та намітити вірний шлях їх розшифровки-інтерпретації, а й ієрархічно впорядкувати та функціонально визначити решту сигналів [4].

Розвиваючи ідею актуалізації, В. Кухаренко вказує, що кожний випадок актуалізації може реалізовуватися через загально-текстову функцію з одного боку, та, водночас, через локальну з іншого. Особливості принципів функціонування мовних засобів у художньому тексті дослідниця порівнює з пірамідою, вершиною якої є сформульований концепт, основою – безліч контекстуальних висувань (проявів актуалізації). Об'єднуючись за своїми локальними функціями, вони поступово формують концепт. В. Кухаренко допускає, що

у творах великої форм можливим є існування «кількох таких «пірамід», які, у свою чергу, в ієрархічно організованій сукупності структурують основний, головний, глобальний концепт тексту» [4, с. 13].

Залучення методологічного «інструментарію» лінгвістики до мистецтвознавчої та культурологічної галузей наукового знання створило умови для створення нового дисциплінарного напрямку – лінгвокультурології, яка набула поширення в останньому десятиріччі ХХ століття. Як підкреслюють деякі дослідники, особливою ознакою лінгвокультурології стає аналіз прояву «культурно-національних особливостей менталітету в актуальній мові та в конкретних текстах» [8, с. 221]. Відповідно до даних настанов, лінгвокультурологічна думка висуває положення, згідно з яким слово, фраза, текст мають етнокультурне підґрунтя, відповідно, аналіз вербальних структур відкриває перед дослідником неоглядне поле для вивчення особливостей різних культур, що проявляються в мовах, їх основних і периферійних смислових одиниць, у «світоглядному стилі» [9], тобто через відображення та втілення розуміння світу і свого місця в ньому представником досліджуваного культурного ареалу.

У останньому десятиріччі ХХ століття у наукових дослідженнях різних гуманітарних галузей знань виникає активне обговорення категоріального визначення та тлумачення явища концепту. Серед найбільш важливих треба виділити декілька з них. З боку лінгвістичної концептології категорія концепту використовується як вираження сформованої різними лінгвістичними прийомами та засобами конкретного означення національної когнітивної свідомості, яка стає конкретним матеріалом для створення та вираження характерних ознак національної концептосфери.

Концепт розглядається як своєрідний «акт схоплювання, виявлення, розуміння, породження та інтерпретації смислу, вираженого у знакових системах і символічних формах і репрезентованого у мовленнєвих висловлюваннях – від взаємоінтенційності міжособистісного діалогу до творів культурної творчості особистості (автора)» [12, с. 575].

Таким чином, при загальному огляді трактування терміну «концепт» у лінгвістичній науковій літературі (в тому числі у її таких відгалуженнях як лінгвокогнітологія та лінгвокультурологія), можна дійти до висновку що розуміння та

тлумачення даної категорії відбувається, у переважній більшості, відповідно до тієї релевантної ознаки, яка є основою дефініції. Так, особливими ознаками та відмінними рисами лінгвокогнітивного та лінгвокультурного трактування явища концепту є те, що для лінгвокогнітивного підходу найбільш важливим стає розуміння концепту як одиниці свідомості, свого роду ментального лексикону особистості. Для лінгвокультурологічного підходу найважливішим є розуміння концепту як константи культури, як процесу входження культури у ментальний світ людини з одного боку, з іншого – створюючи можливість входження людини у культуру. Як вказують деякі лінгвокультурологи, концепти культури можна розуміти як обумовлені самою культурою ядерні (базові) одиниці картини світу, які мають «екзистенційне значення як для окремої мовної особистості, так й для лінгвокультурного співтовариства загалом» [6, с. 51].

Стосовно розуміння та загальної характеристики концепту, В. Марік відзначає, що широке коло досліджень у галузях лінгвокогнітології та лінгвокультурології дозволяють «охарактеризувати концепт як складну культурно-значиму оперативну одиницю свідомості, що має різні форми репрезентації в мові, а інтеграція лінгвокультурного та лінгвокогнітивного підходів може зробити дослідження в цій галузі найбільш повними та глибокими та сприяти створенню концептуально-культурологічного спрямування» [5, с. 292]. Дані пролегомени та характерні якісні ознаки дозволяють визначати концепт як складну культурно-значиму оперативну одиницю свідомості, що має різні форми репрезентації у мовних структурах (в тому числі й музично-мовних).

При вивченні категоріального визначення «концепту», треба відзначити те, що концепт з одного боку є вираженням контексту смислотворення та смисловиявлення, з іншого – залишає його особистісний характер за смыслом. Саме ці якості концепту вказують на його зв'язок з переживанням, про що говорили більшість дослідників даної предметної сфери. Так у роботах Ю. Степанова вказується, що концепт можна визначити як окремий «згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини. І, з другого боку, концепт – це те, посередництвом чого людина – пересічна, звичайна людина, не «творець культурних цінностей» – сама входить у культуру, а в деяких

випадках і впливає на неї... концепти не лише мисляться, вони переживаються» [11, с. 40].

Надзвичайно важливими є наукові позиції стосовно структурних якостей концепту декількох представників концептологічного напрямку кінця ХХ-початку ХХІ ст. Так, С. Воркачов пропонує виокремити три складові у цілісній структурі концепту – поняттєву, яка поєднує можливість означення та дефініювання; образну, яка дає можливість досягнути «когнітивні метафори», що фіксують концепт у мовній свідомості; значущу, яка втілює етимологічні та асоціативні характеристики даного концепту, а також визначає місце, яке займає даний концепт у системі конкретної мовної організації [1]. Дуже близькими до позиції С. Воркачова є представлення про структуру концепту, які ми можемо знайти у роботах В. Карасика та деяк.ін., які також структуру концепту бачать у єдності його трьох складових – поняттєвого, образного та ціннісного [2].

У роботах Ю. Степанова проблема концепту також займає важливе місце і серед найбільш продуктивних та методологічно вагомих досягнень його робіт є ті розділи, в яких розглядається структурні особливості концепту. Дослідник, як і попередні автори, вважає що концепт має тричастинну структуру, але уявляє собі його структуру з характерними для кожної частини компонентами наступним чином:

1) основний, що містить актуальну ознаку. Даний компонент є зрозумілим та загальновідомим усім носіям того чи іншого типу культури, його осередку, тієї чи іншої мовної (у тому числі, художньо-мовної структури). Завжди він є формою комунікативних відносин певної етнокультурної цілісності та має бути вираженим у вербально-знаковій формі;

2) додатковий, який містить одну або декілька додаткових ознак, які дослідник у окремих випадках називає пасивними (або пасивною ознакою концепту). Другий компонент може висвітлювати історичні аспекти формування даного концепту і важливою його характерною рисою є те, що його затребуваність не можна назвати однаково важливою та актуальною для всього етносу, більш того, він може бути доступним не для всього соціуму, а конкретно для певної соціальної групи (мікросоціуму).

3) внутрішній, який може бути зовсім не усвідомлюваним та знаходить своє втілення у зовнішніх знакових (словесних) формах. Дана етимологічна ознака, яку Ю. Степанов називає

внутрішньою формою є, у переважній своїй більшості, предметом зацікавлення представників конкретної наукової галузі, які займаються його вивченням [11, с. 40–43].

Також потрібно відмітити, що як поняття як дефінітивне визначення, так і концепти мають вербалізоване оформлення, тобто вони мають конкретне знакове втілення.

Категорія культурного концепту у переважній більшості досліджень, присвячених цій проблематиці, розглядається як конкретний прояв колективного знання, загальної свідомості певної групи людей (конкретної етнічної, або обраної соціокультурної єдності), який є спрямованим до найвищих духовних цінностей. Важливими ознаками культурного концепту є його смислова «поліфонічність», довершеність, «ідеальність як присутність у глибині загальнозначущого Сенсу, образність, задіяність у комунікації як умова виникнення та існування, вербалізованість, варіативність, мінливість, етнокультурна маркірованість, переживання [11, с. 40–41]. Отже, показовим є наближення сучасного культурного концепту до його середньовічного попередника – дискурсивної природи, індивідуалістичності сприйняття, одночасно – спрямованості до вищих культурних смислів, сконцентрованих навколо найбільш значущих для людини «вічних» тем [5].

Художній концепт як окреме поняття розглядається у когнітології як двоскладове явище, в якому одна частина є вираженням індивідуальної концептосфери, інша – це особливе ментальне явище, в якому концентрується «універсальний художній досвід, що є зафіксованим у культурній пам'яті й здатний виступати як фермент і будівельний матеріал при формуванні нових художніх смислів» [7, с. 42]. Таким чином, художній концепт є вираженням та втіленням культурного концепту у художньому творі, в якому може бути присутньою вербальна складова, а може бути й повністю відсутньою. Зауважимо, що зв'язок між художнім та культурним концептами, звичайно, не є одностороннім. Вони взаємно впливають один на одного, при цьому нерідко саме твір мистецтва у цілому, та музичний твір зокрема, посиляє в культурний простір смислові імпульси, стимулюючи появу культурного концепту.

Незважаючи на те, що обов'язкова вербалізованість концепту створює ситуацію, при якій необхідність використання даного терміну при аналізі «чистої» або «абсолютної» музики

нібито викликає деякі сумніви, разом з тим, співвідношення культурного концепту та художнього концепту у просторі музичного мистецтва завжди виявляється вербалізованим – як у жанрі опери чи балету, так і – у вигляді програмного підзаголовка, деяких коментарів композитора, що вносяться в текст твору, – у випадку з інструментальними жанрами.

Висновки. Культурний концепт проявляється у художній формі – художньому концепті, шляхом вербалізації, тобто через конкретне вираження у слові, яке, у свою чергу, завдяки прагненню до алегоричності та метафоричності, художньо переосмислюється та втілюється у вигляді музичного звучання, що передбачає семантичну множинність. Іншими словами, художній концепт як «позапонятійний зміст» (В. Марік) у художній творчості втілюється спочатку через усталені та чітко зафіксовані термінологічні визначення смислу концепту, а потім прагне до художньо-образного смислу концепту в музиці.

Таким чином, саме при спілкуванні з музикою відбувається взаємодія інтелекту та емоції, раціональної та чуттєвої, тілесної та духовної складової людини, тобто здійснюється «зустріч» людини – як поєднує в одночасності в собі все перераховане – з самим собою. Переживання себе як певної цілості відбувається завдяки концептуальній природі музики.

Художній концепт є завжди емоційним, адже він переживається і тим хто його втілює у своїй творчості (композитор, виконавець), і тим, хто його сприймає – слухач. Формування та остаточне становлення художнього концепту відбувається тоді, коли певний концепт, властивий цій культурі, художньо переосмислюється митцем (композитором) та втілюється у власній творчості. Так концепт набуває додаткових значень і репрезентує не просто загальнокультурний або загальнонаціональний образ, але й індивідуально-авторську художню позицію, унікальне бачення конкретного художнього концепту митцем.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Воркачев С.Г. Безразличие как этносемантическая характеристика личности: опыт сопоставительной паремиологии. *ВЯ*. 1997. № 4. С. 115–124.
2. Карасик В. И. О категориях лингвокультурологии. *Языковая личность: проблемы коммуникативной деятельности*. Волгоград, 2001. С. 3–16.

3. Кононенко В. Концепти українського дискурсу. Монографія. Київ – Івано-Франківськ, 2004. 248 с.
4. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту: підруч. для студ. старш. курсів філол. спец. Вінниця: Нова книга, 2004. 261 с.
5. Марік В. Явления концепта и концептосферы в музыкальном искусстве: к проблеме вечного образа. Одесса, 2008. 305 с.
6. Маслова В. А. Лингвокультурология. М.: Издательский центр «Академия», 2001. 208 с.
7. Миллер Л. Художественный концепт как смысловая и эстетическая категория. *Мир русского слова*. 2000. 4. С. 39–45.
8. Неретина С., Огурцов А. Язык и речь – векторы определения пространства культуры. *Теоретическая культурология: энциклопедия*. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. С. 220–251.
9. Осадча С. Феномен релігійно-храмової культури та «світглядний стиль». *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. Т. 8. Харків-Луганськ : СтильІздат, 2007. С. 123–130.
10. Осадчая С. Триада эстетического–этического–фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової. Вип. 19. Одесса, 2014. С. 202–211.
11. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. 824 с.
12. Теоретическая культурология: Энциклопедия. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005.
13. Чжу Сяоле. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музичновиконавської концептуалізації. Дис. на здобуття наук. ст. кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2020. 190 с.

REFERENCES

1. Vorkachev, S. (1997) Indifference as an ethnosemantic characteristic of personality: the experience of comparative paremiology. No. 4. P. 115–124.
2. Karasik, V. (2001) On the categories of linguoculturology. Linguistic personality: problems of communicative activity. Volgograd. P. 3–16.
3. Kononenko, V. (2004) Concepts of Ukrainian discourse. Monograph. Kiev – Ivano-Frankivsk.
4. Kukhareenko, V. (2004) Interpretation of the text: handy. for students senior italics in philol. specialist. Vinnytsia: Novaya kniga.
5. Marik, V. (2008) Phenomena of the concept and concept sphere in musical art: to the problem of the eternal image. Odessa.
6. Maslova, V. (2001) Linguoculturology. M.: Publishing center «Academy».

7. Miller, L. (2000) Artistic concept as a semantic and aesthetic category. The world of the Russian word. Pp. 39–45.

8. Neretina, S., Ogurtsov, A. (2005) Language and speech - vectors for defining the space of culture. Theoretical cultural studies: encyclopedia. M.: Academic Project; Ekaterinburg: Business book; RIK.

9. Osadcha, S. (2007) The phenomenon of religious-temple culture and the “light-looking style”. Problems of existence: culture, mysticism, pedagogy. T.8. Kharkiv-Lugansk: StilIzdat.

10. Osadchaya, S. (2014) The triad of aesthetic-ethical-fideistic as a fundamental principle of musical culture. Musical mysticism and culture. Scientific newsletter of the ODMA named after AV Nezhdanova. VIP. 19. Odessa.

11. Stepanov, Yu. (1997) Constants. Dictionary of Russian culture. Research experiences. M.: School “Languages of Russian Culture”.

12. Theoretical cultural studies: Encyclopedia. (2005) M.: Academic Project; Ekaterinburg: Business book; RIC.

13. Zhu, Xiaole. (2020) Piano cycles by F. Liszt as the subject of musical conceptualization. Thesis for a Candidate of Science Degree in Art Studies (PhD) by specialty 17.00.03 – Musical art. – Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa.

УДК 78.01+785.6+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-14>**Чжан Цзяхао**

ORCID: 0009-0005-2261-5094

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
zjh756350020@live.com

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ СОНАТИ ДЛЯ КЛАРНЕТУ І ФОРТЕПІАНО Ф. ПУЛЕНКА

Мета роботи. У статті досліджуються стильові, композиційні, а також виконавсько-інтерпретативні властивості Сонати для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка. **Методологія дослідження** представляє застосування естетико-культурологічного, історичного та музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, які у комплексі утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні специфіки композиторської поетики Пуленка з точки зору проєкцій класичних різностильових інтенцій та «простоти» як особливого виду естетизму, що передує естетиці постмодерну. **Висновки.** У ХХ столітті кларнет залишився одним із найбільш затребуваних інструментів у музиці. Здатність висловлювати найрізноманітніші настрої і почуття і технічна рухливість, як і раніше, привертала до цього інструменту увагу композиторів різних стилів і напрямків. Сонати Пуленка органічно вписані в панораму музично-театрального життя Парижу першої половини ХХ століття, з її поєднанням традиційного та новаторського, класичного та альтернативного. Кларнет в аналізованій сонаті показаний у всій різнобарвності своїх артикуляційно-динамічних вмінь – від меланхолійно-мелодійного легато до різноманітних віртуозних артикульованих структур та мотивів. При цьому ансамблеве співвідношення відповідає сонатному жанру для двох інструментів: безперечна рівноправність, принцип «рельєф-фон» (з особливстю представлення чуттєвої мелодії), самостійність тематизму у кожного інструмента та розгалужена система діалогічних відносин, врахування специфіки кожного з видів інструменталізму. Формотворний аспект сонати характеризується «класичною» ясністю «простоти» (тричастинність, епізод замість розробки, де і розгортається драматургічний контраст замість ГП – ПП) та «стретністю» (скорочені репризи, що дозволяє підпорядкувати різнохарактерний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку). Так в музиці (і світогляді) Пуленка проявляється взаємодія кількох стильових напрямів – «нової простоти»

та неокласицизму й неоромантизму. Але у музиці Пуленка дивовижним чином за простотою ховається вишуканість, за інтуїцією – копітка робота, за «немодністю» – занурення у внутрішній світ сучасників.

Ключові слова: кларнет, музика для кларнета, композитор, французька музика ХХ ст., соната, музичний стиль і жанр, музична форма, музична мова, мелодія, інтерпретація, «нова простота».

Zhang Jiahao, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Genre and style signs of the sonata for clarinet and piano F. Poulenc

Aim of the work. The article examines the stylistic, compositional, and performance-interpretive properties of F. Poulenc's Sonata for Clarinet and Piano. **The research methodology** consists in the application of aesthetic and cultural, historical and musicological methods with the involvement of a performance approach, which together form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work arises in identifying the specifics of Poulenc's compositional poetics from the point of view of the projections of classical multi-styled intentions and "simplicity" as a special kind of aestheticism that precedes postmodern aesthetics. **Conclusions.** In the 20th century, the clarinet remained one of the most popular instruments in music. The ability to express a wide variety of moods and feelings and technical mobility, as before, attracted the attention of composers of various styles and directions to this instrument. Poulenc's sonatas are organically included in the panorama of the musical and theatrical life of Paris in the first half of the 20th century, with its combination of traditional and innovative, classical and alternative. The clarinet in the analyzed sonata is shown in the full range of its articulation and dynamic skills – from melancholic-melodic legato to various virtuosic articulated structures and motifs. At the same time, the ensemble relationship corresponds to the sonata genre for two instruments: undisputed equality, the principle of "relief-background" (with the peculiarity of presenting a sensual melody), the independence of the thematism of each instrument and an extensive system of dialogical relations, taking into account the specifics of each type of instrumentalism. The formative aspect of the sonata is characterized by the "classical" clarity of "simplicity" (three-part, episode instead of development, where the dramaturgical contrast unfolds instead of GP – PP) and "stretness" (abbreviated reprises, which allows subordinating diverse material to a single logic of dramatic development). This is how Poulenc's music (and worldview) manifests the interaction of several stylistic directions – "new simplicity" and neoclassicism and neoromanticism. But Poulenc's music surprisingly hides elegance behind simplicity, painstaking work behind intuition, immersion into the inner world of contemporaries.

Key words: clarinet, music for clarinet, composer, French music of the 20th century, sonata, musical style and genre, musical form, musical language, melody, interpretation, "new simplicity".

Актуальність теми роботи. Кларнетова музика традиційно посідала важливе місце у музичній культурі Франції: саме французький старовинний духовий інструмент шалюмо (фр. *chalupeau*) послужив прототипом кларнету наприкінці XVII – початку XVIII століття (майстер Йоганн Крістоф Деннер); знаменитий французький кларнетист і композитор Жан-Ксав'є Лефевр близько 1790 року створив класичну модель кларнета, додавши з шостий клапан; в XIX столітті французи – Гіацинт Клозе (професор Паризької консерваторії) та Луї-Огюст Бюффе (музичний майстер, брат засновника фірми «Buffet-Stramp» Дені Бюффе) – успішно пристосували до кларнету систему кільцевих клапанів (винайдену флейтистом мюнхенської Придворної капели Теобальдом Бьомом і і спочатку застосованої тільки на флейті); наразі – ця модель отримала назву «французький кларнет» («кларнет Бьома»), а від 1950-х років розпочався перехід практично усіх світових кларнетистів на цю французьку систему.

Свідченням особливої популярності кларнета на початку XX століття стала поява у французькій музиці цілої низки творів, що містять блискучі образи гри на кларнеті та образ самого кларнетиста, які певним чином поетизують інструмент і, навіть, перетворюють його на характерний персонаж. Втім, інтерес до кларнету поєднує майстрів попередніх і наступних епох, різних, часом протилежних напрямів. Інструмент органічно і різнобарвно звучить у музичному театрі, в оркестровій цілісності, в ансамблевих сполученнях та сольних жанрах, аж до соло кларнету без будь-якого супроводу. Протягом кількох століть, а зокрема й у XX столітті, істотно оновлюються виразові та виконавські інструментальні прийоми гри, з'являється і безліч серйозних творів великих жанрових форм, які роблять кларнет повноправним солюючим концертним та камерним інструментом.

У цьому відношенні камерно-сонатний жанр відрізняється особливим поєднанням ліричного змісту та внутрішнього драматизму, камерності звучання та масштабності задуму, а також – специфічно кларнетовими властивостями. Показово, що у французькій музиці цей жанр склався відпочатку саме як ансамблевий, камерно-інструментальний, тоді як класичний клавірний тип сонати утвердився набагато пізніше. Камерно-інструментальна соната – це один із найпоширеніших музичних жанрів, що родився ще у докласичну епоху і до

сьогодні не втратив композиторської та виконавської уваги. Соната для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка – один з найпопулярніших його опусів, а популярність серед виконавців та слухачів робить його не менш популярним предметом музикознавчо-виконавських досліджень, спонукаючи шукати і знаходити нові грані кларнетової образності.

Метою статті є виявлення стильових, композиційних, а також виконавсько-інтерпретативних властивостей Сонати для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка.

Виклад основного матеріалу. В основі терміну «соната» лежить, як відомо, слово «sonare», що перекладається як «звучати». Це пов'язано з інструментальним мистецтвом епохи Ренесансу і отримало свою назву на противагу більш поширеним на той час вокальним жанрам (наприклад, кантата, від «cantare» – «співати»). Можливо, в назві «соната» імпліцитно утримується змістова інтенція нового звучного матеріалу народжуваної доби музичного інструменталізму, здатного поза словом формувати «чисті смисли», що втілюють безпосередні форми мислечуття, специфічно притаманні музичному мистецтву.

Французька музика, якій завжди був близьким сюїтний принцип мислення й формотворення, тривалий час не мала свого власного національного варіанту сонатного жанру, запозичуючи його з інших національних шкіл і адаптуючи до умов французької культури. Так, спочатку еталоном жанру для французьких авторів вважалися італійські взірці сонати, в добу класицизму та романтизму – сонати австрійських та німецьких композиторів. Наразі у ХХ столітті жанр сонати отримувє своє яскраве індивідуальне втілення у Франції – у творчості К. Дебюссі. Втім, відбиток «улюбленої сюїтності» залишається притаманним сонатному жанру французьких композиторів. Для останніх цей принцип став певною національною рисою, що може виявлятися у порушенні (або необов'язковому дотриманні) класичної кількості частин сонати, у їх чергуванні за принципом зіставлення, а не контрастної конфліктності; у тяжінні до ліричних, танцювальних та пасторальних образів. Для французької композиторської школи також є характерним написання «сонат невеликого розміру» (фактично – сонатин), як це робили Ж. Ібер, А. Дюїїє, П. Булез. Анрі Сеге в 1923 році створив Сонатину для флейти та фортепіано з використанням конструктивістських ідей Е. Саті.

Сонати для дерев'яних духових інструментів у поєднанні з фортепіано займають особливе місце у камерно-інструментальній музиці, зокрема, французьких композиторів, надзвичайно розширюючи образно-тембральні «горизонти» камерно-сонатного жанру у цілому. Примітно, що два останні твори сонатного жанру для сольних духових з фортепіано Ф. Пуленка, створені за кілька місяців до смерті композитора у 1962 році – концентрують увагу композитора саме на кларнетовому і гобойному звучанні. На це сам автор вказує у своєму листі співаку П'єру Бернаку від 6 серпня 1962 року: «Дві сонати ґрунтовно просунуті. Нуаже довершить інше. За кромом вони схожі на Сонату для флейти, але пікантніші – данина поваги до використаних двох дерев'яних інструментів» [8, с. 954]. Кларнет, так само як і гобой, походить від сопілки, але, на відміну останнього, має одинарну тростину. Він значно пізніше флейти та гобоя був удосконалений щодо повноцінної придатності у концертній практиці, увійшовши до постійного складу оркестру лише наприкінці XVIII століття. Дві сонати Ф. Пуленка – Соната для кларнета і фортепіано, Соната для гобоя і фортепіано (обидві 1962) – створені буквально за кілька місяців до смерті автора, посідають особливе місце в його композиторській спадщині. І не тільки тому, що «останні опуси у творчості композиторів часто оточені ореолом загадковості, історія їхнього створення вкривається легендами і домислами, а ідеї, втілені у “лебединій пісні”, набувають вагомості передсмертного авторського послання» [2, с. 238]. Ці композиції насправді містять багатство прихованих підтекстів, своєрідних загадок, що ініціює, у свою чергу, невичерпні можливості виконавсько-інтерпретативних рішень та підходів до авторської концепції (жанри «чистої музики» є потенційно відкритими для нескінченної кількості різних інтерпретацій).

Музична спадщина французького композитора, піаніста, музичного критика, найвиднішого з учасників французької «Шістки», Ф. Пуленка є великою, плідною та різнобарвною. Вона містить опери й балети, кантати, меси та ораторії, вокальні цикли, романси й пісні, камерно-інструментальні твори, низку інструментальних концертів і сонат для різних інструментів. Його колеги та друзі зі знаменитого авангарду блискучого покоління нових французьких музикантів, яких назвали «Les Six» («Ніколи не було у нас загальних естетичних

поглядів, і музика кожного з нас ніколи не була схожою на музику іншого. Наші симпатії та антипатії теж глибоко відрізнялися» [5, с. 36]), так характеризували свого наймолодшого, але найчарівнішого соратника: «Який він талановитий! Аби він працював» (М. Равель); «Франсіс Пуленк – це сама музика; я не знаю іншої музики, яка діяла б так само безпосередньо, була б так само просто виражена і досягала б мети з такою безпомилковістю» (Д. Мійо); «Я захоплююся музикантом і людиною, яка створює природну музику, яка відрізняє тебе від інших. У вирі модних догм, які намагаються нав'язати сильні цього світу, ти залишаєшся самим собою – рідкісна мужність, гідна поваги» (А. Онеггер). Останні слова можуть бути ключем до розуміння творчості Франсіса Пуленка, якого часто звинувачують у відсутності потрібної глибини музичної думки, навіть, попри її чарівну привабливість. Вказана Онеггером «природність» відповідала прагненню молодих композиторів до простоти як свідомо культивованому та осучасненому художньому і стилістичному принципу (сучасне музикознавство визначає це у терміні «нова простота», яка «оформилася у кінцевому результаті в стійку стильову якість академічного музичного мистецтва другої половини минулого століття» [4, с. 1]). «Переситившись манірною витонченістю символізму та витонченостями імпресіонізму, молоді композитори шукали натхнення в ритмах міського життя, у шумі машин та вуличному гаммі, у «новій простоті»» [6, с. 150]. Вплив «нової простоти» дався взнаки схильності композиторів «Шістки» до мініатюрних форм, підкреслено лаконічних виразних засобів, найпростіших класичних інструментальних форм. Сам Пуленк писав: «я не належу до музикантів-кубістів, ще менше – до футуристів, і звичайно ж не до імпресіоністів. Я музикант без ярликів... Я твердо знаю, що я не з тих музикантів, які вводять гармонічні нововведення, подібно до Ігоря (Стравінського – Ч.Ц.), Равеля та Дебюссі, але я думаю, що є місце для нової музики, яка задовольняється існуючими акордами. Чи це не був випадок Моцарта, Шуберта? Втім, час підкреслить своєрідність мого гармонійного стилю» [8, с. 99, 376]. Так в музиці (і світогляді) Пуленка проявляється взаємодія двох стильових напрямів – «нової простоти» та неокласицизму й неоромантизму.

У творчості Пуленка органічно «уживаються» різноманітні стильові відсилання, запозичення, алюзії (чужих і власних

текстів). Іноді вони сприймаються як свідоме цитування, але часом створюють відчуття вільного потоку асоціацій, в який довільно влітаються розрізнені музичні враження композитора. Подібне явище можна зустріти і в творчості інших композиторів, але властивість композиторського мислення Пуленка характеризується надзвичайною інтенсивністю даного прийому, що стає одним з визначальних у самотутності його композиторського стилю. Іншими рисами мислення Пуленка Д. Менделенко називає «природність та інстинктивність» [1, с. 57]. Дійсно, твори композитора часто справляють враження їх утворення безпосередньо у процесі виконання, «живої» імпровізаційності (хоча насправді все вивіряється, прослуховується багато разів для уточнення). Композитор у вдається змусити слухача передбачити подальший розвиток музичного матеріалу, нескінченно його варіюючи, «стискаючи», порушуючи строгі пропорції класичних форм, вводячи несподівані повтори чи новий контрастний тематизм. Сам же Пуленк стосовно свого композиторського стилю розмірковує так: «Тема нинішньої бесіди («Як ви працюєте?»), якої я побоююсь, та яка видається неминучою, дуже бентежить мене. Адже, насправді, дуже складно робити якісь висновки з сукупності окремих випадків ... В мене немає визначеного методу роботи, бо я вважаю, що кожен твір вимагає особливого способу розробки» [9, с. 815–816, 818].

Соната для кларнета і фортепіано має присвячення пам'яті Артура Онеггера (обидва композитори в юні роки входили до групи «Les Six», хоча й представляли різні творчі індивідуальності, спиралися на різні традиції: Онеггер був ближчий до австронімецької, Пуленк — до «нової простоти», ясності, французької побутової музики). Відомий вислів Ф. Пуленка про те, що він знаходив музику А. Онеггера надто важкою, а той його — надто легковажною (що не заважало сердечним дружнім відносинам, що зберігалися між композиторами протягом життя). Втім, останнім часом пуленківська «легковажність» все частіше переосмислюється виконавцями і музикознавцями на користь «прихованої» глибини й багатозаровності. Ця посвята зумовлює й те, що в Сонаті для кларнету і фортепіано Ф. Пуленка чути відзвуки Сонатини А. Онеггера для цього ж складу. До того ж, однією з провідних сфер втілення ідеї присвяти (у Пуленка таких багато) у XX столітті стають саме камерні жанри, які схильні до фіксації найменших

нюансів людських переживань (нагадаємо Пуленк та Онеггер були чудовими друзями) та відкривали можливості великих узагальнень філософсько-етичного порядку (навіть попри відчутну «простоту» музики Пуленка), що останнім часом простежується у музикознавчих дослідженнях щодо спадщини композитора (недаремно сам він називав себе «дволиким Янусом»). «Простота» Пуленка передбачає, передусім, «нову ясність» «нову щирість», «новий настрій» – заявлені ще провокаційним та вишуканим Ж. Кокто: «Досить хмар, хвиль, акваріумів, ундін та нічних ароматів; нам потрібна музика землі, музика на кожен день» [7, с. 437]. У творчості Пуленка дивовижним чином за простотою ховається вишуканість, за інтуїцією – копітка робота, за «немодністю» («Я чудово знаю, що я не в моді, але мені потрібно, щоб мене «враховували»... До того ж я думаю, що в майбутньому мене виконуватимуть частіше, ніж Баррака і Пуссера» [8, 974]) – занурення у внутрішній світ сучасників.

Соната має класичні три частини. Перша частина (*Allegro con fuoco*) – сонатне *allegro*, із вступом та епізодом замість розробки. Контрастність відбувається між крайніми розділами та епізодом (а не між ГП і ПП). Останні, разом із вступом, втілюють тривожно-нервозну образність, а епізод-«розробка» характеризується скорботно-холодним заціпенінням. В партії кларнета постійно (крім останніх тактів вступу) позначено легато (дуже природне для кларнета і чуттєво посилене кларнетовими можливостями мікродинаміки). Фразування будується як довгими, так і короткими фразами. Структура експозиції також позначена диспропорціями форми: якщо тема ГП – досить «однорідний» період з 10 тактів секвенційного типу, з хроматизаціями, то ПП поширюється на тривалісну, розгорнуту «зону», причому, досить вільної структури, і вміщує два тематичних елементи. Перший з них – лірично-легатний, але з наступальністю пунктирних мотивів (який «виростає» з останньої фрази ГП і віддалено нагадує ПП I частини «Апасіонати» Бетховена). Другий – скерцозно-легкий (авторська позначка *tres leger*). В розділі ПП чутно окремі інтонації-алюзії до флейтової сонати Пуленка (затактовий висхідний пасаж тридцятьдругими та наступний мелодичний хід нагадують ГП I частини флейтової Сонати). ЗП створює алюзії до тематизму вступу, що утворює умовну «арку» експозиції (поява теми вступу

на грані форми відсилає до романтичних сонат, зокрема, до фортепіанної сонати h-moll Ф. Ліста).

Епізод, що виконує функцію розробки (*tres calme* та зміна темпу «чверть=54»), стає драматургічним центром I частини сонати (певним чином передбачаючи навіть інтонаційно другу частину самої сонати). Він також інтонаційно перегукується з епізодом в розробці I частини флейтової сонати та з середнім розділом другої останньої (зокрема, пунктирною фігурою «восьма з точкою – дві тридцятьдругі»). Дана фігура виконується з авторською позначкою *surtout sans presser* – без натискання, висхідному руху на три з половиною октави відповідно швидке крещендо з *p* до *f*.

Скорочена (як і у флейтовій сонаті) реприза I частини лише лаконічно нагадує теми експозиції, ніби «поспішаючи» до Коди, яка будується на матеріалі вступу (кореспондуючи з започаткованим Бетховеном принципом обрамлення, що активно використовувався романтиками). Звуковисотна будова I частини і сонати загалом представляє «12-ступеневу хроматичну тональність з локалізованими центрами, що забезпечують чітке членування тематичного матеріалу і форми» [3, с. 110]. Подібна ясність вказує на неокласичну та неоромантичну спрямованість твору.

Друга частина Сонати *Romanza* (*Tres calme* та «чверть=54») підкреслює вже через жанрову назву також вокальну природу музики (знов алюзія до Кантилені флейтової сонати та Елегії – гобойної сонати, а також – до епізоду I частини самої келарнетової сонати). Слід зазначити, що Пуленк у своїй творчості виявляє особливий мелодійний дар. Його мелодії в інструментальній музиці мають вокальну основу, що ріднить його з Шубертом. Усе у творчості композитора підпорядковане пануванню мелодії: тембр, гармонія, ритми. Цей пріоритет мелодики проявляється у структурі творів. Конфліктний, драматичний розвиток майже відсутній у цій музиці – як і у Дебюссі чи Стравінського. Розвиток у творах Ф. Пуленка – це найчастіше розгортання однієї мелодійної фрази, з якої народжуються інші мелодії (що підтверджує спорідненість з епізодом I частини сонати).

II частина має тричастинну репризну форму, простота якої «позбавлена статички симетричних побудов, оскільки в динамічній репризі органічно сплавляється тематизм перших двох розділів, виробляючи його у вигляді діалогу інструментальних

партій» [3, с. 111]. Солююча тема кларнету – ніжна й меланхолійна – супроводжується мірним (і мирним) коливанням вісімок в партії фортепіано (які нагадують акомпанемент у II частині флейтової сонати). Подальші бухливо-романтизовані висхідні пасажі по двох октавах тільки підкреслюють вказаний характер печалі та смутку у плавних ходах чвертей. Втілені і романтичні риси монотематизму: отримують розвиток ритмоінтонаційні формули, характерні для I частини (вісімка з точкою – дві тридцятьдругі, висхідний пасажний рух тощо). Авторська вказівка вказівку *tres doux et melancolique* (дуже ніжно і сумно) ніби спеціально втілює інструментальні можливості кларнета. Жанрові риси романсу (елегійність, крихкість та чарівна простота мелодійного малюнку) вповні увиразнюють характерні особливості композиторської поезики Ф. Пуленка у поєднанні «нової простоти» та неокласицизму й неоромантизму.

Третя частина сонати (*Allegro con fuoco*) має сонатну форму з епізодом замість розробки (як і I частина). Така форма дозволяє підпорядкувати різноплановий тематичний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку [3, с. 111]. Імпульсивність і запальний характер артикуляційно й інтонаційно різноманітної теми у швидкому темпі (Трис анімі, чверть=144), пікантні скерцозні елементи утворюють яскравий образ ствердження життєдайного начала (як і в гобойній сонаті). Втім, фінал кларнетової сонати є більш драматичнішим і гротескнішим, можливо, даний тип образності отримав тут подальший розвиток та загострення. Основний контраст знов складається також між епізодом (ліричним) та іншим тематичним матеріалом (скерцозно-гротескним, у ПП присутні джазові ритмоінтонації). Скорочена (знов) реприза лише «натякає» на ГП фіналу, фактично поєднуючи функції репризи та коди, ніби композитор поспішає ствердити отриману життєздатність, не «відволікаючись» на інші, неоднозначні життєві колізії ХХ століття. Подібна «стретність» форми дозволяє підпорядкувати різнохарактерний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку.

Висновки. У ХХ столітті кларнет залишився одним із найбільш затребуваних інструментів у музиці. Здатність висловлювати найрізноманітніші настрої і почуття і технічна рухливість, як і раніше, привертала до цього інструменту увагу композиторів різних стилів і напрямків. Сонати Пуленка

органічно вписані в панораму музично-театрального життя Парижу першої половини ХХ століття, з її поєднанням традиційного та новаторського, класичного та альтернативного.

Кларнет в аналізованій сонаті показаний у всій різнобарвності своїх артикуляційно-динамічних вмінь – від меланхолійно-мелодійного легато до різноманітних віртуозних артикульованих структур та мотивів. При цьому ансамблеве співвідношення відповідає сонатному жанру для двох інструментів: безперечна рівноправність, принци «рельєф-фон» (з особливістю представлення чуттєвої мелодії), самостійність тематизму у кожного інструмента та розгалужена система діалогічних відносин, врахування специфіки кожного з видів інструменталізму. Формотворний аспект сонати характеризується класичною ясністю «простоти» (тричастинність, епізод замість розробки, де і розгортається драматургічний контраст замість ГП – ПП) та «стретністю» (скорочені репризи, що дозволяє підпорядкувати різнохарактерний матеріал єдиній логіці драматургічного розвитку). Так в музиці (і світогляді) Пуленка проявляється взаємодія двох стильових напрямів – «нової простоти» та неокласицизму й неоромантизму. Але у музиці Пуленка дивовижним чином за простотою ховається вишуканість, за інтуїцією – копітка робота, за «немодністю» – занурення у внутрішній світ сучасників.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Менделенко Д.В. Бергсонівська «динамічна схема» як принцип організації цілого у творах Ф. Пуленка (на прикладі Сонати для флейти та фортепіано). *Мистецтвознавчі записки*. К., 2016. Вип. 29. С. 56–64.
2. Менделенко Д. В. Останні сонати Франсіса Пуленка: творчий шлях композитора як досконала «музична композиція». *Київське музикознавство*. К., 2016. Вип. 53. С. 238–247.
3. Метлушко В.О. Кларнет как сольно-ансамблевый инструмент в творчестве композиторов XX столетия: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ імені І.П. Котляревського. Х., 2014. 188 с.
4. Овсянникова-Трель О.А. «Новая простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: автореф. дис. ... д. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 41 с.
5. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
6. Шнейерсон Г.М. Французская музыка XX века. М.: Музыка, 1964. 404 с.

7. Cocteau J. *Le Coq et l'Arlequin. Romans, poesies, oeuvres diverses*. Paris, 1995. С. 425–478.

8. Francis Poulenc. *Correspondance 1910–1963, rйunie, choisie, prйsentйe et annotйe par Myriam Chimines*. Paris: Fayard, 1994. 1128 p.

9. Poulenc F. *J'йcris ce qui me chante: Textes et entretiens, rйunis, prйsentйs et annotйs par Nicolas Southon*. Paris: Fayard, 2011. 920 p.

REFERENCES

1. Mendelenko, D.V. (2016). Bergson's «dynamic scheme» as a principle of organization of the whole in the works of F. Poulenc (on the example of Sonata for flute and piano). *Art history notes*. Kyiv. Vol. 29. P. 56–64. [in Ukraine].

2. Mendelenko, D.V. (2016). The last sonatas of Francis Poulenc: the creative path of the composer as a perfect «musical composition». *Kyiv musicology*. Kyiv. Vol. 53. С. 238–247. [in Ukraine].

3. Metlushko, V.O. (2014). *Clarinet as a solo-ensemble instrument in the work of composers of the 20th century*. Candidate's thesis: Hark. nat. un-t mist. named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukraine].

4. Ovsyannikova-Trel, O.A. (2021). «New Simplicity» as a systemic genre-style phenomenon in modern musical art: Extended abstract of Doctor's thesis. Odesa: Odesa. national Music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukraine].

5. Poulenc, F. (1977). *Me and my friends*. L.: Music [in Russia].

6. Shneerson, H.M. (1964). *French music of the 20th century*. M.: Music [in Russia].

7. Cocteau, J. (1995). *Le Coq et l'Arlequin. Romans, poesies, oeuvres diverses*. Paris. С. 425–478. [in France].

8. Francis Poulenc. *Correspondance 1910–1963, rйunie, choisie, prйsentйe et annotйe par Myriam Chimines*. (1994). Paris: Fayard [in France].

9. Poulenc, F. (2011). *J'йcris ce qui me chante: Textes et entretiens, rйunis, prйsentйs et annotйs par Nicolas Southon*. Paris: Fayard, [in France]

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-15>**Хуан Шаобо**

ORCID: 0000-0002-5131-9842

аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
515336178@qq.com

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ЯК АКТУАЛЬНИЙ ПРЕДМЕТ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ

Мета роботи — розглянути проблеми національного стилю як актуального предмету сучасного музикознавчого вивчення, з урахуванням історичної логіки та системних властивостей процесу загального стилеутворення у музиці. **Методологія дослідження** базується на поєднанні історіографічного, естетико-культурологічного, історичного, жанрово-стильового, музикознавчого аналітичного та семантичного підходів, які утворюють цілісне методологічне підґрунтя даної роботи. **Наукова новизна** полягає у вивченні національного стилю як важливої якості музичної поетики з посиленням уваги до контекстуальних факторів формування національно-стильової парадигми музичної культури. **Висновки.** Виявлення перехідних властивостей культури пояснює необхідність розгляду національного стилю в контексті культури, водночас саме вони вказують на постійну актуальність питань про традицію. Категорія традиції може трактуватися як певна умова діалогічної взаємодії національно-стильових факторів з одного боку, з іншого — як особливий соціокультурний контекст, який діє як свого роду межа, яка зберігає цілісність існування самої традиції. Завдяки цьому принципу відкривається рух до універсальної культурної моделі стилю і водночас до таких засобів її варіативності, які притаманні саме цій конкретній національній культурі.

Вивчення проблеми національного стилю з позиції виявлення у ньому комплексу художньо-семантичних ознак, які є свідцтвом про належність їх до того чи іншого типу національної культурної традиції, надає можливість виявлять, з одного боку, — комплекс конкретних художньо-композиційних параметрів та музично-мовних прийомів, з іншого — осягнути національно-стильові ознаки як узагальнюючий принцип у його самому розширеному значенні, як головний творчий стимул у сучасному музичному мистецтві.

Ключові слова: національний стиль в музиці, стиль, музична семантика, стиль культури, музична культура, національно-стильові принципи композиторського мислення, жанрово-стильовий канон.

Huang Shaobo, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The problem of national style as a current subject of modern music study

The purpose of the work is to consider the problems of the national style as an actual subject of modern musicological study, taking into account the historical logic and systemic properties of the process of general style formation in music. The research methodology is based on a combination of historiographical, aesthetic-cultural, historical, genre-stylistic, musicological analytical and semantic approaches, which form a coherent methodological foundation of this work. The scientific novelty consists in the study of the national style as an important quality of musical poetics with increased attention to the contextual factors of the formation of the national-style paradigm of musical culture. Conclusions. The identification of transitional properties of culture explains the need to consider the national style in the context of culture, while at the same time they indicate the constant relevance of questions about tradition. The category of tradition can be interpreted as a certain condition of the dialogic interaction of national-style factors on the one hand, on the other – as a special socio-cultural context that acts as a kind of border that preserves the integrity of the existence of the tradition itself. Thanks to this principle, the movement towards a universal cultural model of style and, at the same time, towards such means of its variability, which are specific to this particular national culture, is opened.

The study of the problem of national style from the point of view of identifying in it a complex of artistic and semantic features, which are evidence of their belonging to one or another type of national cultural tradition, provides an opportunity to reveal, on the one hand, a complex of specific artistic and compositional parameters and musical and linguistic techniques, on the other hand, to grasp the national style features as a generalizing principle in its most extended meaning, as the main creative stimulus in modern musical art.

Key words: national style in music, style, musical semantics, cultural style, musical culture, national-style principles of composer thinking, genre-style canon.

Актуальність теми роботи зумовлена тим, що проблема стилю в музиці є однією з тих небагатьох проблем, які завжди є надзвичайно важливими при будь-якому ракурсі дослідження того чи іншого музично-історичного явища, і, водночас, однаково стосуються і музикознавців, і виконавців. Головною її особливістю є те, що саме проблема стилю відображує найважливіші сторони відносин людини та створеної ним культури – причетність і від'єднаність, відповідальність

за те, що відбувається у світі і, навпаки, відповідальність за свою єдину долю як за виконання загального завдання смислової реалізації людини. Проблема національного стилю в музиці зумовлює вивчення даного явища у його еволюційному ракурсі – від фольклорних та етнічних витоків, з обов'язковою увагою до соціально-історичних умов – до сьогодення. Треба відмітити, що вивчення національного стилю в музиці дуже часто відбувається з особливою увагою до музичної мови вивчаемого твору, що є достатньо розповсюдженим та апробованим підходом.

Даний підхід передбачає музикознавче аналітичне вивчення комплексу музично-виразових прийомів та композиційних засобів, що мають фольклорне походження та міцний зв'язок з певним типом народної культури. Означений ракурс вивчення дає можливість прослідкувати етапи формування професійного композиторського мистецтва та його зв'язок з фольклорними джерелами, що є надзвичайно важливим та значущим, але не вичерпує всієї повноти проблеми національного стилю в музиці.

Мета роботи – розглянути проблеми національного стилю як актуального предмету сучасного музикознавчого вивчення, з урахуванням історичної логіки та системних властивостей процесу загального стилеутворення у музиці. **Методологія дослідження** базується на поєднанні історіографічного, естетико-культурологічного, історичного, жанрово-стильового, музикознавчого аналітичного та семантичного підходів, які утворюють цілісне методологічне підґрунтя даної роботи.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з ХХ століття, процес вивчення, опрацювання та «нового життя» фольклорних засобів отримує суттєвого оновлення та осмислення. Дослідження національно-стильових параметрів у творчості конкретного композитора (або цілої школи) починається з розгляду загально-соціальних ідей та їх втілення у національних жанрових формах, що не тільки не скасовує інтересу до мовної сфери, навпаки, дозволяє помітити її нові доданки, функціональні особливості у разі «підйому» національної свідомості у загальній смисловий простір культури.

Звичайно, поруч з цими узагальненими дослідницькими позиціями, не втрачає актуальності необхідність аналітичного вивчення особливих аспектів існування фольклорної, народної традиції, з посиленням уваги до характерної усної традиції

інтонування, у тому числі з висвітленням унікальних сонорних звучностей, тембрових сполучень та метро-ритмічних звучань. Цей комплексний підхід надає можливість виявити не тільки інтонаційну структурну основу фольклорної традиції, а й враховувати її живу, рухливу природу, що у кожній історичній епосі знаходить своє актуальне стильове прочитання.

У музикознавчих роботах неодноразово зазначалося, що «у визначеннях стилів воєдино зливаються теоретичні уявлення про саме мистецтво і про філософію, світовідчуття, естетику певного часу, про специфічно художнє вираження останніх у матерії мистецтва, у творах, текстах, мові та про саму історичну епоху в цілому» [5, с. 58]. Співіснування та взаємопроникнення стилю та живого життєвого та культурного досвіду відбувається, в тому числі, й за допомогою жанру.

Найбільш плідним та продуктивним підходом до вивчення явища стилю є історичний підхід у зв'язку з можливістю розкрити питань про історичні шляхи формування та подальшу еволюцію різних стильових напрямків, а також розкривати питання, пов'язані із зміною одного стильового явища іншим, про можливість стильової суміжності та стильової поліфонічності, і, звичайно, саме історичний підхід є вкрай необхідним у питаннях про національний стиль. Загальнокультурний художній контекст завжди формує та позначає ті естетичні тенденції, які знаходять своє втілення та продовжують свій розвиток у галузі музичного мистецтва, у тому числі мають великий вплив на розвиток саме національно-стильових пріоритетів музичної культури [1]. Дані тенденції стають предметом постійного зацікавлення з боку музикознавчої думки, у тому числі вітчизняної, представленого роботами М. Черкашиної-Губаренко, О. Самойленко, С. Тишка, в роботах яких розгляд стилю відбувається в тому числі у контексті жанрової системи музики, тобто у тісному зв'язку з категорією жанру.

З позиції музично-історичного знання поняття про стиль розширюється до меж жанрової обумовленості музичних феноменів, насамперед до меж жанру як типового змісту, сенсу, певного стійкого способу зв'язку звучання та значення (цей спосіб можна розглядати як вихідний матеріал музики, який зумовлює її художньо- мовні властивості) [2].

Розглядаючи проблему стилю, стилеутворення та їх природу, неможливо не відзначити значення декількох фундаментальних музикознавчих досліджень, серед яких слід виділити

роботи С. Скребкова, який вважав стиль найвищим різдовидом художньої єдності та запропонував у своїх роботах типологію епохальних стилів як ступенів історії [7]. Є. Назайкінський продовжує думки С. Скребкова, та вказує, що стиль, який не знайшов конкретного «плану висловлювання», тобто не виражений у чітко окреслених параметрах, нібито, не має існувати як стиль. Але, на думку автора, «не менш важливо і те, що стоїть за цим планом, яким є зміст стилю, яким є, висловлюючись філософською мовою, його суб'єкт... Цей «суб'єкт» співвідноситься з творчою особистістю як загальне та абстрактне з одиничним та конкретним» [5, с. 60–61].

Окрім означених вище розмірковувань стосовно категорії стилю та його тлумачення, все ж таки остаточне визначення стилю без можливості його подальшого вдосконалення на є можливим. Це пояснюється тим, що, з одного боку, стиль є складним багаторівневим явищем, з іншого – він має іманентну природу, що виявляє його парадоксальну сутність, а саме – зверненість до того що знаходиться за межами його як явища, інакше кажучи постійний рух у бік розімкненості та метафізичної глибини; з іншого боку – обмеженість ззовні людиною, періодом історії, часу, етносом, регіоном, методом, прийомом.

Разом з тим, необхідно також відмітити, що питання як про стильові, так і про жанрові смислові параметри музичного твору неодмінно актуалізують питання, які пов'язані з параметрами художньої цілісності музики, що у свою чергу вказує на значення специфічно музичних факторів узагальнення, типізації та відокремлення музично-виразних прийомів. Крім того, до сьогодні залишається недостатньо розробленим питання про взаємодію стилю та жанру: у більшості випадків він зводиться до розмежування функцій названих явищ та вказівок на найбільш загальні шляхи їх взаємовпливу.

Як свідчать розробки багатьох музикознавців, вивчаючих проблему співвідношення жанру та стилю, найбільш поширеним та розповсюдженим є погляд на жанрову систему, що складається з первинних та вторинних жанрів (повсякденно-прикладні анонімні та художньо-образні авторські), але саме теорія стилю залишається за межами їх дослідної уваги та послідовна жанрово-історичну спадкоємність у виникненні стильових факторів лишається без достатнього вирішення. Спроба наукового узагальнення із зазначенням необхідних

для музичного стилю параметрів зроблена у роботі Ван Те [2], який зазначав, що стилю притаманна, по-перше – «звукова цілісність музичного явища, що обумовлена відповідністю плану змісту (жанрово-семантичного та структурно-композиційного) та плану вираження (безпосередньої даності тексту); по-друге, смислова цілісність інтонаційного звукового матеріалу, що обумовлюється взаємоперехідністю образу та прийому, часу та простору; по-третє, відповідність смислових установок та звуко-виразних прийомів, яка може набувати знакової стійкості, отже, відтворюватись та інтерпретуватися» [2, с. 18–19].

Отже, шлях історичного розвитку та набуття тим самим особливого досвіду через безпосередній діалог з багатьма явищами художньої культури, дає можливість дійти до висновку що жанр і стиль виникають і розвиваються одночасно, але на перших етапах стильові кордони цілком визначаються жанровими, тобто майже є ними самими.

Система загальних уявлень та принципів світосприйняття у поєднанні з історизмом свідомості спрямовані на постійний діалог з віддаленим досвідом та історичним минулим, а «діалог стає дієвим і живим лише тоді, коли він відбувається на рівні особистісному, індивідуальному, то тут і виникає життєво важлива для культури і мистецтва естетико-теоретична проблема співвіднесення категорій стилю та індивідуальності та відповідно – історичного стилю та стилю авторського, індивідуального» [5, с. 59]. Але, як зазначає Є. Назайкінський, значна складність при дослідженні історичного стилю виявляється у зв'язку з питанням про «генетичну детермінанту», і якщо розглядається стиль конкретного композитора, то очевидним стає що детермінатною у такому випадку є особистість, індивідуальність, особливий комплекс індивідуалізованих рис, які реалізуються на музично-мовному рівні. Значно складнішою стає ситуація, коли мова йде ракурс вивчення явища стилю у зв'язку з проблемою національного.

Національний стиль, як його визначає С. Тишко, є «корекцією індивідуального та історичного стилів в умовах даної національної культури та в процесах адаптації та генерації стильових ознак, заснована на системі відбору, накопичення та синтезу стійких ознак, заснована на системі відбору, накопичення та синтезу стійких ознак фольклорної та професійної музики народу, а також асиміляція елементів інонаціональних

музичних культур, що фіксує перехід явищ національного менталітету та національної духовної культури до конкретної системи засобів музичної виразності» [8, с. 7–8]. В опері, як вказує автор, можлива значно більші можливості стелеутворення у зв'язку з синтетичною природою жанру, який мав більшу свободу «чим інші музичні жанри у зв'язку зі своєю спрямованістю в побут, в історію, в приватне життя — у всьому різноманітті часів, обставин, місць дії, характерів, соціальних статусів тощо, зумовлених літературно-драматичною основою, сюжетом» [8, с. 8].

Прояв національного у мистецтві завжди є відображенням духовних процесів у конкретному етнічному суспільстві, що виникає на основі індивідуальної системи мислення нації-народу, яка перебуває у постійній залежності та взаємозв'язку із системою людського мислення. Відносна стабілізація національних форм мислення спостерігається за відокремлення національних форм життя. Тому саме у періоди формування стійких державних формувань стабілізуються національні форми мислення, що супроводжуються становленням національних шкіл, класичного мистецтва та літератури; такі періоди характеризуються формуванням національних стилів.

Досліджуючи проблему мистецтва та етносу, Л. Гумільов дуже поетично зауважив, що конкретні взірці мистецтва — це «кристали в етносі, що остигають після його вибухового виникнення. За ними етнолог судить про характер первісного напруження пристрастей..., який став початком процесу етногенезу. І тут набирає чинності закон зворотний зв'язок: пам'ятники дають уявлення про історію народу, а вже відома, нехай загалом, історія допомагає розібратися в значенні пам'яток, що заново відкриваються» [3, с. 41]. Тому ті унікальні ознаки національного стилю в музичному мистецтві містять в собі інформацію не тільки про особистість митця, а ще й свідоцтва про загально-історичні події, риси даної культурного осередку, й т.ін.

Якщо намагатися окреслити головні фази формування та посилення національних стильових ознак, то, по-перше, це постійний взаємообмін та взаємопроникнення фольклорних витоків, загальнокультурних аспектів, притаманних певному етносові та вже сформованих національних рис, сукупність яких стає міцним поштовхом для розвитку національної свідомості; по-друге, відтворення на рівні музично-мовних

прийомів та музично-ритмічних засобів гостро-характерних для даного етносу фольклорних елементів, які можуть стати яскравою впізнавальною ознакою національного стилю; по-третє, необхідною умовою подальшого активного розвитку національного стилю стає його постійний культурний діалог з іншими національними культурами, що дозволяє значно розширювати комплекс художніх та музично-виразових засобів; та, насамкінець, по-четверте, отримання окремими візрцями національного мистецтва загальносвітового визнання, з посиленням уваги саме до цієї національної культури та її національно-стильових ознак, у надрах якої й виникла головна інтонаційна ідея твору.

Типологія загальнолюдських ідей та проблем дозволяє шляхом порівняльного вивчення національних культур виявити ті індивідуальні відхилення від еталонних шляхів культурної семантики, які відповідатимуть національним формам мислення, що у свою чергу свідчить про те, що у специфічних рішеннях загальнокультурних та загально-соціальних проблем можна виявити національні ознаки стилю.

Для з'ясування складних принципів взаємодії та характеру відносин жанрових і стильових чинників мистецтва, які впливають на конкретні принципами побудови художньої композиції (в тому числі й музичної), виникає нагальна потреба окреслити їхнє семантичне (полісемантичне) призначення та виявляти провідні аспекти загальної культурної зумовленості художніх прийомів. Необхідність спеціального обговорення поняття про національний стиль в музиці також обумовлюється наявністю у кожному жанрово-стильовому співвідношенні різноманітних діалогічних стосунків з антиномією «минулий – сучасний».

Певним чином узгоджуючись з визначенням типу культури, поняття про стиль та засоби формування його в межах цілісної культури (або того, що може бути прийнято за культурну цілісність) сприяє поступовому послідовному розгляду еволюції культури, розкриттю певних її національних рис як символічних (символізуючих) і простежування їх можливого переходу новий – можливо, вищий – рівень творчості.

Дослідження національно-стильових установок музичної культури дозволяє доводити, що проблема національного стилю зближується із проблемою стилю культури; водночас явище «стилю культури» найбільш адекватно відбивається в музиці

через знаходження нових форм втілення національно показових якостей та яскраво характерних рис. Таким чином, дана форма дозволяє найповніше характеризувати національно-стильові установки музичної творчості як культурно-історичного явища.

Разом з тим, треба зауважити, що дуже часто у музикознавчих роботах можна спостерігати певну незбалансованість уявлень про соціокультурне та особистісне, загальне та окреме, а також про авторитет та авторство як постійно необхідні, важливі та активно діючі сили, що суттєво впливають на загальних процес стилеутворення. Хоча дана ситуація ускладнює можливість відокремлення одного історичного виміру стилю від іншого [4]. Разом з тим, треба особливо відмітити, що сьгодні музикознавча думка значною мірою визначається практикою новоєвропейської музики як особливої професійної традиції, що спирається на індивідуалізовану композиторську творчість, на феномен окремого твору. Значення особистості у композиторській творчості є зверненою до питань автономності неповторної композиції, образу людини як незалежної творчої постаті, крізь яку тільки й мають бути розглянуті ціннісні аспекти культури.

Явище, що поєднує різноспрямовані культурні процеси у єдину цілісність і є стиль культури, який завжди є результатом складної взаємодії різних факторів соціально-історичної та суб'єктивно-художньої цілісності. Ці фактори ведуть до єдиної парадигми хроносу й топосу, випадку й закономірності, які знаходять своє вираження через метафори—символи — знаки цього часу та їх текстові, у тому числі інтонаційні еквіваленти. Загальноісторичний рух музичної культури є яскравим прикладом того, що кожен з окремих етапів формування музичного мистецтва демонструє надзвичайне значення національно-стильових доміант. Нерідко одна з багатьох національно-музичних традицій, існуючих у певний історичний період, займає провідне місце і стає свого роду естетичним взірцем, еталоном, показовим прикладом, культурним патерном, який має надзвичайний вплив на інші національні школи.

Стиль епохи у цілому, та композиторське бачення як прояв авторської стильової ініціативи, зокрема — однаково мають абсолютну залежність від канону. Крім цього, через канон як вираження узагальненої сфери канонічного, відкривається взаємодія жанру та стилю на різних їх рівнях. Канон буквально є принципом повторності, водночас вказуючи на

різноманітні композиційні можливості повторності – від формування стилістичних ознак тематизму до домінування певної естетичної ідеї [6].

Як зазначалося вище, при вивченні явища національного стилю провідне значення має хронологічний, тобто лінійний історичний принцип засвоєння матеріалу, але поруч з ним слід відзначити важливість симультанного розгляду музичної культури, до якого все частіше звертаються сучасні музикознавці. Даний (симультанний) підхід дає суттєво розширює можливість оцінок історичної послідовності певних фаз розвитку національно-стильових тенденцій у музичній культурі, в тому числі як циклічних, тобто повторюваних, таких що набувають метаісторичного значення та абсолютної ціннісної суверенності.

Висновки. Виявлення перехідних властивостей культури пояснює необхідність розгляду національного стилю в контексті культури, водночас саме вони вказують на постійну актуальність питань про традицію. Категорія традиції може трактуватися як певна умова діалогічної взаємодії національно-стильових факторів з одного боку, з іншого – як особливий соціокультурний контекст, який діє як свого роду межа, яка зберігає цілісність існування самої традиції. Водночас, дані обмеження, які передбачає саме існування явища національно-культурної традиції, саме вони ж створюють умови для виходу за ці межі через можливість міжкультурного (міжетнічного) діалогу. Завдяки цьому принципу відкривається рух до універсальної культурної моделі стилю і водночас до таких засобів її варіативності, які притаманні саме цій конкретній національній культурі.

Вивчення проблеми національного стилю з позиції виявлення у ньому комплексу художньо-семантичних ознак, які є свідцтвом про приналежність їх до того чи іншого типу національної культурної традиції, надає можливість виявлять, з одного боку, – комплекс конкретних художньо-композиційних параметрів та музично-мовних прийомів, з іншого – осягнути національно-стильові ознаки як узагальнюючий принцип у його самому розширеному значенні, як головний творчий стимул у сучасному музичному мистецтві. Отже, національний стиль можна розглядати як цілісну багаторівневу систему художньо-творчого мислення, що демонструє постійне тяжіння до діалогічної взаємодії, перехрещення, асимілювання, та навіть протистояння між принципами

національно-музичної свідомості та усталених загальнокультурних норм музичної творчості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антология исследований культуры: СПб.: Университетская книга, 1997. Т 1 : Интерпретация культуры. 782 с.
2. Ван Те. Явление национального стиля в контексте музыкальной поэтики оперы : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03. Одесская государственная музыкальная академия. Одесса, 2008. 183 с.
3. Гумилев Л. Искусство и этнос. *Декоративное искусство*, 1972, № 1. С. 36–41.
4. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70–81.
5. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
6. Осадчая С. Явление и понятие канона как основа православной богослужебно-певческой традиции: от канонической формы к «духу творчества». *Музичне мистецтво і культура*, 2016. Вип. 22. С. 217–225.
7. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 446 с.
8. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. К.: Музинформ, 1993. 117 с.

REFERENCES

1. Anthology of cultural studies (1997). St. Petersburg: University Book, 1997. Vol. 1: Interpretation of culture. *[in Russian]*
2. Wang, Te. (2008) The phenomenon of national style in the context of the musical poetics of opera: diss. ...cand. arts : 17.00.03. Odessa State Music Academy. Odessa. *[in Russian]*
3. Gumilyov, L. (1972) Art and ethnicity. *Decorative art*. № 1. Pp. 36–41. *[in Russian]*
4. Kokhanik, I. (2017) Musical style is the sphere of communication of the composer, Viconian, and musicologist. *Kiev music studies*. Vol. 55. Pp. 70–81. *[in Ukrainian]*
5. Nazaykinsky, E. (2003) Style and genre in music. M.: Humanite. ed. VLADOS center. *[in Russian]*
6. Osadchaya, S. (2016) The phenomenon and concept of the canon as the basis of the Orthodox liturgical and singing tradition: from the canonical form to the “spirit of creativity”. *Musical art and Culture*. Vol. 22. Pp. 217–225. *[in Russian]*
7. Skrebkov, S. (1973) Artistic principles of musical styles. M.: Muzyka. *[in Russian]*
8. Tyshko S. The problem of national style in Russian opera. K.: Muzinform, 1993. 117 p. *[in Russian]*

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 785.7+786.5/8+681.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-16>

Богдан Миколайович Кисляк

ORCID: 0000-0002-5622-8851

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хореографії та мистецтвознавства
Львівського державного університету фізичної культури

імені Івана Боберського,

докторант

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

bogdankuslyak@gmail.com

ВИКОНАВСТВО НА ЕЛЕКТРОННОМУ БАЯНІ ТА АКОРДЕОНІ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ МЕТОД У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА. ТЕХНІКО-КОНСТРУКТИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ СУЧАСНОГО ЕЛЕКТРОННОГО БАЯНУ І АКОРДЕОНУ

Мета роботи полягає в тому, щоб дослідити та представити інформацію про технічні особливості та будову електронного баяна та акордеона, які використовуються в сучасному музичному мистецтві. *Методологія дослідження* спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. Особливого значення набувають історичний, музикознавчий, інструментально-органологічний та виконавський підходи. *Наукова новизна* полягає в комплексному аналізі і дослідженні інноваційних аспектів сучасного музичного електронного інструментарію, що має важливе значення для музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть. *Висновки.* Використання електронних баянів і акордеонів в поєднанні з цифровими технологіями дозволяє музикантам створювати нові,

унікальні звучання та реалізовувати творчі задуми на новому рівні. Завдяки використанню електронних технологій, музиканти отримують доступ до різноманітних звукових ефектів, імітацій, модифікації та синтезу звуків, що дозволяє створювати унікальні твори та експериментувати з музичними ідеями. Електронні баяни та акордеони дають можливість змінювати тембри та характер звучання інструменту, розширюючи границі творчості музикантів. Це розширює можливості для творчого виразу, сприяє експериментам та стимулює інноваційний розвиток у музичній індустрії. Застосування електронних баянів і акордеонів у різних музичних жанрах, включаючи електронну музику, поп, джаз та інші напрям, свідчить про їх універсальність та адаптивність. Ці інструменти знаходять все більше шанувальників і зрештою у руках талановитих виконавців допомагають змінювати та збагачувати звучання сучасного музичного світу. Техніко-конструктивні характеристики акордеону ROLAND FR-8x V-Accordion вказують на можливість його ефективного використання як в професійному, так і в навчальному середовищі. Підтримка MIDI-інтерфейсу дозволяє інтегрувати інструмент з комп'ютерами та іншими синтезаторами, що відкриває безліч можливостей для створення, запису та редагування музики.

Ключові слова: музичне виконавство, інноваційні методи, електронний баян, електронний акордеон, механізм, музична органологія, техніко-конструктивні характеристики музичного інструмента.

Kysliak Bohdan Mikhailovich, PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Choreography and Art History of the Ivan Bobersky' Lviv State University of Physical Culture, Doctoral Student of the Kharkiv National University of Arts

Technical and constructional characteristics of modern electronic bayan and accordion. Performance on the electronic harp and accordion as an innovative method in the field of music art

Aim of the work. The aim of the study is to investigate and present information about the technical characteristics and structure of these musical instruments used in contemporary music art. **The methodology** is based on a systematic-analytical and comparative approach. **The scientific novelty** lies in the comprehensive analysis and exploration of innovative aspects of musical instruments that hold significant importance in the world of music art today.

Conclusions. The use of electronic accordions and accordions in combination with digital technologies allows musicians to create new, unique sounds and realize creative ideas at a new level. Thanks to the use of electronic technologies, musicians get access to various sound effects, imitations, modification and synthesis of sounds, which allows you to create unique works and experiment with musical ideas. Electronic accordions and accordions make it possible to change the timbres and character of the instrument's sound, expanding the boundaries of musicians' creativity. It expands opportunities for creative expression, promotes experimentation and stimulates innovation in the music industry. The use of electronic accordions and accordions in various musical genres, including electronic music, pop, jazz and other directions, shows their

versatility and adaptability. These instruments are finding more and more fans and tools in the hands of talented performers help to change and enrich the sound of the modern music world. Technical and constructive characteristics of the ROLAND FR-8x V-Accordion accordion indicate the possibility of its effective use in both professional and educational environments. Support for the MIDI interface allows the instrument to be integrated with computers and other synthesizers, which opens up many possibilities for creating, recording and editing music.

Key words: *musical performance, innovative methods, electronic accordion, electronic accordion, mechanism, musical organology, technical and constructive characteristics of a musical instrument.*

Виклад основного матеріалу. Протягом понад 50 років існування, проблематика електронної музики встигла закріпити своє значення, стала цікавою, необхідною та отримала офіційний статус. Вона зазнала багатьох змін та спонукала до розширення дослідницьких інтересів [1, с. 200]. Історія електронної музики налічує біля двохсот років. Цілком справедливо стверджувати, що електронна музика виникла не випадково і є своєрідним відгалуженням розвитку музичної культури. Як відомо, для успішного розвитку будь-якого мистецького явища вирішальною умовою є момент еволюційного самоусвідомлення. Цей факт має серйозне значення, бо досі можна почути думку, що розглянутий напрям ґрунтується на суто технічних експериментах, отже, його сфера обмежена прикладною функцією оформлення кінофільмів, телепередач.

Серед українських композиторів, що працюють в сфері електронної музики – Е. Денисова, В. Котонський, І. Тараненко, Ю. Гомельська, С. Луньов, І. Гайденко, С. Пілютіков, А. Загайкевич, Т. Тучинська [3], І. Ракунова [2].

Українська електронна музика охоплює широкий спектр жанрів, які впираються в наявну у світі жанрову класифікацію. Серед сучасних творів українських авторів можна знайти електроакустичні композиції для інструментальних ансамблів і солістів з електронним записом (tape-music), електроакустичні композиції для інструментів з електронною обробкою в реальному часі (real time), твори для солістів, електронного запису та електронної обробки в реальному часі, а також твори для електронного запису, електронних перформансів, noise-music, аудіовізуальних перформансів, відео-інсталяцій та мультимедійних перформансів. Українська електронна

музика представлена різноманітними жанрами танцювальної електронної музики [1, с. 208].

В електронній музиці вперше з'явилась можливість укласти не лише звукові послідовності та комбінації, але й самі звуки, тобто створювати поєднання синусоїдних звуків, різноманітні комбінації яких продукуються окремо для кожного твору.

Сучасний музичний простір і його вдосконалення і оновлення, пов'язане з глобальною інформатизацією суспільства і застосуванням ІКТ, не тільки для відтворення музичних творів, а й для створення музичних композицій. На сьогоднішній день будь-хто, навіть не маючи спеціальної музичної освіти може створювати музику за допомогою спеціалізованих комп'ютерних програм, навіть у домашніх умовах [4].

Імпульсом до створення електронної музики став, за словами її засновників, розвиток музичного мислення та технічний розвиток. Новому століттю машин, техніки та електрики повинні відповідати й нові інструменти, з яких можна витягти за допомогою типових саме для даної епохи засобів зовсім нові тони та звуки будь-якого забарвлення. На думку прибічників електронної музики, для завершення повного перевороту в області техніки, виразності й змісту, відповідного новій епосі, необхідно у процесі виконання твору ще й об'єднати ці попередньо оброблені тони й звуки в зовсім незвичні композиційні побудови.

На сьогоднішній день електронні акордеони в своїх розробках досягли чималого прогресу і відносяться до групи мультитембрових інструментів. За допомогою компаративного методу виявлені відмінності акустичного та електронного акордеона, специфіка роботи зі звуком на електронному інструменті, а також темброва палітра звучання, обраного інструменту.

Вивчення можливостей електронного акордеона і баяна для сучасних композиторів та виконавців стало як ніколи актуальним питанням. Розвиток та еволюція інструментарію демонструє надзвичайну багатогранність сучасного мистецтва. Так, на початку ХХІ століття перед сучасними композиторами та виконавцями відкрились ті можливості, що дозволили їм реалізувати найбільш креативні ідеї й віртуозні задуми, а також вибирати різні «варіанти» роботи зі звуком, враховуючи можливості електронної обробки звуку та інструменту.

Тобто електронна музика значно розширила уявлення смисловий діапазон висловлювання мовою музики. Створена електронною апаратурою, вона «дозволила досліджувати глибини звуку, створювати акустичні і ритмічні структури будь-якої складності». У сучасному світі електронна музика вже набула масового характеру і є досить популярним явищем. Як зазначає музикознавець С.Г. Лазарев: «в західноєвропейських країнах академічна електронна музика отримала належне визнання», а «створені електронні твори, представляють уже сформовану широку жанрову, стильову класифікацію, виконуються в концертних залах, в рамках фестивалів та конкурсів». Наприклад, одним з найпрестижніших конкурсів серед акордеоністів став «Кубок світу» (Coupe Mondiale), де зовсім нещодавно серед сольних категорій з'явилась нова – змагання на електронних акордеонах.

На початку ХХІ століття акордеон на академічній сцені активно формує своє власне, відмінне від інших гармонік, «звукове поле». Електронні акордеони в своїх розробках досягли чималого прогресу. Якщо звичайний акустичний акордеон можемо віднести до групи політембрових інструментів, то електронний акордеон досяг рівня мультитембрових. Тобто в електронному інструменті тембр стає аналогічним висоті та ритму, а тому тембр відділяється від свого акустичного джерела і виступає ще одним абстрактним параметром, який занурює слухача в глибини звучання.

Як зазначає науковець Е.В. Куш, «в епоху побутування традиційного інструментарію питання про мультитембровість не було актуальним через тотожність понять «інструмент» та «звук інструменту». Також Е.В. Куш, аналізуючи еволюцію електромузичного інструментарію з позицій становлення мультитембральності, виділив певні тенденції. Зокрема науковець вказує, що «перші електромеханічні інструменти реалізували адитивну концепцію синтезу і включали у себе пристрої для збагачення тембру гармоніками (Telharmonium, орган Хаммонда)», а також «варіювання тембральних якостей за допомогою реєстрових блоків і акустичних резонаторів (Choralcelo)».

Виконавство на електронному баяні та акордеоні вважається інноваційним методом у галузі музичного мистецтва, оскільки вони комбінують традиційний зовнішній вигляд та ігрові можливості традиційних інструментів з передовою

електронною технологією. Ці інструменти надають музикантам більше творчих можливостей та ширший спектр звуків, що дозволяє розширити межі музичного виконання, а саме:

1. Більш розширені звукові можливості. Цифрові баяни та акордеони мають вбудовані електронні схеми, що дозволяють імітувати звуки різних музичних інструментів. Музикантам доступні різні типи акордеонів, органів, фортепіано, струнних інструментів та іншого. Це дозволяє виконавцям створювати багатошаровий та багатогранний звук, що підвищує виразність та стилістичну різноманітність у виконанні.

2. Використання аудіо-ефектів. Цифрові баяни та акордеони зазвичай мають вбудовані аудіо ефекти, такі як реверберація. Ці ефекти дозволяють музикантам створювати особливий та насичений звуковий ландшафт, що додає нові кольори до виконання.

3. Можливість збереження та обміну налаштувань. Цифрові баяни та акордеони зазвичай мають можливість збереження різних налаштувань, таких як звуки, ефекти, стилі, тембри тощо. Це дозволяє музикантам зберігати та обмінюватись своїми унікальними налаштуваннями, що покращує творчий процес та сприяє співпраці з іншими музикантами.

4. MIDI-інтерфейс і комп'ютерна інтеграція. Багато цифрових баянів та акордеонів підтримують MIDI-інтерфейс і можуть підключатись до комп'ютера або інших сумісних MIDI-пристроїв. Це дозволяє музикантам використовувати акордеон як контролер для інших звукових програм та студійних програм звукозапису, що відкриває нові можливості для створення та запису музики.

5. Підвищений комфорт та мобільність. Цифрові баяни та акордеони зазвичай мають компактний та легкий дизайн, що робить їх більш зручними для транспортування та використання на сцені.

6. Інтерактивність з аудиторією. Цифрові баяни та акордеони можуть включати інтерактивні функції, такі як можливість взаємодії з аудиторією, спеціальні ефекти для живого виконання, що додає більше захоплення та залучає слухачів до виступу.

Використання цифрових технологій у баяні та акордеоні дозволяє музикантам більше експериментувати, розширювати горизонти музичного виконання та забезпечує нові

можливості для взаємодії з аудиторією. Це створює інноваційний музичний досвід для музикантів та слухачів одночасно.

Електронний акордеон FR-8x V-Accordion від компанії Roland – це сучасна інноваційна версія традиційного акордеону, яка поєднує класичний дизайн та ігрові можливості з передовою електронною технологією. Цей інструмент є частиною лінійки цифрових акордеонів Roland V-Accordion, яка відома своєю високою якістю звуку, різноманітністю стилів і динамічними можливостями.

FR-8x Roland вдосконалив синергію між традиційною грою на акордеоні та сучасною цифровою потужністю. Останній флагманський V-Accordion фортепіанного типу наповнений функціями та вдосконаленнями, розробленими за участю найкращих музикантів світу, що забезпечує раніше недосягнутий рівень експресії та універсальності для кожного акордеоніста [6].

Флагманський фортепіанний акордеон V-Accordion – це вдосконалений інструмент, який відповідає вимогам професійних акордеоністів. Він оснащений новітньою технологією Dynamic Bellows Behavior, що імітує реакцію механізму акустичного акордеона в кожному регістрі.

Нещодавно винайдена технологія Dynamic Bellows Behavior для акордеону FR-8x є справжньою революцією для цифрових акордеоністів. У традиційному акустичному акордеоні звуки виникають внаслідок вібрації язичків, що створюється потоком повітря, утворюваним рухом балгів; опір балгів постійно змінюється в залежності від вибраного кількості язичків та кількості одночасно зіграних нот. У FR-8x технологія Dynamic Bellows Behavior автоматично настроює подачу повітря в балги в реальному часі, враховуючи вибраний регістр та кількість зіграних нот, що забезпечує точне відтворення звичного та комфортного відчуття механізму акустичного акордеона. Функцію Dynamic Bellows Behavior можна легко вимкнути для музикантів, які віддають перевагу звичному відчуттю балгів з попередніх моделей V-Accordion [6].

Зручна зарядка бортового акумулятора відбувається за допомогою адаптера змінного струму. Інструмент має великий вибір звуків акордеона з усього світу, а також 180 звуків оркестру та перкусії, а також органів зі світовим класом Virtual Tone Wheel.

FR-8x V-Accordion включає чотири потужні системи мультіефектів (MFX) з спеціальними MFX для різних секцій: Accordion, Orchestra 1, Orchestra 2 і Orchestra Chord. Інтерфейс користувача був повністю перероблений, він має великий кольоровий дисплей, легкий для читання, інтуїтивне розташування панелі та три програмованих перемикача підборіддя для зручного керування без використання рук.

FR-8x - це інструмент, який працює в повній автономності, забезпечений вбудованою акумуляторною батареєю та вбудованою стереосистемою підсилення. Для заряджання батареї просто підключайте адаптер змінного струму, який входить до комплекту, прямо до FR-8x, і ви можете продовжувати грати навіть під час процесу заряджання. Крім того, всі необхідні підключення пристроїв тепер розташовані безпосередньо на інструменті, включаючи MIDI, USB та аудіороз'єми, що дозволяє легко підключатись до зовнішньої системи підсилення або запису [5]. FR-8x V-Accordion має 1400 пам'яті користувачьких програм, що дозволяє гравцям зберігати свої індивідуальні налаштування для кожної ситуації. Вбудований лупер дозволяє створювати миттєвий акомпанемент, а запис та відтворення аудіо можливі через зручну пам'ять USB. Також доступний порт USB COMPUTER для інтеграції з музичним програмним забезпеченням MIDI.

FR-8x V-Accordion доступний у двох кольорах: червоному та чорному. FR-8x пропонує повністю перероблений інтерфейс користувача, який є більш потужним і простим у використанні, ніж будь-коли раніше. Кольоровий дисплей розміром 2,4 дюйма забезпечує зручний перегляд і редагування параметрів, а переглянута розташування панелі дозволяє інтуїтивно керувати інструментом за допомогою спеціальних кнопок і ручок. Нові програмовані перемикачі підборіддя дають змогу швидко змінювати регістри, вибирати користувачькі програми та інше, не відриваючи рук від клавіш. З 1400 пам'яті для користувачьких програм гравці можуть зберігати свої унікальні налаштування для швидкого доступу у будь-якій ситуації. Цей інноваційний інструмент створений, щоб задовольнити потреби професійних музикантів і надає їм широкий спектр звукових можливостей для творчого виконання.

Основні характеристики електронного FR-8x V-Accordion представлені у табл. 1.

Таблиця 1

Клавіатура і бас FR-8x V-Accordion [6]

Вид	Характеристики
Права рука	Нааявність 41 клавіші фортепіанного типу з підвищеною чутливістю
Ліва рука	Тип піаніно/тип кнопки 120 басових кнопок, чутливих до швидкості. Стандарт, режим Free Bass, Orch. бас, орк. Акорд, Орх. Безкоштовний бас
Режим баса та акордів	2 ряди Bs, 3 ряди Bs A-7th, 3 ряди Bs A-5dim, 3 ряди Bs B-7th, 3 ряди Bs B-5dim, 3 ряди Bs Vx-7th, 3 ряди Bs Бельгія
Режим Free Bass	Малий 3-й, Баян, П'ятий, Північна Європа, Фінський
Сильфонна крива	Фіксований низький, Фіксований середній, Фіксований високий, X-Light, Light, Стандартний, Heavy, X-Heavy

Досліджений цифровий акордеон ROLAND FR-8x V-Accordion має максимальну поліфонію 128 голосів. Інструмент пропонує 100 наборів акордеонів, включаючи 14 регістрів високих частот, 7 регістрів баса/акордів, 7 регістрів вільного басу, 7 регістрів оркестру безкоштовного басу, 7 регістрів басу оркестру, 7 регістрів акорду оркестру, а також 180 оркестрових звуків (28 звуків у режимі реального часу та додаткові опції доступні через меню). Цей акордеон пропонує також 18 ударних установок і можливість завантаження додаткових звуків з пам'яті USB. Він також оснащений 32 пресетами для розділів Treble, Chord і Free Bass, а також 16 пресетами x Bass, що розширює звукові можливості. Звуки оркестру, органу та оркестрового басу представлені в 180 реалізаціях (7 у режимі реального часу, додаткові звуки доступні через меню). Також, користувач має доступ до 1400 програм, що можуть бути збережені в 100 банках програм користувача для 14 регістрів. Загалом, акордеон FR-8x V-Accordion пропонує великий вибір звуків та додаткові налаштування, що дозволяє музикантам насолоджуватись широким спектром творчих можливостей.

APBM (Розширене моделювання фізичної поведінки) включає гарчання очерету, зупинення шуму, шум закриття клапана та шум лівої кнопки. Індивідуальне моделювання включає поріг гістерезису, криву експресії, фільтр різного

тиску та відхилення висоти різного тиску. За допомогою перемикання Reed Sound Wave можливе контролювання звуку за прискоренням міхів та швидкістю повторення нот, а також зміна звуку відкриття/закриття сільфона. Технологія Dynamic Bellows Behavior забезпечує ідеальну імітацію поведінки сільфона в акустичному акордеоні [5].

Даний вид акордеону має ряд ефектів (табл. 2), які роблять інструмент більш інноваційним.

Таблиця 2

Ефекти FR-8x V-Accordion [6]

Вид	Характеристика
Реверберація/Приспів/ Затримка	8 видів, 8 видів, 10 видів
Мультиефекти MFX	MFX x 4 (84 типи) для: акордеона, оркестру 1, оркестру 2, оркестрового акорду/оркестру вільного басу
Обертання для звуку органу	Повільно/швидко з вібратором, хором, овердрайвом і VK-Rotary
Моделювання «Cassotto»	Ефект дозволяє емулювати акустичний звук Cassotto без необхідності використання фізичної конструкції Cassotto у самому інструменті

Цифровий акордеон має кольоровий РК-дисплей розміром 2,4 дюйма з високою роздільною здатністю 320 x 240 точок. Він оснащений двома неодимовими динаміками розміром 9 см та двома високочастотними динаміками, забезпечуючи номінальну вихідну потужність 2 x 25 Вт. Інструмент має 4 внутрішні області для завантаження нових звуків, а також різні роз'єми, такі як OUTPUT L/Mono, R/Mono, PHONES, MIDI, USB MEMORY, USB COMPUTER та роз'єм DC IN. Його живлення може здійснюватися як через адаптер змінного струму, так і за допомогою перезаряджуваної нікель-металогібридної батареї ємністю 24 В – 4500 мА. Очікувана тривалість роботи батареї становить від 8 годин з увімкненими динаміками до 11 годин з вимкненими динаміками. Акордеон комплектується різними аксесуарами, такими як адаптер змінного струму, шнур живлення, перезаряджувана нікель-металогібридна батарея, посібник користувача, довідкові ковпачки для басових кнопок, ремінець, м'яка сумка. Також доступні

опції для покупки, такі як бездротовий USB-адаптер, USB-флеш-пам'ять, навушники та педальний перемикач [1]. Розмір і вага інструменту представлена у табл. 3.

Таблиця 3
Розмір та вага FR-8x V-Accordion [6]

Вимір	Значення
Ширина	543 мм
Глибина	280 мм
Висота	415 мм
Вага	12,1 кг

FR-8x пропонує широкий вибір автентичних звуків акордеона з усього світу, а також понад 180 звуків оркестру та перкусії, що дозволяє розширити музичні можливості. Збірка звуків охоплює різні традиційні та сучасні інструменти, такі як струнні, духові, гітари, хор, орган, арфа, етнічні звуки, синтезатори та ударні. За допомогою механізму Virtual Tone Wheel, ви можете створювати унікальні звуки органу, змінюючи параметри в секціях верхнього, нижнього та педального звучання. Чотири області внутрішньої пам'яті забезпечують можливість завантаження нових звуків із багатофункціональної бібліотеки Roland.

Висновки. Виконавство на електронному баяні та акордеоні є інноваційним методом у галузі музичного мистецтва, що надає музикантам широкий спектр творчих можливостей та новаторських підходів у виконанні музики. Завдяки використанню електронних технологій, музиканти отримують доступ до різноманітних звукових ефектів, імітацій, модифікації та синтезу звуків, що дозволяє створювати унікальні твори та експериментувати з музичними ідеями. Електронні баяни та акордеони дають можливість змінювати тембри та характер звучання інструменту, розширюючи границі творчості музикантів.

Техніко-конструктивні характеристики акордеону ROLAND FR-8x V-Accordion вказують на можливість його ефективного використання як в професійному, так і в навчальному середовищі. Підтримка MIDI-інтерфейсу дозволяє інтегрувати інструмент з комп'ютерами та іншими синтезаторами, що відкриває безліч можливостей для створення, запису та

редагування музики. Ця модель акордеону стала популярним вибором для музикантів, які бажають поєднати традиційний звук баяна або акордеону з сучасними технологіями та створити відмінні музичні виступи. Цей інноваційний підхід до виконавства сприяє розвитку сучасного звучання та розширює музичні можливості в сучасному музичному мистецтві.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ракунова І.Н. Нові композиторські технології: Творчість Алли Загайкевич. Київ, 2010. 208 с.
2. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич): автореф. дис. ... канд. наук: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. К., 2008. 16 с.
3. Тучинська Т. Принципи штучного інтелекту в алгоритмічній музичній композиції: *Музика в інформаційному суспільстві*. Київ, 2008. С. 86–98.
4. Яцишин А. Музична самоосвіта дорослих у сучасному інформаційному суспільстві. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*. К., 2016. 28 с.
5. Цифровий акордеон ROLAND FR-8x V-Accordion. Вдосконалені технології. URL: <https://tik-tak.kiev.ua/roland-fr-8x-bk.html>.
6. FR-8x V-акордеон. Неперевершене поєднання технологій і традицій. URL: <https://www.roland.com/global/products/fr-8x/>.

REFERENCES

1. Rakunova, I. (2010) *New Compositional Technologies: The Creativity of Alla Zagaykevich*. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Rakunova, I. (2008) *New Compositional Technologies (on the Example of Alla Zagaykevich's Creativity)*. Candidate's thesis. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. 2008. [in Ukrainian].
3. Tuchynska, T. (2008) *Principles of Artificial Intelligence in Algorithmic Music Composition: Music in the Information Society: Collection of Scientific Articles*. Kyiv. pp. 86–98. [in Ukrainian].
4. Yatsyshyn, A. (2016) *Music Self-Education of Adults in the Modern Information Society. Education and Development of Gifted Individuals*. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Digital Accordion ROLAND FR-8x V-Accordion. Advanced Technologies. URL: <https://tik-tak.kiev.ua/roland-fr-8x-bk.html>.
6. FR-8x V-Accordion. Unparalleled Fusion of Technologies and Traditions. URL: <https://www.roland.com/global/products/fr-8x/>.

УДК 82.09(4–6)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-17>**Оксана Ігорівна Мочернюк**

ORCID: 0009-0001-7318-9102

викладач кафедри методики музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника
belkooksana3@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ «РІДНА ЗЕМЛЯ» В ОДНОМУ З ТЕКСТІВ «СПІВАНИКА» («МИ ЙДЕМО В БІЙ» Р. КУПЧИНСЬКОГО), «ЧЕРВОНОЇ КАЛИНИ»

Мета роботи – дослідження мізансценічних моделей камерно-ансамблевого виконавства. **Методологія дослідження** спирається на системно-аналітичний та компаративний методи. **Наукова новизна** – обґрунтування мізансценічної типології камерних інструментально-ансамблевих жанрових різновидів, зумовленої семантичними розрізненнями у художньо-виконавському просторі. Вперше пропонується інтерпретація міфологеми «Рідна земля» в двох текстах з «Співаника»: в поезії «Ми йдемо в бій» Р. Купчинського та в пісні «Червона калина». Автор аналізує значення та символічну сутність «Рідної землі» в контексті української національної свідомості. Він досліджує способи, якими ця міфологема втілюється в текстах, її взаємозв'язок з ідеологічними та емоційними аспектами. Дослідник також звертає увагу на контекст утворення цих текстів, зокрема на період національно-визвольного руху в Україні. Він доводить, що обидва тексти втілюють ідею соборності та є своєрідними виявами національного єднання. Аналізуючи різні текстові варіанти, автор статті намагається показати, як різні інтерпретації міфологеми «Рідна земля» сприймаються та сприяють формуванню національного свідомості українського народу. Ця стаття пропонує новий погляд на інтерпретацію міфологеми «Рідна земля» у текстах «Співаника», зосереджуючись на музичних та літературних аспектах. Вона відкриває широкий простір для подальших досліджень у сфері культурології та української музичної спадщини. **Висновки.** Поняття виконавсько-ансамблевої мізансцени передбачає процес звукового координування всередині виконавсько-ансамблевого простору та перцепційну проєкцію у слухацький простір. Використання міфологічних елементів та символіки «Червоної калини» сприяє поглибленню змісту та створює естетичний досвід для читача. Такі твори впливають на формування колективної пам'яті та сприяють збереженню та розвитку національної культури. Загалом, аналіз тексту «Червоної калини» з «Великого співаника» дає можливість розкрити глибинні

семантичні та культурологічні аспекти твору, а також дослідити його значення для української літератури та національної свідомості.

Ключові слова: міфологема, інтерпретація, національна спадщина, мізансценічна типологія, семантичні розрізнення, художньо-виконавський простір.

Mocherniuk Oksana Igorivna, Lecturer at the Department of Music Education and Conducting Methods of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Interpretation of the mythologem “Native Land” in one of the texts from “Spivanyk” (We Go into Battle by R. Kupchynsky), “Chervona Kalyna” (Red Guelder Rose)

*The purpose of this work is to explore the mise-en-scene models of chamber ensemble performance. The research methodology is based on systemic-analytical and comparative methods. The scientific novelty lies in substantiating the mise-en-scene typology of chamber instrumental-ensemble genre variations, determined by semantic differentiations in the artistic-performance space. For the first time offered the interpretation of the mythologem “Native Land” in two texts from “Spivanyk”: the poem “We Go into Battle” by R. Kupchynsky and the song “Chervona Kalyna” (Red Guelder Rose). The author analyzes the meaning and symbolic essence of the “Native Land” in the context of Ukrainian national consciousness. The researcher explores the ways in which this mythologem is embodied in the texts and its connection with ideological and emotional aspects. The researcher also pays attention to the context in which these texts were created, particularly the period of the national liberation movement in Ukraine. It is argued that both texts embody the idea of unity and serve as unique manifestations of national cohesion. By analyzing various textual variations, the author of the article attempts to demonstrate how different interpretations of the mythologem “Native Land” are perceived and contribute to the formation of the national consciousness of the Ukrainian people. This article offers a new perspective on the interpretation of the mythologem “Native Land” in the texts of “Spivanyk”, focusing on musical and literary aspects. It opens up a broad space for further research in the field of cultural studies and Ukrainian musical heritage. **Conclusions.** The concept of performance-ensemble mise-en-scene implies the process of sound coordination within the performance-ensemble space and perceptual projection into the listener’s space. The use of mythological elements and symbolism in “Chervona Kalyna” contributes to deepening the content and creating an aesthetic experience for the reader. Such works influence the formation of collective memory and contribute to the preservation and development of national culture. Overall, analyzing the text of “Chervona Kalyna” from the “Great Spivanyk” allows for the exploration of profound semantic and cultural aspects of the work, as well as its significance for Ukrainian literature and national consciousness.*

Key words: mythologem, interpretation, national heritage, mise-en-scene typology, semantic differentiations, artistic-performance space.

Актуальність теми дослідження. «Співаник «Червоної калини»» – фундаментальне джерело української патріотичної пісенно-поетичної творчості міжвоєнного періоду ХХ ст. У ньому зібрано величезний масив знакових для цього пласту образів, концептів та навіть сюжетів, які у сукупності формують численні грані національно характерних міфологем. Вони ж, у свою чергу, дозволяють простежити прояви фундаментальних ідеологічних патернів і механізми їх активізації через низки сюжетних ліній. Тому аналіз вербальних текстів дозволяє зрозуміти причини вибору тих чи інших музично-стильових засобів композиторами, а відтак – прокласти шлях до осягнення інтонаційної семантики як нового етапу активізації тих же патернів у вже значно ширших суспільно-громадських колах.

Аналіз досліджень з проблеми показав, що хоча пісенно-поетична і хорова творчість українських митців, які брали участь у визвольних змаганнях, упродовж останніх кількох десятиліть отримала ґрунтовну розробку у обсязі від принагідних статей до фундаментальних монографічних і дисертаційних праць, все ж ракурси наукової проблематики не тільки не вичерпані, а й щоразу доповнюються новими важливими аспектами.

Тому мета цієї статті – виявлення семантики та асоціативного поля використаного Р. Купчинським ряду символів і метафор, які формують варіант міфологеми «рідної землі».

Наукова новизна. У контексті інтерпретації міфологеми «Рідна земля» у «Співанику», мізансценічна типологія камерних інструментально-ансамблевих жанрів може використовуватися для передачі інтимності та глибини почуттів, пов'язаних із прив'язаністю до рідної землі. За допомогою відповідних музичних композицій, виконавської майстерності та вибору інструментальних ансамблів можна створити особливу атмосферу, яка відтворює почуття належності та глибину сприйняття міфологеми «Рідна земля».

Отже, новизна дослідження полягає у поєднанні аналізу міфологеми «Рідна земля» у текстах «Співаника» з використанням мізансценічної типології камерних інструментально-ансамблевих жанрів. Це дозволяє збагатити розуміння сприйняття та інтерпретації музичних творів, що передають національну спадщину та почуття рідної землі українськими авторами.

Виклад основного матеріалу. Обстоювання національної ідеї у всіх можливих формах – основна умова і завдання творчості західноукраїнських композиторів міжвоєнного періоду. Національне як культурний і водночас культуротворчий патерн (англ. cultural pattern; нім. Kulturmuster) піднесло фактично всі належні до цієї сфери явища на рівень домінуючих цінностей, водночас створюючи дистанцією з польськими, німецькими, австрійськими як іншими за національною приналежністю музичними подіями чи явищами. Втім, і сам цей патерн, і його сутність були визначені задовго до бурхливого міжвоєнного двадцятиліття – у пору «весни народів» середини XIX століття. Значний хронологічний відтинок з того часу тільки сприяв його поглибленню, укрупненню і диференціації внаслідок сприйняття і освоєння різними соціально-громадськими верствами.

Також була створена значна і різноманітна сфера його ознак, які набули мобільності внаслідок пристосування до історично різних реалій суспільного життя. До цього комплексу явища від ідеологічно знакових символів (наприклад, прапора, гімну і герба) до шаблонів поведінки у повсякденні та святах. Неминучим було й «втягування» патернів ієрархічно «нижчих» або суміжних рівнів. Тому, окрім вербальної мови, національне як cultural pattern поступово проникло у жанри авторської творчості, розширюючи зони свого впливу через стильові елементи, семантику і впізнавану музичну символіку, формування контекстуальних узгоджень у конкретних творах та між різними опусами тощо.

Одразу ж потрібно зробити важливий «конкретизуючий відступ». «Патерноспрямована» роль ансамблево-хорової пісенності для різних виконавських складів (від одноголосся до багатоголосся) і умовно-фольклоризованої (пісні літературного походження) або умовно-авторської пісенності (пласт обробок) на західних теренах – явище далеко не нове і відоме, принаймні з часів «Богогласника». Але до руйнацій Першої світової війни домінував акцент на релігійно-конфесійному чиннику; тому у популярних «Співаниках» та «Бібліотеках» істотну частку займали опрацювання обрядової пісенності або новочасні духовні пісні. Ці видання поряд з нововасиліанською пісенністю створили важливе підґрунтя для привнесення нового варіанту центруючого ідеологічного патерну в регіональну культуру. На відміну від Радянської України з її

державно-суспільним символічним («майже-рівноправним») статусом, національно свідомому громадянству західних теренів в той час не потрібно було шукати методів «перековування старої людини на нову». Але крах надії на здобуття державності істотно поглибив і загострив прояви патерну національного і у повсякденні, і у мистецтві. До того ж, спогади про воєнне лихоліття крили у собі цілком певну подвійність, пропонуючи незнані доти образи січових стрільців, воїнів УПА і державотворців як цілком певну альтернативу відгомонам про радянські чи більшовицькі «звитяги», згодом доповнені ілюзіями інтернаціоналізму і «вільного соціалістичного будівництва». Така консолідація в умовах бездержавності досить успішно долала умови іншодержавного панування, стимулюючи неформальні і справді ментально глибокі якості різних явищ.

Тим не менше, функціональна і розвиваюча сутність національного як культурного патерну ще більш чітко вивела систему образно-тематичних рівнів у таких глибоко-вкорінених сферах українського мистецтва, як народна пісенність і хоровий спів. Внаслідок об'єктивних обставин вони ще більше посилили свою монолітність: фактор рідної мови і походження неначе сам-по-собі ідеологізував їх статус навіть поза тематичними групами. І водночас, як і в іншій частині України, репертуар побутового, аматорського і професійного гуртового чи хорового співу використовувався як ідеологічно значущий агітаційний інструментарій.

Знову ж таки, такі позиції були здобуті ще наприкінці минулого століття, у період організації та перших вагомих здобутків світських хорових співочих товариств, які організовувались у кожному містечку і майже кожному селі. Чинник кількості також відігравав важливу роль, адже у містах регіонального статусу налічувалось кілька таких колективів (хори створювались і при кожному товаристві «за інтересами»). Властиво, саме національно-громадянська позиція, що солідаризувала громаду всупереч обмеженням будь-якої влади, була одним з найістотніших і чітких проявів національного. А оскільки хорове мистецтво ставало дедалі масовішим і водночас організованішим, цей патерн не просто істотно впливав на музичну мову, а й визначав стилістичні прийоми, жанрові.

Новим площинам його функціонування, що створювались і динамічно корегувались у військово-польових умовах

стрілецького чи українсько-галицько-армійського середовища, були властиві специфічні визначаючі риси. Попри незаперечність авторських чинників та можливу індивідуалізацію змісту, в цих фольклоризованих творах від початку було закладене особливе позиціонування: будучи апріорі колективним навіть у ліриці, вихід на рівень загалу (своєрідного «ми») у стрілецькій та УГА-пісенності приховував дистанціювання навіть від національного свідомого, але «обивательського» середовища. Воно створювало один зі знаків «впізнання» нової лицарської верстви.

Сутність пісні полягає у взаємодії основних чинників національної та індивідуальної свідомості: мови – здатності висловлювати думки; світогляду – способу осмислення власної історії та досвіду, набутого в процесі розвитку всього етносу; традиції – притаманного людині почуття приналежності до певної спільноти; етики – потреби у зміцненні рівноваги та гармонії суспільного життя; цінностей – незбагненої пам'яті про досконалість, яка завжди стимулювала художню творчість [4].

Важливу роль цих складових свідомості повною мірою підтвердили характерні явища тогочасного українського галицького культурного життя: Українознавство, спрямоване на осмислення історичного минулого та творчої спадщини, просвітницька діяльність, що утверджувала цінність духовно-етичних цінностей, та розвиток тогочасної художньої творчості, передусім музичної.

Аналогічні якості були спостережені дослідниками авторської пісенності значно пізніших періодів: «Демократичні відносини між ліричним «я», виконавцем і публікою ґрунтувалися саме на цих напівпідпільних, непрофесійних особливості, на відсутності кордону між «поетом з гітарою» і його аудиторією за принципом «професіоналізм / аматорство». Ні аудиторія «поетів з гітарою», ні їхні колеги не вітали професіоналізацію представників цього жанру або їх зближення зі світом поп-музики. Проте самі вони зазвичай прагнули до професійного визнання в якості виконавців, музикантів і особливо – в якості поетів» [2, с. 206].

Такий ракурс входження індивідуальної поведінкової реакції, проявленої через сюжети пісенності, у соціальні стосунки свідчить про залежність від панівних культурних патернів того часу. Ця залежність досить симптоматична, оскільки модель

дій героїв в межах таких сюжетах, по суті, є певним культурним патерном. Вона залежить не стільки від особистої реакції на зовнішні (об'єктивні) та внутрішні (суб'єктивні, психологічні, емоційні) виклики, скільки від загальноприйнятих (суспільних) поведінкових патернів. Вона виявляється через якості і характеристики героїв, що також диференціюються за ступенем наближення до прийнятно-очікуваної реакції. Тому прояв індивідуального у цьому ідеологічному контексті також диференціюється: полюси утворюють ідеал героїки (воїн – «лицар») і його антипод.

Посилимо ці спостереження прикладами з різних ракурсів втілення міфологеми «*рідна земля*», використавши окреслену В. Холоповою диференціацію у підходах до музичного змісту та підхід, вельми влучний для ілюстрування дії домінантного патерну: «Скажу про вплив на музику герменевтики протестантизму. Установкою на тлумачення Біблії, яка лежить в основі цієї релігії, цілком можливо пояснити і прагнення Йоганна Себастьяна Баха зображати кожне слово в кантатах і пасіонах, про що так багато пише Альберт Швейцер. Великий Бах виступає тут і великим герменевтом» [13, с. 21].

Вчена констатувала, що «відмінності зумовлені корінними властивостями кожного явища: музична герменевтика – це тлумачення музики, музична семантика – значення тих чи інших явищ музики, музичний зміст – виразно-сміслова сутність музики».

Міфологема «*рідна земля*» має особливий статус у кожній культурі та національній історії. У західноукраїнській літературі і мистецтві ця міфологема, маючи тривку основу у минулому як багатогранний сукупний образ, у 1920-х роках «вмотивувала функціонування образу землі як втраченої батьківщини, зруйнованих надій, актуалізуючи біблійні мотиви всесвітнього блукання, вигнання з раю, розриву глибинних духовних зв'язків з прадідівськими традиціями (поети «празької школи», Т. Осьмачка, О. Олесь та ін.)» [7, с. 4].

Оскільки ця міфологема вже глибоко досліджена літературознавцями, доцільно використати ці результати. Зокрема, С. Ленська пише щодо обсягу її використання митцями по обох сторонах кордону: «образ землі у найширшому спектрі семантичних значень був художньо реалізований у десятках ліричних, епічних і драматичних творів [7]. М. Хвильовий,

Ю. Яновський, М. Івченко, А. Головка, Т. Осьмачка, В. Барка, Г. Косинка, П. Тичина, Є. Маланюк, І. Сенченко, М. Куліш та багато інших митців 1920-х років семантизували образ землі від буквального, матеріального значення, до символічно-узагальненого».

Втім, на відміну від тогочасної літератури, значно більше знайомі інтерпретації, проявлені не тільки у відомому репертуарі, а й у нових творах, базувалися у національній класиці. Звернімо увагу на висновок Х Казимирів про метафізичний аспект цієї міфологеми у творчості Т. Шевченка через отожднення її з образом «святої землі»: «Вона формується на основі таких векторів образних значень як правда, справедливість, де виникають зв'язки з асоціатом очищення водою чи вогнем, і мати – Батьківщина (рідна земля). Таке поєднання двох наріжних основ життя – води і землі – є джерелом розширення метафізичного трактування міфологеми [3].

На нашу думку, воно розділяється на певні семантичні сфери. Перша сфера пов'язана із проникненням енергії світла – земля «плодюча», «матір». Друга сфера «сирої землі» асоціюється зі смертю, землею, що ховає, і її головною характеристикою є морок, оскільки лексема «морок» споріднена із лексемою «смерть», на що вказував О. Потебня» [3, с. 107]. Така «поляризація» міфологеми тільки сприяла активізації вміщуючого її патерну, оскільки апелювала і до героїчних, і ліричних, і трагічних інтерпретацій. Тим більше, що її споконвічна сакралізація у народній свідомості слугувала на користь повернення до ідеї сакралізації *національного* в цілком нових історичних умовах.

Ці ознаки, до того ж, з характерністю «колективного» (як аналогу соборного) підходу до актуальної теми, а через неї – патерну національного – представляє собою процес постановня музичних версій до вірша Р. Купчинського «Ми йдемо в бій». Глибинну – навіть у обставинах створення інваріанту – концептуальну *соборність* цього прикладу стрілецької пісенності, пізніше опублікованого у «Співанику «Червоної калини»», зафіксувало точно збережене датування.

Ознаки «колективного» підходу до теми вказують на те, що музичні версії вірша створювалися з урахуванням спільних, колективних відчуттів і почуттів. Це можна розглядати як аналогію до соборного підходу, де ідея єднання всіх українців була основною. Музичні версії вірша виявляють процес

формування соборності та патерну національного, які є важливими аспектами української ідентичності.

Важливим є те, що точно збережене датування опублікованого у «Співанику «Червоної калини» «відображає концептуальну соборність цих пісень. Це свідчить про те, що музичні версії вірша стали важливим елементом стрілецької пісенності та національної культури.

Враховуючи ці аспекти, можна сказати, що музичні версії вірша Р. Купчинського «Ми йдемо в бій» і їх зв'язок з патерном національного та соборності є важливими свідченнями про мобілізаційну силу та національний дух українського народу в той період. Вони відображають ідеали та прагнення стрільців до єднання та захисту рідної землі.

О. Кузьменко вказує ці точні відомості: «На початку березня 1917 р. усусуси виходять на фронт, у сторону м. Березжани (тепер Тернопільська обл.). Саме у цей час виникають похідні пісні Р. Купчинського «Готуй мені зброю», «За рідний край» [5].

Пісня «За рідний край» на мелодію Михайла Гайворонського вперше була опублікована того ж року в збірнику «Тим, що впали» (1917, с. 13). Вона швидко стала одним з найкращих і найбільш відомих стрілецьких маршів. На це вказує ремарка із «Сурми», у якій автор наголосив, що пісню виконували на концерті у Києві в період гетьмана Павла Скоропадського.

Потрібно також усвідомлювати, що і загалом однією з головних складових стрілецької ідеології було соборництво. Його мотиви превалювали у всіх стрілецьких помислах і вчинках. Цілком припустимо, що повернення до ідеї цієї пісні під час оборони у обох частинах України слугувала додатковим імпульсом до її сприйняття як вияву соборності або, принаймні, міцного зв'язку між галицькими і наддніпрянськими оборонцями рідної землі.

Повернення до ідеї пісні «Червоної калини» під час оборони на обох частинах України могло викликати додатковий імпульс сприйняття цієї пісні як вияву соборності або, принаймні, міцного зв'язку між галицькими та наддніпрянськими оборонцями. Це свідчить про те, що пісня стала символом єдності, міцного зв'язку і спільної боротьби за рідну землю. Цей фрагмент вказує на важливу роль культурних символів і пісень у формуванні національної свідомості та об'єднанні

людей. Під час оборони країни, використання таких символів створює додатковий емоційний зв'язок між людьми, зміцнює їх волю до боротьби та допомагає зберегти національний дух.

Ідея соборності та сприйняття пісні «Червоної калини» як символу єдності між галицькими та наддніпрянськими оборонцями відображають важливі аспекти стрілецької ідеології та національної свідомості в цьому періоді історії.

Мелодія до вірша, як вказує О. Кузьменко, «хронологічно – це період активних бойових дій стрілецьких бригад УГА на території Наддніпрянської України влітку 1919 р.» [5]. Цей факт, втім, виказує не тільки привабливість певного вірша для певного композитора. Громадянська позиція автора музичного розспіву цього тексту – М. Гайворонського – свідчить про відчуття ним у вірші глибоко актуальної змістовності, що сягала знакових для українського народу образів і символів. Тим більше, що вже у той час було спостережено існування фольклоризованих варіантів з доповненнями до початкового тексту.

Вдалість цього музично-інтонованого «першочитання» доводить і кількість пізніших звернень до нього задля створення сольних і хорових варіантів різної складності. До того ж, було також неодноразово застосовано іншу назву – «За рідний край», яка посилювала патріотичну налаштованість. Сам М. Гайворонський першим створив хорову редакцію для чоловічого складу (1921) і застосував зміну назви, а через п'ятнадцятиліття (1936) написав більш адаптований варіант для однорідних хорів.

У 1937-му році з'явилися однойменні опуси Б. Вахнянина (мішаний, чоловічий і дитячий склад), З. Лиська (мішаний хор) і М. Колесси (чоловічий); 1943 – Б. Кудрика (чоловічий хор). Таке «варіантне помноження» більше характерне для фольклорної пісенності, ніж для авторської, тільки посилює враження надзвичайно активної дії патерну *національного* на основі міфологеми «рідної землі» з ієрархічно нижчого рівня – варіанту її оборони. Свого часу І. Соневицький наводив спогади М. Гайворонського про те, що Р. Купчинський і Л. Лепкий «як це буває і у народних співців, ніколи тотожно не повторяли придуманої мелодії. Коли пізніше я записував менш-більш усталені мелодії, то мої записки вже за кілька днів видавалися авторам не вірні» [10, с. 9].

Вірш Р. Купчинського, якого Б. Лепкий називав «поетом-ліриком з витонченою формою вірша й із знанням модерної та

давньої поезії» [8, с. 110], криє чимало граней попри його зовнішню спрощену декларативність. Певну роль у цьому відіграло успадковане від часу співпраці з угрупованням «Митуса» тяжіння до символізму, перетворивши кілька елементів у цьому тексті у чіткі знаки-символи української історії:

*Ми йдемо в бій, ми йдемо в бій
По згарищах Руїни,
За рідний край, за нарід свій,
За волю України.
Ми йдемо в бій, земля дуднить,
Радіють гори, степи,
Бо нас у бій благословить
Могучий дух Мазепи.*

У такому короткому тексті, лаконічність якого достатньо не типова для похідної пісенності, міститься значний «набір» національно значущих образів-ідей. Тракткування окремих має цілком чіткий, недвозначний зміст в узгодженні з певними історичними феноменами та образами. У першому чотирирядку це – «Руїна», у другому – «дух Мазепи».

За такої очевидності приховану, поетизовану складову цих символів формують уточнення: бачення «Руїни» постає через подвійність значення слова «згарища». Цей «мікроряд» – «згарища Руїни» – відповідно до цілісного, загалом оптимістично-героїчного контексту вірша, як не парадоксально, виявляє зв'язок з характерними для тогочасної творчості ідеями «світового полум'я» чи «пожежі, яка спалює старий світ».

У вірші «Ми йдемо в бій» Р. Купчинського, використання символів «Руїна» та «згарища» має складну та багатогранну значимість. Термін «згарища» має очевидне літеральне значення – спалені руїни. Проте, в контексті вірша, цей термін набуває додаткового символічного значення.

Об'єднання «згарища Руїни» в уточненні «мікроряд» створює поетизовану та метафоричну складову, яка відображає певну концепцію або бачення «Руїни». В контексті загального оптимістично-героїчного настрою вірша, цей «мікроряд» виявляє зв'язок з ідеями «світового полум'я» або «пожежі, яка спалює старий світ», які були характерними для творчості тогочасних письменників.

Через використання символів «Руїна» та «згарища» автор передає не лише фізичний образ зруйнованого місця, але й метафорично втілює ідею перетворення, зміни та

відродження. Ці символи також зв'язані з ширшими культурними та історичними контекстами, в яких вони отримують значення «полум'я», яке спалює старе й відкриває шлях для нового. Використання цих символів у вірші створює плінність та глибину тексту, а також додає емоційної та філософської палкості до виразу національних ідеалів та бажання до перемоги.

Здається, що Купчинський у такий спосіб прагне викликати образ, який досягається саме у таких зв'язках і відсутній при вичленованому сприйнятті сегментів: Руїна незворотна, оскільки навіть спалення її атрибутів – у минулому. До того ж, вогонь очистив шлях для воїнів як неперсоніфікованої спільності однодумців (саме цей сенс постає у самоназві – займеннику «ми»), які виявляють рішучість до участі у певному процесі (двічі повторене «ми йдемо в бій»).

У вірші «Ми йдемо в бій» Р. Купчинського спостерігається використання образної мови та символіки для передачі певних ідей та емоцій. Автор намагається викликати образ, який досягається за допомогою зв'язків між різними елементами тексту, а також відсутній при аналізі окремих сегментів.

У рядках, де згадується «Руїна незворотна», автор використовує образ руїн та спалення, щоб відобразити необоротність змін, які відбулися. Цей образ можна сприймати як символ минулого, що було знищене та стерте. Вогонь, який спалює атрибути руїн, виконує функцію очищення та звільнення шляху для воїнів, що виражають спільну ідею та цілі – боротьбу та перемогу.

Слід звернути увагу на вжиту Р. Купчинським самоназву «ми». Цей займенник передає колективну спільність, єдність думок та цілей групи людей, які готові боротися разом. Повторення фрази «ми йдемо в бій» підкреслює рішучість та впевненість цих воїнів у своїх діях та готовність до боротьби.

Р. Купчинський, за допомогою використання художньої символіки та повторів, створює напружений образ, в якому руїни і вогонь символізують минуле та очищення, а займенник «ми» посилює відчуття єдності та рішучості. Всі ці елементи працюють спільно, щоб передати глибоке смислове навантаження та емоційність вірша. Цей вірш можна розглядати як вираз авторського світосприйняття, в якому він втілює свої бачення патріотичних ідеалів, сили колективу та бажання перемоги.

У наступних кількох сегментах не менш промовисто і водночас символічно окреслюється триєдиний (у цьому варіанті) комплекс «рідної землі»: територія («за рідний край»), етнічно окреслена для оборонців нація («за народ свій») і незалежна держава («за волю України»).

Отже, вже у першій строфі вірша виявляється цілком очевидне прагнення до оперування міфологемою, наділеною істотними ідеологічними, передусім – національно-консолідуючими й організуючими, функціями. До того ж, від початку вміщуючи кілька ракурсів інваріантного ядра «рідна земля» відповідно до розгортання сюжету, у другій строфі поет посилює унікальність використаної міфологеми. А «підведення» до цього рівня, знову ж таки, відбувається за допомогою кількох метафор і цілком «зчитуваних» асоціацій. Сам текст цієї строфи посилює основний концепт всього вірша:

*Ми йдемо в бій, земля дуднить,
Радіють гори, степи,
Бо нас у бій благословить
Могучий дух Мазепи.*

Наступний після анафоричного сполучення вислів «земля дуднить», що покликаний зродити уяву про якийсь тотальний, грандіозний і навіть містичний ефект-реакцію «рідної землі» на дію її лицарів [11].

Його символізм найскладніший у тексті, хоча й спирається більшою мірою на біблійні, ніж фольклорні джерела. У другому випадку найпростіше звернутися до цілком ужиткової і реальної знаковості трембітання (поза його суто пастушими функціями) як атрибутів обрядової та військово-сигнальної архаїки. Натомість біблійні аспекти значно більш промовисті, хоча й у етнічному колориті дещо інші: це і «трубний звук» як додаток до «громовиць і полум'я» при сходженні й перебуванні Мойсея на гору Синай; це також асоціативне апелювання до «ієрихонських труб» (втім, «стіни» Руїни за сюжетом вірша вже не тільки впали, а й були спалені), а також труби вершників Апокаліпсису як «одкровення» перед покаранням неправедних і зміною світового порядку.

Щоправда, два заключних рядки відсторонюють ці асоціації і повертають до сенсу основної міфологеми: благословення «могучого духу Мазепи» підносить уяву до полум'яних здобутків українського Бароко і тогочасного протистояння

іноземним навалам у міцності віри. Цей вектор етичних цінностей «рідної землі» споріднений з міфологемою «святої землі», насиченої правдою, справедливістю і, що важливо, — очищеної вогнем (згадаймо про «згарища»).

У власне стрілецьких піснях метафоричний образ «слави» поглиблюється, стає розгорненим завдяки парадигмі предикатів: «добудемо» — «збережемо» — «ще живе» — «не загине». Такий послідовний ряд динамічних картин демонструє не тільки процес творчого використання стійких народнопісенних формул, але й шевченківських ідейних концептів, які вживлювалися у свідомість майбутніх стрілецьких бардів з самого дитинства і були їхнім ідентифікаційним маркером [5]. У Р. Купчинського образ слави обіграно з тією ж патетикою, що й в історичних піснях та думках, порівняймо:

*Ой летить бомба з московського поля
Та й посеред Січи впала;
Ой хоть пропали славні запорозці,
Так не пропала їх
слава!*

(«Ой ішли наші славні запорозці») [12, с. 256];
у стрілецьких піснях:

*І кров по долині покриє мурава — лиш
слава не згине, стрілецька слава*

(«Ой там при долині») [12, с. 221];

Ой не тішся, враже, бо по Збруч — то наше,

Ще живе стрілецька слава.

вернуться ще тії стрільці січовії—

Задрожить Москва й варшава

(«Ой там заридали стрільці січовії») [12, с. 162];

Схилилися два явори

Наліво й направо,

а у полі вітер грає

Про стрілецьку славу

(«Заквітчали дівчатонька») [12, с. 229].

Такий підхід у стилі фольклоризму дозволив трансформувати метафоричний мотив «стрілецька слава жива» у формулу імперативного звучання «слава безсмертна» там, де у текстах з'являється мотив пророцтво «слава повстане»:

Ой та й не журітеся, стрільці січовії,

Повстане стрілецька слава

(«Ой там зажурилися стрільці січовії») [12, с. 161].

Пісенна творчість Р. Купчинського мала велике значення для виховання у дітей та юнацтва Західної України почуття любові до Батьківщини, волелюбності і працьовитості, прививала загальнолюдські моральні якості, впливала на збереження історичної пам'яті та традицій нашого народу [1].

Висновки. Отже, можна зробити висновок, що такі властивості одного з текстів «Великого співаника «Червоної калини»» виявляють надзвичайно кропітку працю над вибором магістральних ідеологем для впровадження і, що не менш важливо, утримання у національній свідомості патерну національного. Саме вони створюють глибинне семантичне і знакове «підтекстування», яке сьогодні дозволяє виявляти і усвідомлювати те реальне навантаження, яке було покладене на українських митців, а також з'ясовувати численні аспекти їх тогочасного світосприйняття.

Аналізуючи текст «Червоної калини», можна розглядати численні аспекти їхнього світосприйняття у той період. Твір уособлює не лише національну ідею, але й втілює в собі культурні, історичні та соціальні аспекти тогочасного життя. Дає можливість зрозуміти, як українські митці сприймали світ навколо себе, які цінності та ідеали вони втілювали в своїх творах, а також як вони відображали національну ідентичність через символи, міфологію та образотворчі засоби. Виражає національну свідомість та підтримує національний дух, а також відображає внутрішню боротьбу і прагнення до визволення. Використання міфологічних елементів та символіки «Червоної калини» сприяє поглибленню змісту та створює естетичний досвід для читача. Такі твори впливають на формування колективної пам'яті та сприяють збереженню та розвитку національної культури. Загалом, аналіз тексту «Червоної калини» з «Великого співаника» дає можливість розкрити глибинні семантичні та культурологічні аспекти твору, а також дослідити його значення для української літератури та національної свідомості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гушоватий П. Пісенна спадщина композиторів стрілецької доби та її роль у національно-патріотичному вихованні учнівської молоді. *Молодь і ринок*, 2018, №12 (167). С. 72–77.
2. Джагалов Р. Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом». *Новое литературное обозрение*. 2009. № 100. С. 204–215.

3. Казимирів Х. Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані («Прощай, світе, прощай, земле...»). *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 106–109.
4. Кобрин Н. В. Стрілецькі пісні літературного походження: витоки та особливості жанру. Львів, 2007. 96 с.
5. Кузьменко О. Шевченківські ідейні концепти у поезиці стрілецького фольклору (Україна, Воля, Слава, Могила). *Народознавчі зошити*. 2014. № 3 (117). С. 467–477.
6. Лазарович М. В. Ідеологія Українських Січових Стрільців крізь призму їхньої атрибутики. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2017. № 29. С. 60–66.
7. Ленська С. В. Образ землі у творах забутих українських новелістів 1920-х рр.: семантично-функціональні аспекти. *Літературознавчі студії*. 2013. № 40 (2). С. 3–8.
8. Лепкий Б. Наше письменство. Краків: Українське Видавництво», 1941. 135 с.
9. Лисько З. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине. Великий Співанник «Червоної Калини»: збірник пісень стрілецьких, історичних (козацьких), побутових, обрядових, жартівливих в опрацьованні для хорів – мішаного, мужеського й жіночого а capella. Львів: Вид. Кооператива «Червона Калина», 1937. С. 6.
10. Ми йдемо в бій. Повний збірник пісень Романа Купчинського. Нью-Йорк: «Червона Калина» Українська Видавнича Кооператива Інк., 1977. 144 с.
11. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980. Т. 2. С. 432.
12. Стрілецькі пісні / Упоряд., запис., вступ. ст., комент. та додат. О. Кузьменко. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. 640 с.
13. Холопова В. Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия. *Журнал Общества теории музыки*. 2014. № 5. С. 20–41.

REFERENCES

1. Hushovatyi P. (2018) Pisenna spadshchyna kompozytoriv striletskoi doby ta yii rol u natsionalno-patriotychnomu vykhovanni uchnivskoi molodi [Song heritage of composers of the shooting era and its role in the national-patriotic education of students]. *Molod i rynek*, Vol. 12 (167). P. 72–77 [in Ukrainian].
2. Dzhahalov R. (2009) Avtorskaia pesnia kak zhanrovaia laboratoriya «sotsyalizma s chelovecheskym lytsom» [Author's song as a genre laboratory of «socialism with a human face»]. *Novoe lyteraturnoe obozrenye*. Vol. 100. P. 204–215 [in Russian].
3. Kazymyryv Kh. (2016) Metafizychnyi sens mifolohemy zemli u muzychnii shevchenkiani («Proshchai, svite, proshchai, zemle...») [Metaphysical Meaning of the Earth Mythologeme in the Musical Shevchenkoiana

(«Farewell, World, Farewell, Earth...»). *Kultura i suchasnist*. Vol. 2. P. 106–109 [in Ukrainian].

4. Kobryn N. V. (2007) Striletski pisni literaturnoho pokhodzhennia: vytoky ta osoblyvosti zhanru [Riflemen's songs of literary origin: origins and features of the genre]. Lviv [in Ukrainian].

5. Kuzmenko O. (2014) Shevchenkivski ideini kontsepty u poetytsi striletskoho folkloru (Ukraina, Volia, Slava, Mohyla) [Shevchenko's ideological concepts in the poetics of riflemen's folklore (Ukraine, Volia, Slava, Mohyla)]. *Narodoznavchi zoshyty*. Vol. 3 (117). P. 467–477 [in Ukrainian].

6. Lazarovych M. V. (2017) Ideolohiia Ukrainskykh Sichovykh Striltsiv kriz pryzmu yikhnoi atrybutyky [Ideology of the Ukrainian Sich Riflemen through the prism of their attributes]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*. Vol. 29. P. 60–66 [in Ukrainian].

7. Lenska S. V. (2013) Obraz zemli u tvorakh zabutykh ukrainskykh novelistiv 1920-kh rr.: semantychno-funktsionalni aspekty [The Image of the Land in the Works of Forgotten Ukrainian Novelists of the 1920s]. *Literaturoznavchi studii*. Vol. 40 (2). P. 3–8 [in Ukrainian].

8. Lepkyi B. (1941) Nashe pysmenstvo [Our Writing]. Krakiv: Ukrainiske Vydavnytstvo» [in Ukrainian].

9. Lysko Z. (1937) Nasha дума, nasha pisnia ne vmre, ne zahyne. Velykyi Spivannyk «Chervonoi Kalyny»: zbirnyk pisen striletskykh, istorychnykh (kozatskykh), pobutovykh, obriadovykh, zhartivlyvykh v opratsovanni dlia khoriv – mishanoho, muzheskoho y zhinochoho a capella [Our thought, our song will not die, will not perish. The Great Singers of the Chervona Kalyna: a collection of songs of riflemen, historical (Cossack), household, ritual, and humorous songs arranged for mixed, male, and female a capella choirs]. Lviv: Vyd. Kooperatyva «Chervona Kalyna» [in Ukrainian].

10. My ydemo v bii. Povnyi zbirnyk pisen Romana Kupchynskoho [We are going into battle. The Complete Songs of Roman Kupchynsky] (1977). Niu-York: «Chervona Kalyna» Ukrainska Vydavnycha Kooperatyva Ink [in Ukrainian].

11. Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 tt. [Dictionary of the Ukrainian language: in 11 volumes] (1970–1980). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

12. Striletski pisni [Riflemen's songs] (2005). Lviv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy [in Ukrainian].

13. Kholopova V. N. (2014) Teoryy muzikalnogo soderzhanyia, muzikalnoi hermenevtyky, muzikalnoi semantyky: skhodstvo y razlychyia [Theories of musical content, musical hermeneutics, musical semantics: similarities and differences]. *Zhurnal Obshchestva teoryy muzyky*. Vol. 5. P. 20–41 [in Russian].

УДК 78.01+78.05+781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-18>*Лілія Генадіївна Богачова-Стрельцова*

ORCID: 0000-0002-1133-6330

старший викладач кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

liliabogaceva25@gmail.com

МУЗИЧНЕ СЛУЖІННЯ ЯК РЕЛІГІЙНИЙ АСПЕКТ ДУХОВНОГО ТВОРЕННЯ ОСОБИСТОСТІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Мета роботи – обґрунтувати доцільність та наукову спроможність розгляду музичного мистецтва як механізму духовного творення особистості. **Методологія дослідження** передбачає використання філософського, історично-релігійного, компаративного, музикознавчого методів у їх системній цілісності. Важливим є психо-фізіологічний аналіз аспектів музичного сприйняття. **Наукова новизна** – запропоновано погляд на музичні переживання як механізм формування духовно-релігійної основи особистості людини у соціумі під впливом історичних факторів. **Висновки.** Музика займає особливе місце, перебуваючи в цілісній системі мистецтв, володіючи мінливістю втілення та безпосередньо емоційного впливу, як на історичному шляху розвитку, так і на зрізі часових локацій. Це ставить музичне мистецтво на рівень духовно-філософського осягання буття. Така перевага перед іншими видами мистецтва та різноманітність форм, стилів і втілень, визначає величезний діапазон думок щодо її (музики) технічно-звукових та емоційно-інтелектуальних можливостей: від здатності наслідувати звуки навколишнього світу до можливості створювати власний Світ, заповнюючи його морально-духовними та естетичними пошуками чи фантазійними ілюзіями відображення дійсності. У статті доводиться, що прояв духовних здібностей в результаті впливу музики як духовного чинника відбувається опосередковано через зміну психічного стану на духовний. Змістовна сторона духовного стану виражається емоційним переживанням, в якому виявляється значення відображеного в музиці явища для людини та її ставленням до нього. В результаті такого емоційного переживання музики з'являються нові смислові зв'язки, інтеграція інформації, прагнення цілісності, продуктивність уяви та мислення. Музика стимулює дану пошуково-дослідницьку активність у сфері духовності, що стимулює вихід у «простір можливостей» і призводить до нового продукту в діяльності та робить діяльність творчою.

Ключові слова: музика, музичне мистецтво, музичний вплив, особистість, суспільство, творення, механізми формування, катарсичні переживання, духовно-релігійний аспект.

Bogachova-Streltsova Liliya Genadiyevna, Senior Lecturer at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Musical service as a religious aspect of the spiritual creation of an individual: before the statement of the problem

The purpose of the work is to substantiate the expediency and scientific ability of considering musical art as a mechanism of spiritual creation of the individual. **Research methodology** – involves the use of philosophical, historical-religious, comparative, musicological methods in their systemic integrity. **Psycho-physiological analysis of aspects of musical perception is important.** **Scientific novelty** – a view on musical experiences as a mechanism for the formation of the spiritual and religious basis of a person's personality in society under the influence of historical factors is proposed. **Conclusions.** Music occupies a special place, *perebuwayuchi* in the whole system of mysticism, *volodyuchi minlivisty* instilled and without middle emotional influx, like on the musical path of development, and on the view of hourly locations. *Tse to put the musical art on the level of the spiritual and philosophical touch of the butt.* Such an advantage over other types of art and the diversity of forms, styles and style, signifies the majestic range of thoughts about music (music) technical and sound and emotional and intellectual abilities: in the building you can hear sounds of science superfluous light to the possibility of creating the power of the Light, filling it with moral and spiritual that aesthetic jokes and fantasy illusions in the form of action. The article states that, having manifested spiritual vitality as a result of the influx of music, as a spiritual official, I become indirectly through the change of the mental to the spiritual. The other side of the spiritual becomes manifested by emotional experiences, in which the meaning of the image of the image in the music for the people is shown to the new one. As a result of such an emotional experience of music, new meanings of communication, integration of information, exercise of integrity, productivity of the mind are revealed. Music stimulates the activity in the sphere of spirituality, which stimulates the release of the "space of opportunities" and leads to a new product in activity and to rob the activity of creativity.

Key words: music, musical art, musical influence, personality, society, creation, mechanisms of formation, cathartic experiences, spiritual and religious aspect.

Актуальність теми. Джерела мистецтва та художньої творчості вже стародавні філософи бачили у потребі людини до духовного задоволення себе у формах зовнішнього світу. Будь-який зміст, виражений опосередковано, людина сприймає як особливу цінність. Мистецтво, з його символікою, потенційною енергією недомовленого, несе можливість завершення

реальної сутності буття. Воно дозволяє інтуїтивно добудувати художню картину світу, служить встановленню відносин людини зі світом та іншими людьми. Музика у цьому відношенні з давніх часів посідає особливе місце, враховуючи її безпосередній емоційний вплив на людські почуття та думки. Наповнюваність мистецтва залежить від результату творчості конкретної людини. Тому з одного боку мистецтво перегукується з базовим категоріям культури, з другого – продукує власні духовні сенси, генерує нові цінності, переорієнтує суспільну свідомість і нерідко перевищує існуючий рівень культури суспільства. Звертаючись до невідомого та переживаючи незвідане, людина посилює свої духовні можливості. Виявити шляхи вказаних процесів засобами музики є актуальним завданням сучасної музикології.

Мета роботи – обґрунтувати доцільність та наукову спроможність розгляду музичного мистецтва як механізму духовного творення особистості.

Виклад основного матеріалу. Музика має великий вплив на емоційний бік особистості – розвиває смаки, формує погляди, як наслідок, характер і душевні підвалини людини. Через музичне мистецтво люди завжди виражали себе – свої почуття, погляди, схильності, емоції, пріоритети... Однією з найцікавіших сфер досліджень, і, до речі, до кінця не вивченої, є вплив музики на мозок людини. Вчені стверджують, що якщо люди слухають ритмічну музику разом, їх пульс і дихання синхронізуються і набувають загального ритму. На концертах, парадах люди відчують єднання, оскільки фізіологічна реакція, доходячи до мозку, перетворюється на емоцію. З цієї позиції не надто «охайні» політичні та релігійні лідери використовували ш використовують музику як зброю, як засіб управління людськими розумами, серцями, життями і навіть перебігом історії.

Хоча музика може бути грізною зброєю, вона також здатна надавати позитивний і навіть лікувальний вплив на людську психіку. Прослуховування музики може бути не тільки приємним, а й може полегшити боротьбу з порушенням настрою, тривожними розладами, депресією, іншими психічними проблемами. Музичне мистецтво та музика загалом набула рівня інтелектуального та інформаційного впливу на людину, і засобом задоволення культурних та естетичних потреб іррадіювала до зони медицини, педагогіки, психології та культурології.

У цьому сенсі музика та музичний розвиток несе у собі ідейно-виховне формування особистості, його моральних та духовних цінностей. Формування особистості в узагальненому полі розуміння феноменології культури як загальнолюдського метрону – це піднесення насамперед у духовному розумінні над просто побутовим існуванням. Загальноприйнятою позицією щодо виховання духовної високоморальної особистості є визнання того, що виховання має включати узагальнене володіння цінностями та досвідом, пов'язаними як із матеріальним, так і не матеріальним існуванням людини, як визнання єдності наукової та релігійної; раціонального (логічного) та ірраціонального (чуттєво-інтуїтивного).

У контексті нашого дослідження, розглянемо раціональну та чуттєво-інтуїтивну складові музичного сприйняття, музичних переживань у процесі набуття духовного досвіду особистістю як головного чинника особистісного творення людини. Для цього визначимо певні аспекти музичного сприйняття.

Психофізіологічна складова. Науковці відзначають, що музичне мистецтво не тільки сприяє розвитку слуху, як такого, а й надає вплив на соматичну, психоемоційну і моральну сферу особистості. Вчені розглядають психіку людини з позиції біофізичного енергетизму, зазначаючи, що «у людській особистості немає «духовного» без мозкового процесу» [1, с. 35]. Таким чином проблема розглядається з позиції природного матеріалізму, еволюційної біології. Новизна цього підходу полягає в тому, що проблема утилітарного призначення музики вирішується у контексті комплексного підходу вивчення людини, як у психофізіологічному, так і в інших іпостасях, особливо у духовному та творчому проявах.

Реакція на звуки музики може бути миттєвою, інстинктивною. Багато вчених вважають це безпосередньо фізичною реакцією на впорядковану пульсацію. «Ритм буквально підштовхує нас до рухів. У нас прокидається магічна пульсація, і ми справді впадаємо часом у стан трансу...» [11, с. 89]. У сучасному науковому просторі це явище визначають як музикотерапію – психотерапевтичний метод, що використовує музику як лікувальний засіб. У ХХ столітті сформувався декілька шкіл музикотерапії: Шведська школа (засновник А. Понтвік) – висунула концепцію психорезонансу, яка базується на тому, що саме музика є здатною проникнути у глибокі шари людської свідомості, які, у свою чергу, можуть

вступати у резонанс з озвученою музичною гармонією та проявлятися назовні для аналізу та розуміння. Цікаво, що цей напрям базується на катарсичному розрядженні як слідстві музичних переживань. Американською школою розроблено широкі каталоги музичних творів різних стилів та жанрів, що мають лікувальну дію (стимулюючу або заспокійливу). У німецькій школі музикотерапії (Швабе, Келер, Кениг) вчені базуються на розумінні психофізичної єдності людини. Увага цієї школи спрямована на загальний розвиток різних форм комплексного використання цілющого впливу різних видів мистецтв.

Перші наукові роботи, присвячені механізму позитивного впливу музики на центральну нервову систему, дихання, кровообіг та газообмін людини з'явилися наприкінці XIX – початку XX століття. На увагу заслуговує оригінальна концепція музично-раціональної психотерапії, що синтезує у практичному досвіді відомі стародавні методики та сучасні наукові досягнення. Концепція базується на одночасній стимуляції не тільки фізичній, але й психологічній та інтелектуальній. Таку єдність автор розглядає як особливості характеру людини, що є похідними його світогляду.

Західні психологи та психіатри, які за родом своєї діяльності використовують наукові методики, логіку та об'єктивне спостереження в динаміці, також погоджуються, що творча діяльність, і зокрема, заняття музикою, як вокальною, так і інструментальною, життєво необхідні для психічного та психологічного здоров'я. Невропатолог Олівер Сакс, вивчаючи проблему розкоординованості рухів, пише: «Сила впливу музики, усного оповідання та театру представляє величезний як теоретичний, так і практичний інтерес... Ми бачимо, як люди з уповільненим розвитком, не здатні виконати найпростіше завдання, наприклад, відтворити послідовність з чотирьох – п'яти рухів, чудово справляються з цим під звуки музики. Те саме можна спостерігати у пацієнтів із серйозними ушкодженнями передньої лобової області та апраксією, тобто нездатністю робити що-небудь, відтворювати найпростіші послідовні дії та програми, навіть просто ходити, незважаючи на прекрасні інтелектуальні дані, що виявляються в інших сферах діяльності. Цей дефект, що не піддається ніяким звичайним системам відновлювального навчання, миттєво зникає, коли вчителем стає «музика» [12].

Соціальна складова. Музика завжди мала вплив на особистість та суспільство загалом. Позитивний музичний вплив на людей став видимим і відчутним давно, коли йшло зародження музики як однієї зі сфер життєдіяльності людини. У культурах багатьох країн можна знайти історичні згадки у тому, як формувалися музичні пріоритети тієї чи іншої суспільства. Її присутність, особливості у кожній культурі дає зрозуміти, що вона несе фундаментальне значення, розвивається паралельно розвитку людства, стаючи кращою, красивішою, значущою, відбиваючи ті чи інші події. Важливе вплив музика надає на емоційний бік особистості – розвиває смаки, формує погляди, як наслідок, характер і підвалини людини. Інтерес до впливу музики на стан та розвиток людини виявляли з Античної давнини багато філософів та науковців: такі як Платон, Аристотель, Піфагор. Платон стверджував, що в державі немає найгіршого способу руйнування засад, ніж відхід від музики. Він і його послідовники вважали, що можна використовувати тільки ту музику і музичні інструменти, завдяки яким індивід може піднятися до рівня соціального самопізнання.

У середньовіччі інтерес до музичного впливу посилювався – почалося вивчення впливу музичних творів на організм загалом, крім області емоцій і почуттів, зокрема і окремі органи та системи.

Духовно-релігійна складова. Щодо духовної сфери людини, тобто пошуки свого «Я», свого посвяти, відповідей на питання земної та надземної – «хто я, звідки і куди йду?», - це найвищий рівень розвитку та саморегуляції зрілої особистості, основними орієнтирами якої є непрохідні загальнолюдські цінності. Духовність – це служіння Богу як джерелу всього прекрасного, великого та непорушного, а також, служіння людям, що виявляється у різних формах та якість. Духовність зазвичай розглядається як характерна риса, що визначається досвідом, що виникає в результаті життя та людських переживань, на яку впливають зовнішні обставини.

Визначення духовності людини має безліч трактувань у зв'язку з безліччю парадигм суспільства, оскільки людина – соціальне створення. Звичайно, в першу чергу, це його ставлення до релігії як надзавдання існування буття. А також у різноманітних напрямках гуманітарної психології, при цьому поєднуючись із містичними навчаннями, езотеричними ідеями чи філософськими традиціями.

Як психологічну категорію, духовність почали розглядати з кінця XIX століття, залишаючи її в рамках *розуміючої психології*, представники якої виступали проти експериментальної психології і протиставляли наукам про природу науки про суспільство. Вони заперечували навіть можливість вивчення соціально-історичної обумовленості психіки людини, використовуючи експериментальні наукові методи. Представники цього напрямку наголошували у своїх дослідженнях на вивченні взаємозв'язку духовних видів діяльності, (етика, культура, мистецтво) та психіки особистості.

Яскравим представником цього руху був німецький філософ В. Дільтей [10], в дослідженнях якого присутній дуалізм нижчого та вищого. Дільтей диференціює психологію «на дві науки – фізіологічну, природну або казуальну психологію, з одного боку, і «розуміючу», описову чи теологічну психологію духу як основу всіх гуманітарних наук – з іншого» [2, с. 24].

Послідовник Дільтея, німецький філософ Е. Шпрангер [Die Grundlagen], який пізніше і ввів поняття «*розуміюча психологія*», виділив шість типів поведінки особистості по відношенню до різних галузей культури:

1. Теоретична людина – прагне пізнання.
2. Економічна – шукає користь у пізнанні.
3. Естетична – пізнає світ через самовираження у різних формах і висловлюваннях.
4. Соціальна – який може жити, діяти та творити лише заради інших.
5. Політична – який прагне влади, зокрема і духовної, над іншим.
6. Релігійна – що орієнтується пошук сенсу життя, насамперед, шукає вищу правду, першопричину.

Відповідно до нашої теми, ми звертаємо увагу на поєднання естетичного та релігійного типів поведінки в єдиний тип, який характеризується *пошуком смислів зовнішнього світу через естетичні враження*.

Музикант сприймає світ через відчуття «на власному досвіді». Переживаючи музичні відчуття (відчуття, що викликані музикою) як свої власні, виконавець знаходить своє реальне особистісне (не нав'язане) відношення до зовнішнього світу та до себе самого.

Таким чином, «естетичне переживання», яке ми розуміємо як музичне переживання, за висловом О.І. Самойленко,

характеризує відношення до «смислу» як доцільності людського існування, виступає смислопокладанням, вираженим у цілісному, «щільному, естетичному» переживанні. У цьому контексті, мистецтво стає способом розуміння смислової повноти життя та виправданням усіх зусиль людини у прагненні пізнати та усвідомити світ [4, с. 302]. Отже, у мистецтві естетичне бере на себе відповідальність за розуміння, за багатовимірність відповідності людського вчинку «вищим смисловим інстанціям» – «ідеальним Над-адресатам» [4, с. 73].

З технологічною виконавською роботою відбувається «засвоєння» особистістю артиста нових рівнів чуттєвого розуміння Світобудови» [3, с. 166]. Саме тому музичне служіння в усі часи відіграло та відіграє найважливішу роль, є невід'ємною частиною поклоніння та прославлення Бога. Під музичним служінням ми маємо на увазі все музичне (звукове) мистецтво, тобто спів та гра на музичних інструментах.

Християнський спів і духовна музика має величезне значення в церковних богослужіннях, а іноді і життєва необхідність людей, які благоговіють перед Богом, послідовників Христа. Через музику і спів саме виявляється глибинна сутність людини, яка вірить, що створена за образом і подобою Бога. Для таких людей ніщо так не відображає внутрішнього спокою, гармонії душі та духу та радісного настрою серця, як спів. У цьому контексті буд-який християнин – це співаючий християнин, і неважливо, має він музичні здібності чи ні. Християни співають, бо вони радіють, і це радість невідробна, тому досконала.

У Біблії величезна кількість згадок про вплив музики на серце і душу людини, а саме більш ніж 550 разів у 44 із 66 книг Біблії – набагато частіше, ніж згадуються такі поняття як рай та пекло. Терміни «музика, музичний, музикант» зустрічаються 75 разів; «співайте, спів, співак» – 196 разів. З цього напрошується висновок, що співи та музика дуже важливі в очах Бога. «Музика – один із найважливіших впливів християнського життя і в церквах. Музика може мати тіло і дух» [7]. Можливо навіть музика як така, властива особистості самого Бога, адже звуки, у тому числі вона (музика) складається, це фізичне поняття і є енергією. За однією з версій створення світу все сталося завдяки Божественній енергії. Енергія від грец. «*ενεργεια*» – «дія» або «діюча сила», це те, що в християнській традиції співвідносне зі словом Благодать.

Може тому при створенні людини «за Своїм образом і подобою», Він вклав у неї музичний дар.

Про важливість музики говорить і той факт, що вона супроводжує всі найважливіші біблійні події і як наслідок усі церковні обряди та служби, починаючи з ранньої християнської церкви до цього дня, змінюючись у жанровому та стилістичному розумінні, але залишаючись незаперечною та необхідною частиною священнодійства. Загадкова природа цього процесу, його величезна сила протягом століть привертає увагу філософів, психологів, викладачів і навіть людей, котрі займаються творчістю. Тому композитор Р. Воєн Вільямс сказав, що «музика – це шлях досягнення вищої реальності у вигляді впорядкованих звуків» [14, с. 206].

Поряд із здатністю захоплювати, надихати і підкоряти, музика має і прямо протилежну властивість – вона може ставати символом якоїсь абстрактної ідеї. Наприклад, така ідея належала в епоху раннього християнства авторам музики, які вважали, що цілісні зразки музики та і інших видів мистецтва, були частиною великої симфонії порядку, створеною самим Богом – «найбільшим композитором, який склав всесвіт всесвітів», як казав К. Штокхаузен. Прагнення музики звернутися до основ буття ще більше зміцнює її зв'язок із релігією, тому не дивно, що всі релігії світу так чи інакше використовують музику для релігійних обрядів.

Філософсько-музикознавчий підхід. Дуже важлива риса музики – це здатність збуджувати емоції. Як зауважив письменник Томас Карлайл (1795–1881), «будь-яка емоційна мова сама собою набуває музичності – і не тільки в сенсі акцентів; навіть мова людини, охопленого лютим гнівом, перетворюється на гімн, на пісню» [5, с. 302].

Поряд із здатністю збуджувати і захоплювати, музика може стати символом якоїсь абстрактної ідеї, цілком можливо, більш значущої самої музики. У II. н. е. Климент Олександрійський писав, що Божа пісня творіння «організувала Всесвіт відповідно і об'єднала розрізнені елементи в гармонійну відповідність так, що весь космос став «благозвучним» [6, с. 30]. Таким чином музика, складена людиною, стає символом нескінченності та величності мелодій та співзвуччя Божого творіння.

За часів античності було розвинене мистецтво словесного переконання. У Стародавній Греції мовна освіта складалася

з трьох частин – *граматика, діалектика та риторика*. Поняття «*риторика*» означало високоорганізований набір способів, з яких оратор міг переконувати своїх слухачів. Музиканти Заходу також протягом тривалого часу вірили, що їхня музика має риторичну силу і вивчали класичні принципи риторики, щоб надати їй якомога більшу силу емоційного впливу.

Одна з можливостей музики – виступати як модель світу або світобудови, і тут є різні підходи до її «оживлення» та «інтерпретації» у фундаментальному сенсі:

1. Звукові вібрації як віддзеркалення світової гармонії. Екстатичний аспект музики.

2. Поєднати непоєднуване, наділивши створене здатністю жити і виживати за будь-яких умов;

3. Інтегрувати створене в область усвідомлення людини, наслідуючи його акценти та інтонації, наділяючи його життєздатністю і волею до вдосконалення, створячи світ усередині суб'єкта.

Звичайно, мають місце музично-естетичні уподобання та пріоритети, для формування яких перед композитором та виконавцем стоять такі завдання:

1. Закласти фундамент розуміння багатогранності світу.

2. Викликати інтерес слухача до пізнання навколишньої дійсності, до себе, спонукати на естетичне і духовне самовдосконалення.

3. Розглядати музичне мистецтво в контексті шляхетності душі, духовного, морального та делікатного ставлення до ближнього та до людства загалом.

Визнання того, що в музиці є містичний аспект, дозволяє говорити про неї, «музику», у виразах властивих світові прекрасного. Але цей аспект не загальний та пустий, а вельми дисциплінований, що підкоряється певним алгоритмам. Як казав Хома Аквінський, «краса – це торжество порядку» [13]. Прагнення музики звернутися до основ буття ще більше зміцнює її зв'язок з релігією, тому немає нічого дивного, що всі релігії світу у своїх служіннях обов'язково використовують музику.

Звичайно, не варто забувати, що музика завжди знаходилася на вістрі подій, на зламі епох, у центрі соціальних дискусій, радісних та сумних, оскільки вона є джерелом глибоких емоцій. Іноді ці емоції викликають відчуття резонансу та катарсису після чого ви можете відчутти процес позитивного

переживання у гострій стадії, у верхній точці піднесеного, після чого на очі навертаються сльози, а потім відчуття свободи та польоту. О.В. Оганезова-Григоренко у своїй роботі висловлює думку, що «катарсис є психологічним показником результативності автопоезису системи» [3, с. 167].

Це говорить про те, що мистецтво в цілому і музика зокрема повинні мати справжні категорії чесності та точності, саме в цьому випадку вони несуть очищення через емоції та почуття. Поет Езра Паунд свого часу відокремлював хороше мистецтво від поганого: «Погане мистецтво — це неточне мистецтво. Мистецтво, що передає неправду... коли художник фальшиво передає сутність... Бога, добра і зла... цей художник бреше. Під добрим мистецтвом я маю на увазі мистецтво, що несе справжнє свідчення, мистецтво, що має максимальну точність...» [9, с. 43, 45].

Висновки. Вплив музики може бути різноманітний: вона може будувати, виліковувати, зворушувати, збуджувати, змушувати, заспокоювати, розслабляти, чи просто розважати. Вона здатна впливати на слухача різними способами: деякі реагують на рівні інстинктів, інших вона надихає на духовні пошуки своєї сутності, третіх хвилює те, що вона говорить про людську поведінку. Якщо музика здатна задовольняти такі різні запити, вона є дивовижним синтетичним жанром мистецтва! Немає і не може бути музики, яка буде подобатись та сприйматись всіма людьми однаково. Вона тому і різноманітна та має багато жанрів, як і інші види мистецтва, що є реакцією індивідууму на той порядок і закони, які пронизують людство. Проте, музика поза часом, простором, етносом і віросповіданням. Вона проголошує, що «Бог є любов!», а людина — це творіння Боже! Ми можемо ділити майно, території, любити та ненавидіти, будувати та руйнувати. Головне пам'ятати, що вся навколишня дійсність не існуватиме вічно, і все швидко змінюється. У цьому сенс духовного зору!

Але музика, що живе в душі, формує її, що впливає з неї та заповнює її до країв, і іноді переливається через край, напоюючи всіх бажаючих і спраглих, говорить красномовніше, ніж усі слова будь-якою мовою. Катарсичні переживання виконавця, викликані музикою, працюють як спосіб духовного самопізнання, релігійного піднесення, що базується на поза-свідомому відчутті музики. Музичне переживання виконавця передбачає особливий тип духовної діяльності, яка спрямована

на формування особистості через набуття духовного досвіду переживань. Чуттєво-інтуїтивна складова сприйняття музичних переживань у процесі набуття духовного досвіду особистістю виступає як головний фактор особистісного творення людини. Музичне сприйняття виконавця можна вивчати завдяки певним аспектам аналізу: філософсько-музикознавчому, психофізіологічному, соціальному, духовно-релігійному. Чуттєве музичне переживання від виконавця до слухача це не тільки те, що висловлює музикант, а і те, що у висловлюваному окрилює душу, що здатне піднести її до невмираючої радості, що веде до набуття певного духовного досвіду, можна охарактеризувати як катарсичні переживання. саме це ми повинні зрозуміти та усвідомити за допомогою поглиблення у різноманітні види мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бехтерев В. М. Музыка как лечебное средство. *Петербургская газета*. 1913. № 102. 16 апреля. С. 3.
2. Выготский Л.С. Развитие высших психических функций. М., 1960. 500 с.
3. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезис артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу: дис. ... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2018. 397 с.
4. Самойленко О.І. Діалог як метод та предмет музикознавства. Одеса: Астропринт, 2002. 302 с.
5. Chatwin B. *The Songlines*, London, 1987. 293 p.
6. Clement of Alexandria, *Music in Early Christian Literature*, Cambridge, 1987. 77 p.
7. Cloud, David W. *Contemporary Christian Music під Spotlight*. Canada, 1999. 726 g.
8. Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft Eine erkenntnistheoretisch-psychologische Untersuchung. Berlin, 1905. 146 s.
9. Eliot T. S. *The Literary Essays of Ezra Pound*, London, 1960. 353 p.
10. Gruble H. W. *Verstehende Psychologie* Stutt. Tubingen, 1950. 459 s.
11. Hamel P. M. *Through music to the self*, Tisbury, Wilts., 1978. 228 s.
12. Sacks O. *The man who mistook his wife for a hat*. London, 1980. 122 s.
13. Storr, A. *The Dynamic of Creation* London, 1972. 248 p.
14. Williams R. *National Music and Others Essays*, 2nd edition. Oxford, 1987. 256 p.

REFERENCES

1. Bekhterev, V.M. Music as a remedy. Petersburg newspaper. 1913. No. 102. P. 3. [in Russian].
2. Vygotsky, L.S. (1960) Development of higher mental functions. M. [in Russian].
3. Oganezova-Grygorenko, O.V. (2018). Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse. Doctor's thesis. Kyiv: NMAU names P.S. Tchaikovsky [in Ukraine].
4. Samoilenko, A.I. (2002). Dialogue as a method and subject of musicology: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukraine].
5. Chatwin, Bruce (1987). The Songlines, London [in United Kingdom].
6. Clement of Alexandria (1987) Music in Early Christian Literature, Cambridge [in United Kingdom].
7. Cloud, David W. (1999). Contemporary Christian Music in the Spotlight. Canada [in Canada].
8. Die Grundlagen der Geschichtswissenschaft Eine erkenntnistheoretisch-psychologische Untersuchung. (1905). Berlin [in Germany].
9. Eliot, T. S. (1960). The Literary Essays of Ezra Pound, London [in United Kingdom].
10. Gruble, H.W., Verstehende (1950) Psychologie Stutt. Tübingen [in Germany].
11. Hamel, P.M. (1978). Through music to the self, Tisbury, Wilts [in United Kingdom]. A. Storr (1972) The Dynamics of Creation London [in United Kingdom].
12. Sacks, O. (1980). The man who mistook his wife for a hat, London [in United Kingdom].
13. Storr, A. (1972). The Dynamic of Creation. London [in United Kingdom].
14. Williams, R. (1987). National Music and Other Essays. 2nd edition. Oxford [in United Kingdom].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-19>*Лян Чженьюй*

ORCID: 0009-0008-6246-4050

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
y542863271@gmail.com*

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ВІРТУОЗНОСТІ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ: СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО-ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ ПІДХОДИ

Мета дослідження – виявити стильові передумови та текстологічні наслідки концептуалізації віртуозності у сучасній фортепіанній виконавській практиці, зокрема китайських музикантів, разом з цим – розкрити зміст концептуалізації як музичнотворчого процесу, у якому стильові та композиційно-текстові аргументи є взаємозалежними та предметно-сміслово й художньо-поняттєво єдиними. *Методологія* роботи зумовлюється концептологічним підходом, у його єдності з музикознавчим семиологічним та виконавсько-текстологічним дискурсами, включає звернення до теорій стилю та жанру в їх методичній співдружності. *Наукова новизна* статті полягає у розгляді явища віртуозності на основі понять концепту та концептосфери, що дозволяє відкривати його стильове призначення та текстологічну обумовленість, глибоке значення для музично-мовної системи музики. *Вперше* пропонується підходити до концептуалізації як до властивості музично-виконавського мислення, яка відкриває власну смислопоняттєву природу музичного мистецтва, а у виконавському процесі дозволяє вбачати важливі смислотворюючі та організаційні механізми. З оновлених позицій вивчаються своєрідність формування й прояву віртуозності у творчості китайських піаністів, яка виявляється пов'язаною з особливостями національної культурної традиції та з інтонаційною природою китайського вербального мовлення. *Висновки.* Віртуозність як найбільш визнана риса професійної майстерності музичного виконавства не обмежується лише поверховими технічними ознаками, є рівнозначною усій художній конституції музичного твору, усім мовно-мовленнєвим складовим музично-творчого процесу. Різні національні виконавські школи по різному ставляться до цього провідного показника художньої досконалості музичної гри, хоча завжди визнають його важливість. Для сучасної китайської фортепіанної школи віртуозність стає основним музично-виконавським концептом. Звужене розуміння

віртуозності, поза задіянням усієї виразової системи музичного (фортепіанного, зокрема) мистецтва, не дозволяє побачити її зв'язок з принципами художнього мислення; широкий концептологічний підхід доводить, що віртуозність у виконавському процесі здійснюється як мислення музикою (музичними синтагмами, що мають визначені імагінативні функції) про музику, тобто про естетичну ідею композиційного цілого, дозволяє наголошувати на власних поняттєвих якостях виконавської стилістики, мовленнєвих засобів в музиці.

Ключові слова: фортепіанна творчість, музично-виконавський концепт, концептуалізація, концептосфера, стиль в музиці, музичний жанр, музично-виконавська поетика, національна традиція, китайська фортепіанна школа, смислопоняттєва природа музики.

Liang Zhenyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Conceptualization of virtuosity in the process of piano creativity: style and performance-textological approaches

The purpose of the research is to reveal the stylistic prerequisites and textological consequences of the conceptualization of virtuosity in modern piano performance practice, in particular, of Chinese musicians, along with this, to reveal the content of conceptualization as a music-making process in which stylistic and compositional-textual arguments are interdependent and subject-semantic and artistic-conceptual the only ones. **The methodology** of the work is determined by the conceptual approach, in its unity with the musicological semiological and performance-textological discourses, includes an appeal to the theories of style and genre in their methodological commonwealth. **The scientific novelty** of the article consists in considering the phenomenon of virtuosity on the basis of the concepts of concept and conceptosphere, which allows us to discover its stylistic purpose and textual conditioning, deep meaning for the musical-linguistic system of music. For the first time, it is proposed to approach conceptualization as a property of musical and performing thinking, which reveals its own conceptual nature of musical art, and allows us to see important meaning-making and organizational mechanisms in the performing process. The originality of the formation and manifestation of virtuosity in the work of Chinese pianists is studied from updated positions, which is connected with the peculiarities of the national cultural tradition and the intonation nature of Chinese verbal speech. **Conclusions.** Virtuosity, as the most recognized feature of professional skill in musical performance, is not limited to superficial technical features, it is equivalent to the entire artistic constitution of a musical work, all linguistic and speech components of the musical creative process. Different national performing schools treat this leading indicator of artistic excellence in musical performance in different ways, although they always recognize its importance. For the modern Chinese piano school, virtuosity becomes the main musical and performance concept. A narrow understanding of virtuosity, outside of the involvement of the entire expressive system of musical (piano, in particular) art, does not allow us to see its connection with the principles of artistic

thinking; a broad conceptual approach proves that virtuosity in the performing process is carried out as thinking through music (musical phrases that have defined imaginative functions) about music, that is, about the aesthetic idea of a compositional whole, allows emphasizing the own conceptual qualities of performing stylistics, means of speech in music.

Key words: *piano creativity, music-performance concept, conceptualization, conceptsphere, style in music, musical genre, music-performance poetics, national tradition, Chinese piano school, the meaning and conceptual nature of music.*

Актуальність теми й кола головних питань даної статті зумовлюється тим, що явище віртуозності є найбільш показовим для професійної майстерності та художньої довершеності фортепіанного виконавства. Маючи певні визнані технічні характеристики, воно не обмежується ними, навпаки: ці характеристики є наслідком досить складної внутрішньої роботи, здійснюваної у сфері фортепіанної творчості, що впливає не лише на виконавські, а й на композиторські стильові принципи, визначає мовний тезаурус та виразові імагінативні спроможності фортепіанного мистецтва.

Саме як імагологічний феномен, тобто як спосіб звучання, що має уявне образно-сміслову призначення та реалізує семіологічний потенціал фортепіанного тексту, віртуозність повинна поставати предметом системного прискіпливого музикознавчого аналізу. А це потребує залучення концептологічного підходу, тобто уточнення іманентно-музичного поняттєвого змісту віртуозної гри та пов'язаного з нею особливого способу піаністичного мислення. Деякі кроки у цьому напрямі були вже здійснені українськими та китайськими музикознавцями [1; 3; 7; 10; 12], але їх недостатньо для того, щоб повною мірою розкрити концепт віртуозності в фортепіанній музиці, особливо в його провідному стильовому значенні для китайських музикантів.

Мета даної статті – виявити стильові передумови та текстологічні наслідки концептуалізації віртуозності у сучасній фортепіанній виконавській практиці, зокрема китайських музикантів, разом з цим – розкрити зміст концептуалізації як музичнотворчого процесу, у якому стильові та композиційно-текстові аргументи є взаємозалежними та предметно-сміслову й художньо-поняттєво єдиними.

Основний зміст статті. Набуваючи стильової значимості та розвиваючись у контексті стильових показників і засобів,

явище віртуозності знаходить власне семантичне підґрунтя, що примушує розглядати поняття стилю, тексту та семантики у їх методичній єдності. З одного боку, дані поняття є постійними складовими музикознавчих концепцій; з іншого — будучи невід’ємними від музичних явищ, вони входять до концептосфери музичного мистецтва, тобто утворюють його логіко-смысловий інструментарій, стають його власними мисленневими «штучними знаряддями» (термін Л. Виготського; див. про це: [8–9]).

Визначаючи стиль як категорію художнього мислення з музикознавчих позицій, можна знайти в ньому, як це пропонує О. Самойленко, єдність контекстуальних умов та інтенціональних — інтекстуальних властивостей музичного мислення, що виникає на основі єдності особистісної свідомості. Пояснюючи таким чином категорію стилю, неминуче дістаємося умовиводу, що у вивченні семантичних особливостей музичної творчості провідним постає *виконавське поведження з текстом*, тобто така процесуально-звукова реалізація музичного матеріалу, яка безпосередньо відтворює специфіку музичного мовлення, вже через неї виявляючи індивідуальний композиторський задум.

У такий спосіб трактоване поняття стилю дозволяє знайти опорні моменти у визначенні *змістовних функцій музично-виконавського тексту*, які не відкриваються «прямо», є складно-опосередкованим феноменом, а для конкретизації і пояснення логіки музичних прийомів вираження змісту вимагають включення до музикознавчого дискурсу поняття виконавської стилістики — як сукупності інтекстуальних знаків виконавського стилю. Обговорення внутрішньотекстових (внутрішньокомпозиційних) стилістичних показників фортепіанної творчості виявляє історично-динамічний характер даної сфери *музично-виконавської поезики*.

Зародження поняття музично-виконавської поезики є підготовкою до вбачання у фортепіанній творчості з її стильовими показниками рис концептуалізації. Адже категорія поезики частіше застосовується до композиторської творчості, оскільки вказує на певні артефакти, матеріально-речові докази художньої результативності, що не зникають з перебігом часу. Між тим і виконавська праця залишає достатній предметно-речовий слід, але дещо іншого рівня — відносно організації музичного тексту; він не завжди чітко фіксований

письмово, але відзначений у мовно-стилістичному середовищі музики за допомоги і суто музичних знаків, і додаткової, але внутрішньокомпозиційної, вербалізації та графічного оформлення. Тому історичний підхід до явища стилю стає найбільш плідним при врахуванні питань про генезис того або іншого виконавського напрямку та про взаємодію різних національних виконавських шкіл (і не лише стосовно фортепіанної музики).

Ще декілька роздумів про долю категорії стилю у теорії фортепіанного виконавства дозволять поглибити концептологічний підхід до явища піаністичної віртуозності.

Зовнішня, тобто соціокультурна та художня позамузична, обумовленість музичного стилю – найперше вплив естетичних домінант епохи – відкриває ціннісні пріоритети стилю з погляду взаємодії загальноприйнятих стильових норм і авторської індивідуальності, які можуть існувати у вигляді різноманітних стилістичних тенденцій. У зв'язку з цим залучається й прагматична категорія жанру, а кожен жанр передбачає певний «образ автора» як виконавця, взагалі має переважно виконавську природу, що спонукає пропонувати оновлення жанрової концепції музики у бік підсилення ролі виконавських чинників, з позиції *виконавської звукотворчої концепції*.

З боку теоретичного музикознавства при вивченні стилю перевага віддається його мовному контенту, вивченню його зв'язків з існуючою системою норм музичної граматики, музичного синтаксису, тобто як найближчі контекстуальні умови обирається матеріал музики. Але між мовою та стилем постає *явище мовлення*, через яке самоздійснюється, експлікується музична мова, досягається естетичний вимір стилю. *Музичне мовлення – суто виконавський процес*, який дійсно є визначальним для виявлення та усвідомлення виразового потенціалу музичної мови: власне, саме *виконавське висловлення робить музичне звучання мовним феноменом*, надає йому логічного вирішення та смислової експресії.

Не можна не зауважити, що категорія стилю постійно уточнюється, оскільки завжди є в центрі уваги музикознавців, культурологів, мистецтвознавців, філософів, художників, реципієнтів... Неможливість вичерпання, а також остаточного (самодостатнього) визначення стилю пов'язана, з одного боку, з багаторівневістю даного явища, з іншого – з його

іманентною природою, що виявляє парадоксальну сутність: спрямованість назовні – прагнення до метафізичної глибини; обмеженість ззовні – людиною, періодом історії, часом, регіоном, методом – широта розуміння й різноманітність поєднання в стилі знакових і значущих функцій музичних прийомів. Але на всіх рівнях, у силу специфічної природи музики, як умова актуалізації стильових величин, головним провідником залишається виконавська реалізація музичного твору, що передбачає індивідуальну виконавську інтерпретацію, за якою постає більш широка *сфера можливостей музичного розуміння – як розуміння музики засобами музики*.

Смисловий пріоритет виконавського стилю в музиці не відразу був помічений і усвідомлений, оскільки для його встановлення необхідно було, по-перше, визнати наукову самостійність теорії музичної інтерпретації, у якій виконавство – центральна ланка дослідницької побудови; доведення права музики на власний логіко-поняттєвий апарат, як апарат професійного академічного музичного мислення, включаючи виконавський спосіб мислення. Даний другий аспект все ще залишається недостатньо визначеним, хоча на його важливість звертав увагу український музикознавець І. Котляревський (див. про це: [9]).

Взаємодія стилю й «життя», культурного досвіду завжди відбувається за участю виконавців; саме завдяки виконавській традиції склалася власна *музично-звукова система*, яку варто розглядати як *концептосферу*, тому що вона є відповідною до всіх головних етапів музичного смислотворення, або до основних семіологічних рівнів музичного мистецтва.

На першому з них – у процесі звучання – відбувається перетворення знака на значення, а значення на «особистісний смисл», тобто на особливе переживання, яке має відкриту інтерпретативну природу; таким чином смисловий феномен знаходить себе у звуковій знаковій формі з усією сукупністю накопичених значень. Повторність виконавського (зокрема фортепіанного) репертуару є важливим симптомом того, що смисл в музиці прагне постійного циклічного відновлення процесу означення, щоб досягти рівня сталого символу.

Макрорівень (метарівень) цього процесу – народження самих вихідних звукових семічних структур, звукоорганізаційної логіки музичного осмислення, від якої відштовхуються опорні музичні логоформи жанру, композиції (форми твору),

стилю. Це центральна семіологічна процедура в музиці, яка реалізується виконавським інтерпретативним шляхом та дозволяє стверджувати, що фоносфера, логосфера і семіосфера музики дані в єдності, як у єдності процесу народження художньої реальності музики.

Художня матеріалізація віртуальної образної реальності є умовою музичної поетики, як і інших видів мистецтва, тому в осередку цієї поетики розташований виконавський процес, а видовою відмінністю музики постає безпосередня хроноартикуляційна звукова реалізація, тобто оперування часом як умовною музичнозвучною формою. Звідси випливає *інтегративна категорія музично-виконавського тексту*, яка дозволяє поєднувати між собою жанрові макрознаки, композиційні медіальні знакові форми, стильові внутрішні (іманентні) значимі інтерпретативні явища.

У всякому разі, у формуванні семантичних можливостей і умов музики взаємодія жанрових і стильових установок музичного мислення на основі та за посередництвом виконавсько-інтерпретативного тексту є обов'язковою. Це дозволяє помітити ще одну важливу обставину виконавської музичної логосфери: в ній інтерпретація та текст є нероздільними, народжуються та перероджуються разом, тому для виконавця знайти певні текстові параметри означає винайти необхідний або бажаний інтерпретативний крок...

Стосовно стильових настанов виконавського тексту / інтерпретації варто врахувати ще два важливих фактори.

Перший. Між історичним стилем, як стилем напряму, і авторським стилем, тобто інтерпретативною індивідуалізацією (як композиторською, так і виконавською) існує ще одна важлива стильова сфера, яка здатна асимілювати, прилучаючи друг до друга, ознаки двох попередніх, поза якою діалогічна сутність стилю не може бути розкритою: національно-етнічна. Національний стиль сам по собі є системним, складно-ієрархічним явищем, що вимагає розгалужених визначень. Він виступає цілісною системою художнього мислення, виявляє постійну взаємодію – дифузію, перехреснування, «стикування», навіть протистояння загальнокультурних норм музичної творчості й особливих шляхів, одиничних способів перетворення даних норм у національному континумі. Але він припускає й подальшу трансляцію – художнє перетворення своїх ідей і правил, тобто він є відкритою

системою, незважаючи на традиційність і зв'язок з канонічним мисленням.

Друге. У випадку індивідуальної композиторської творчості, особливо, коли мова йде про майстрів ХХ століття, національні форми мислення можуть бути відчужені індивідуально-авторською семантикою. Це ні в якій мірі не означає зневаги національно-стильовою традицією, навіть напроти: стає відкриттям нових смислових можливостей національно-стильових засобів.

Діалогічність відносин між різними типами стилеутворення в музиці дозволяє (шляхом порівняльного вивчення національних культур) виявляти, чому і яким чином у специфічних авторських інтерпретаціях загальнолюдських «вічних» тем проступають риси національно-стильового мислення. Дана діалогічність дозволяє знаходити новий концепційний обсяг реалізації національно-стильових якостей музичного мислення у його причетності до універсалій світової культури. Подібна діалогічність стосується й виконавського розуміння та концептуалізації.

Разом з тим дозволимо собі зауважити, що національні виконавські способи мислення є канонічними та мобільними водночас, оскільки існують у мультинаціональному середовищі. У горизонтальному аспекті національному протистоїть інонаціональне, і тоді поняття про національний стиль може бути розширене до концепції «художньої картини світу», з виокремленням двох груп факторів, що визначають національну своєрідність виконавського мистецтва. Зовнішнім фактором уявляється відносна сталість спільності, у тому числі, психологічної, конкретних соціально-етнічних груп, внутрішнім — асоціативно-образний лад творчості, певні ментальні установки в жанровій ієрархії професійного мистецтва, «дух нації». Обидві групи факторів одержують визначення як стилетворчі закономірності та національні традиції. Це давно апробований, перевірений шлях дослідження національного стилю, у тому числі й національної специфіки музичного мистецтва.

Історична обумовленість і рухливість національного стилю направляє його вивчення в русло етногенезу та його естетичного усвідомлення. Тоді в якості об'єкта дослідження національний стиль постає багатоаспектною інтерпретацією конкретного культурного досвіду, з одного боку, художньо-творчим потенціалом творчої особистості, з іншого. Але

у всіх випадках, у тому числі, і у творчості сучасних китайських піаністів, національне є духовним освоєнням етнічних процесів, що перебувають у постійній залежності й взаємозв'язку з системою людського мислення.

Одночасно традиція культури, у тому числі китайська фортепіанно-виконавська традиція, не обмежена лише національно-етнічними смисловими установками; вона накопичує досвід визначення й вираження внутрішньої форми музичної мови як *мислення смислопоняттями*, отже, як концептуального, пов'язаного з закріпленням смислообразів за мовно-мовленневими структурами, які внаслідок цього стають визначеними та проінтерпретованими текстологічними утвореннями, музично-виконавськими концептами.

Мислення людини завжди є мисленням певною мовою, мисленням мовою, що повною мірою стосується й природи музично-виконавського мислення. Будь-яка мова, у тому числі музична, укорінена у традиції, найбільш близьким й генетично активним різновидом якої є національна традиція, тому в будь-якій своїй мовно-мовленневій іпостасі мислення виявляється національно обумовленим. Саме даний підхід дозволяє визначати віртуозність у виконавській традиції китайських піаністів не лише як певний стилевий феномен або спосіб організації фортепіанного тексту, але й як національно-мисленневий концепт, тобто як специфічну національно-мовленнєву концептосферу.

Завдяки дослідженням деяких китайських музикознавців, можна виявити специфічні національно-стильові риси концепту віртуозності у творчості китайських піаністів (див: [3; 10; 11; 12]).

Почнемо з того, що особливості виконавської стилістики китайських піаністів, які визначають і загальну стильову спрямованість їх інтерпретацій, обумовлені закономірностями китайської мови, у якій інтонування слугує особливим розрізнявальним предметним цілям. Звідси пріоритет чіткості та ясності звуковидобування, строгої метроритмічної організації хроноартикуляційного процесу, також важливість моторно-динамічного начала, що виступає як об'єктивно-природне для інструменту фортепіано, інше розуміння ліричного начала – скоріше як зображального, ніж виражального, як способу характеризувати зовнішні відносини, а не переживання, інтимний стан.

Прагнення до створення яскравих і зрозумілих концепцій обумовлює схильність до контрастів в інтонуванні, коли перевага віддається раптовим змінам та переключенням, дещо перебільшеній фактурно-звуковій динаміці – в обох її полярностях, як гучній, так і тихій.

Доповнюючи деякі спостереження Сюй Бо [10], відзначимо як специфічну й дуже важливу інтерпретативно-стильову рису в інтерпретаціях китайських піаністів святковість і настроєність на емоцію об'єктивованої радості. Це дозволяє, по-перше, знаходити в ігровій радості провідний естетичний чинник концепту віртуозності, по-друге, виявляти концептуальну важливість для китайських музикантів *часо-рухової активності* (швидкості, високого темпу звучання, енергії метроритму) як провідної технологічної якості та головного композиційного принципу виконавської форми.

Відтак темпоральна сторона музичного образу зумовлюється концептом віртуозності як найвищим показником справжньої мистецькості піаністичної інтерпретації, впливаючи на спатіальні (просторові) сторони виконавського тексту, включаючи агогічні та динамічні прийоми.

Теоретично узагальнюючи, відзначимо, що музично-концептуальна позиція виступає як діалогічне процесуальне здійснення стильових установок за інтерпретативною ініціативою виконавця, тобто *стильова концепція музиканта-виконавця виявляється провідною*. Завдяки смислопоняттєвій виконавській акцентуації – знаходженню опорних драматургічних «крапок» у хронотопічному розгортанні музичної композиції та прийомів, що створюють семантичні зв'язки між ними, виникають стильові можливості й значення звукообразів як іманентних музично-звукових понять, власна звукова імагологія музики (у тому числі, фортепіанної).

Наукова новизна статті полягає у розгляді явища віртуозності на основі понять концепту та концептосфери, що дозволяє відкривати його стильове призначення та текстологічну обумовленість, глибоке значення для музично-мовної системи музики. Вперше пропонується підходити до концептуалізації як до властивості музично-виконавського мислення, яка відкриває власну смислопоняттєву природу музичного мистецтва, а у виконавському процесі дозволяє вбачати важливі смислоутворюючі та організаційні механізми. З оновлених позицій вивчаються своєрідність формування й прояву

віртуозності у творчості китайських піаністів, яка виявляється пов'язаною з особливостями національної культурної традиції та з інтонаційною природою китайського вербального мовлення.

Висновки. Віртуозність як найбільш визнана риса професійної майстерності музичного виконавства не обмежується лише поверховими технічними ознаками, є рівнозначною усій художній конституції музичного твору, усім мовно-мовленнєвим складовим музично-творчого процесу. Різні національні виконавські школи по різному ставляться до цього провідного показника художньої досконалості музичної гри, хоча завжди визнають його важливість. Для сучасної китайської фортепіанної школи віртуозність стає основним музично-виконавським концептом. Звужене розуміння віртуозності, поза задіянням усієї виразової системи музичного (фортепіанного, зокрема) мистецтва, не дозволяє побачити її зв'язок з принципами художнього мислення; широкий концептологічний підхід доводить, що віртуозність у виконавському процесі здійснюється як мислення музикою – музичними синтагмами, що мають визначені імагінативні функції – про музику (*розуміння музики засобами музики*), тобто про естетичну ідею композиційного цілого, дозволяє наголошувати на власних поняттєвих якостях виконавської стилістики, мовленнєвих засобів в музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб. ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.

6. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С. 106–112.

7. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.

8. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

9. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

10. Сюй Бо. Феномен фортепіанного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дисс.... канд искусств. : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

11. Хуан Цзечуань. Категория семантики в теории музыкального фортепианного исполнительства. // Вісник Університету мистецтв Чжан Цзян: Чжан Цзян, 2013. Вип. 34, сезон 4. С. 108–112.

12. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. [in Russian].

2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S. 27–33 [in Russian].

3. Ma, Xinsin. (2018). Textological principles of performing interpretation in piano work (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].

5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K.: [b.v.].VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].

6. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].

7. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. ... candidate art history; special 17.00.03 – Musical art. Odesa [In Ukrainian].

8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

9. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odesa: Helvetica Publishing House [in Ukrainian].

10. Xu, Bo. (2011). The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th–21st Centuries: Diss.... Candidate of Arts. : 17.00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

11. Huang, Jezchuan. (2013). The category of semantics in the theory of musical piano performance // Bulletin of Zhang Jiang University of Arts: Zhang Jiang. Vol. 34, season 4. P. 108–112 [in Ukrainian].

12. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-20>**Чень Хунюй**

ORCID: 0009-0007-2632-6876

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
404746698@qq.com

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬО-МОВНОЇ ЕКСПРЕСІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ: СОЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета дослідження – виявити специфіку камерного вокального інтонування як сольного-виконавського, призначеного доводити естетичну самоцінність людського голосу у його музично-поетичному звуковому здійсненні та перетворенні. Додатковим завданням постає виявлення особливого витонченого інтелектуалізму камерно-вокального жанру, як призначеного до деталізації та поглибленого розкриття внутрішнього життя людини, складної гри емоцій та почуттів, особистої рефлексії. *Методологія* роботи передбачає суміщення жанрово-семантичного, семіологічного та естетичного підходів, виокремлення емоціологічного методу у його музикознавчому переломленні. Також залучений текстологічний аналітичний підхід. *Наукова новизна* статті визначається виокремленням художньо-мовної експресії як особливої якості камерного вокального інтонування, що відповідає сольного-виконавській природі даного інтонування. Вперше камерне вокальне інтонування розглядається як емотивно-експресивний феномен, здатний надавати постаті та особистості виконавця, його голосовому апарату та музично-артикуляційним здібностям нової естетичної значущості. *Висновки*. Саме через сольного-виконавський план камерно-вокальної музики розкривається її головне жанрове призначення, також її творчий потенціал, пояснюються різноманіття та динамічність, особлива стилістична варіативність камерно-вокального мелосу. Постає виконавця-вокаліста постає «двійником» автора, причому народжуючи подвійний образ, умовно-ігрово збираючи всередині вокального інтонування інтенції поетичного та музичного – літературного та композиторського – усвідомлення.

Можна стверджувати, що наскрізне історичне призначення камерно-вокального співу обумовлюється розвитком особистісних чинників вокальної музики, зростанням ролі особистості у соціумі, розкриттям самоцінності людської свідомості, нарешті прагненням відтворювати

шляхом музичного інтонування здатність свідомості людини до тонкої інтелектуальної гри з ознаками саморефлексії.

Ключові слова: камерно-вокальний спів, художньо-мовна експресія, вокальне інтонування, камерно-вокальний цикл, сольо-виконавський аспект, інтелектуальна гра, музично-виконавська інтерпретація, виконавський твір, автор, саморефлексія.

Chen Hongyu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Specificity of artistic-linguistic expression chamber vocal music: solo performance aspect

The purpose of the research is to reveal the specifics of chamber vocal intonation as a solo performance, intended to prove the aesthetic self-worth of the human voice in its musical-poetic sound realization and transformation. An additional task is to reveal the special sophisticated intellectualism of the chamber-vocal genre, as intended for detailing and in-depth disclosure of the inner life of a person, the complex play of emotions and feelings, personal reflection. **The methodology** of the work involves the combination of genre-semantic, semiological and aesthetic approaches, highlighting the emotional method in its musicological refraction. A textual analytical approach is also involved. **The scientific novelty** of the article is determined by highlighting the artistic and linguistic expression as a special quality of chamber vocal intonation, which corresponds to the solo performance nature of this intonation. For the first time, chamber vocal intonation is considered as an emotional and expressive phenomenon capable of giving the figure and personality of the performer, his vocal apparatus and musical and articulatory abilities a new aesthetic significance. **Conclusions.** It is through the solo-performance plan of chamber-vocal music that its main genre purpose is revealed, as well as its creative potential, the diversity and dynamism, the special stylistic variability of chamber-vocal melos are explained. The figure of the performer-vocalist appears as the «twin» of the author, giving birth to a double image, conditionally and playfully gathering within the vocal intonation the intentions of poetic and musical – literary and compositional – awareness. It can be argued that the through-and-through historical purpose of chamber-vocal singing is determined by the development of personal factors of vocal music, the growth of the role of the individual in society, the disclosure of the self-worth of human consciousness, and finally, the desire to reproduce through musical intonation the ability of human consciousness to play a subtle intellectual game with signs of self-reflection.

Key words: chamber-vocal singing, artistic-language expression, vocal intonation, chamber-vocal cycle, solo-performance aspect, intellectual game, musical-performance interpretation, performance composition, author, self-reflection.

Актуальність тематики даної статті зумовлюється, насамперед, надзвичайною розгалуженістю сфери камерно-вокальної

музики та проникненням камерного співу у різноманітні жанрові галузі, від простих форм масової звичаєвої до складних високо-професійної оперної та симфонічної. Широка затребуваність та надзвичайна мобільність камерно-вокальних форм, особливо пісенного різновиду, визначається особливою художньо-мовною експресією камерно-вокального інтонування, яке переважно постає у сольних формах, в усякому разі, навіть втілюючись в ансамблевому або камерно-хоровому співі зберігає особливу ліричну проникливість та особистісно-інтроспективний характер, що може набувати сповідальної глибини [9].

Камерно-вокальне інтонування як спосіб музично-поетичного висловлення є соціально та психологічно ангажованим в усі історичні часи існування музичного мистецтва, від античної доби до сучасності. Тому його здатність до синтезу з іншими типами вокального інтонування, з іншими музично-стилістичними константами постійно зростає, так само, як розростається та набуває жанрово-стилістичного й композиційного різноманіття явище пісенності у його сольновиконавській інтерпретації. Недарма виокремлення камерно-вокального жанру відбулося саме на основі пісенного інтонування та пісенної жанрової стилістики, йдучи від класицистської доби до романтичного взльоту «музичної поезії», а у контексті романтичної композиторської творчості набуваючи нових циклічних властивостей [8].

Будучи синтетичним за художньо-видовим походженням, камерний спів специфікується завдяки поглибленню виразових якостей музичних та поетичних складових водночас, у їх взаємодії, також відкриває індивідуально-неповторні фарби вокального голосу, його естетичну самоцінність – як красу вокального звуковидобування у створенні поетичного образу [4; 7].

Мета даної статті – виявити специфіку камерного вокального інтонування як сольновиконавського, призначеного доводити естетичну самоцінність людського голосу у його музично-поетичному звуковому здійсненні та перетворенні. Додатковим завданням постає виявлення особливого витонченого інтелектуалізму камерно-вокального жанру, як призначеного до деталізації та поглибленого розкриття внутрішнього життя людини, складної гри емоцій та почуттів, особистої рефлексії.

Основний зміст статті. Психологічний потенціал та риторичні можливості сольного співу суттєво зростають внаслідок активного синтезу – постійно оновлюваного та прискіпливого вибору літературного джерела, збільшення музичним шляхом інформативних властивостей слова.

Синтетичні жанри завжди були і сьогодні залишаються основоположними для музичного мистецтва, причому синтетичні процеси мають зовнішні й внутрішні чинники, тобто керуються як вимогами певного соціокомунікативного середовища, так і іманентними художньо-виразовими змінами, контамінаціями, переключеннями тощо. Процеси зміни всередині синтетичних жанрів завжди є складними й найчастіше виникають як спосіб пригадування та узагальнення, особливо при певних ретроспективних стилевих тенденціях, як, наприклад, у сьогоденному метамодерні, котрий зачіпає і поетичну, і музичну творчість, впливає на форми музичного театру тощо. Проте, при всьому різноманітті історичних модифікацій та сучасних інновацій, будь-які форми камерно-вокальної музики будуються на основі художньо перетворених властивостей людського голосу, можна сказати, на особливій *артізації* звучання людського голосу, і не лише як співочого, а й як промовляючого, такого, що несе важливе та поетично піднесене висловлення.

Для виявлення інтонаційних властивостей вокальної музики важливе значення може придбати категорія емотивності, що розуміється як одна з якостей словесного тексту вокального твору та як музично-мовне втілення певної психологічної властивості людини. Емотивність розглядається як іманентно притаманна мові семантична властивість виражати системою поетичних та музичних засобів емоційність як факт людської свідомості та безпосередньої присутності у житті. Тоді на перший план виходить властива вокальним і вокально-сценічним творам комплексна мова, із системою засобів якої працюють поет, композитор та виконавець, а емотивність виявляється інтегративним фактором поєднання слова, музики й вокально-виконавської техніки інтонування: у вербальній та вокально-технічній мовних сферах концентруються формальні елементи висловлення, тоді як музична складова набуває значення головного інтенціонально-експресивного засобу, який, звісно, безпосередньо залежить

від словесної «оболонки» звучання голосу та від тембро-во-динамічних характеристик останнього.

Значення вокально-виконавського апарату, як першоджерела звуку, зокрема теситури голосу та організації дихання співака, не обмежується лише технічними функціями, оскільки він є головним інструментом інтонування, саме у цьому й полягає його головна інструментальність — він постає, водночас, предметом художньої гри, тим естетичним предметом, який вдосконалюється та презентується слухачам як дивовижна органічна — природна, але вже й значною мірою штучна — здатність людини породжувати музичні звуки з себе, зі свого організму, зі своєї свідомості. Так само, як мозок людини продукує енергію та динамічну тканину думки, голосовий апарат разом з системою дихання породжує й виражає музичну інтенціональність людської свідомості, шляхом емотивної рефлексії виражаючи гру особистості з власним емоційно-мисленнєвим психологічним континуумом. Ця особливо психологічна вокально-технічна гра стає головним предметом камерного сольного вокального інтонування.

Специфіка сольного камерно-вокального інтонування відповідає закономірностям жанру, у цілому, який, на відміну від оперного вокалу, є більш вільним та гнучким, водночас є більш залежним від обраної структури та фонетичних особливостей словесного матеріалу, якщо йдеться про професійну творчість та особливу взаємодію «образів авторів» — композитора та поета. І явище авторства, і проблема музичного твору набувають своєрідного переломлення у царині камерно-вокальних образів, дозволяють інакше поставитися до цих традиційних музикознавчих категорій [2; 3; 5]. Також у новому світлі постають питання про творчу природу музичного виконавства та аналітичні підходи до виконавської інтерпретації [1; 6].

Насамперед, варто визначити спільні риси оперного та камерно-вокального інтонування, тим більше, що сфера камерного співу включає до себе жанрову форму камерної опери. В обох, оперній та камерній, галузях сольне вокальне інтонування є головним каналом смислової експресії; вокально-голосовий образ вибудовується залежно від специфіки тембру голосу, що співвідноситься з певним психологічним типом особистості; індивідуальне та узагальнене утворюють цілісну художньо-психологічну установку, що зумовлюється

не лише музичним завданням, а й потребами сценічної поведінки; стилістично-інтонаційний базис вокального висловлення балансує на межі словесного вимовляння та суто музичної артикуляції «без слів», або «понад слів».

Нарешті, і оперне, і камерне інтонування мають контамінований зміст – орієнтовані на змішані музично-мовні прототипи, жоден з яких не існує сьогодні в чистому вигляді, адже впродовж тривалого історичного існування пісенність, аріозність, декламаційно-речитативна сфера, романсовість, баладність, шлягерність, акламаційність тощо, усі суто розмовні та суто музичні прецеденти вокального вимовляння існують у нерозривній інтонаційній єдності, як в музиці, так і у свідомості виконавця-співака.

Тому, відповідно до домінуючого комплексу виразовості, у вокальному інтонуванні можуть бути наголошеними або вербальна, або музична, або суто особистісно-технологічна *умовно-ігрова темброво-артикуляційна* сфера; остання виходить на перший план в камерному співі остільки, оскільки він не стиснений оперними риторичними канонами, не обмежений умовним драматичним сюжетом та загальними сценічно-ігровими вимогами, робить *реальну особистість виконавця* головним предметом художнього пізнання та репрезентації.

Образ виконавця як непересічної творчої особистості, яка прагне осмислити доцільність людського буття та своє призначення у ньому, знаходячись у певному метаісторичному вимірі, постає головним у сучасному, контамінованому з точки зору стилістичних прототипів, камерно-вокальному циклі, як у тій жанровій площині, у якій можливості камерного співу взагалі розкриваються найкраще. Одним із цікавих взірців сучасного трактування принципів камерного вокального циклу, що склалися в руслі європейської традиції, є три вокальні цикли українського композитора Я. Фрейдліна – «Античний зошит», «Театр Беранже» і «Гра в бісер». Дані три цикли об'єднані спільною ідеєю, яка визначає розвиток своєрідного психологічного «сюжету» у кожному з них. Це ідея – самосуперечливість людського перебування між двома вічними полюсами життя – Креацією (творчим Порядком, Гармонією) і Руйнацією (Хаосом); сама ця ідея породжена самодіалогом, тобто рефлексивними зусиллями людини, підкреслює важливість самопізнання як головного джерела екзистенційного смислу.

У кожному з названих циклів композитор надає особливих умов для вокального висловлення особистісних інтенцій, концентрує увагу саме на вокальній стороні, хоча також щедро збагачує можливості інструментального супроводу, розширюючи жанрові межі камерного жанру. Словесно-поетичний текст служить митцю, насамперед, засобом конкретизації й уточнення художнього смислу, поданого у звучанні голосу та супроводу, він повністю підлеглий загальному музичному задуму. Це впливає вже зі способів обробки вихідного словесно-поетичного матеріалу, застосованих композитором, зі свободи перекомпанування словесного матеріалу, його перетворення на предмет музичної гри, особливо, звісно, у циклі на тексти Г. Гессе.

У музично-композиційній організації циклів визначальним фактором стає творча воля композитора, котрий пов'язує воедино окремі епізоди циклу як шаблі на шляху до здійснення загальної художньої ідеї. Її реалізації служать у найбільшій мері засоби музичної мови, специфічні прийоми створення музичної фактури та вокального інтонування. Переносу основних смислових акцентів саме в музичну сферу сприяє зближення у загальній формі твору рис камерно-вокального й камерно-інструментального циклів, іноді навіть із підкресленим нахилом убік останнього, тобто убік «чистої» музики.

Кожен з циклів – своєрідний музичний вокально-інструментальний ансамбль з визначеними й витриманими до кінця драматургічними функціями його учасників (меццо-сопрано, флейта і фортепіано – в «Античному зошиті»; голос, скрипка, віолончель і фортепіано – в «Театрі Беранже»; голос, віолончель, фортепіано і синтезатор – в «Іграх в бісер»).

Композитор своєрідно трансформує жанр вокального циклу, оскільки, з одного боку, він не позбавляє його камерності, навіть підсилює її – за допомогою лаконізму форми, стриманості, «чистоти» фактурного розвитку, образної зосередженості й поглибленості вокального інтонування. З іншого боку – масштабність і широта, філософська узагальненість піднятої теми, у деяких випадках – функціональна композиційна й жанрова співвіднесеність частин, викликають асоціації із сонатно-симфонічним циклом.

Вміщаючи тему, гідну філософської симфонічної поеми, у масштаби камерного твору, Я. Фрейдлін досягає особливої щільності, концентрованості образно-емоційного розвитку.

Звертаючись до універсальних, глобальних проблем, він пропонує їх глибоко особистісне, інтимно-психологічне (внутрішнє) вирішення, мовби залишаючи вокаліста-виконавця «наодинці з усіма», у стані саморефлексії, але «на очах» у всього людства... У здійсненні даного задуму, а також у процесі зближення вокального циклу з інструментальною сюїтою (у всіх циклах), із сонатно-симфонічним циклом (в «Античному зошиті» і в «Театрі Беранже») та з монооперою («Ігри в бісер») помітну роль відіграють прийоми театралізації музичного змісту, як суто ігрові щодо поведінки та призначення виконавця-вокаліста.

Саме гра як інтенціональний феномен є чинником театралізації, тобто остання замислена як психологічний процес, як та якість виконання, що йде зсередини, від глибини задуму автора, але й від глибини свідомості виконавця; вона реалізується на рівні специфічних музичних засобів і стає найбільш яскравою рисою трактування жанру вокального циклу у творчості Я. Фрейдліна.

Зауважимо, що театральність, як властивість музичного виконання, проявляється тоді, коли в музиці панує триєдність видовищності, ігрового начала й режисерського керування цілим. У циклах Фрейдліна усі ці компоненти перетворені, переінакшені, зсунуті убік суто музичних, в основному артикуляційних, показників, але, звісно, в залежності від загальної композиційної організації, тобто також відповідно до музичного задуму. Режисерська воля композитора проявляється в даних циклах на декількох рівнях. По-перше, як винахідливість, вміння обирати оригінальний, складний, але семантично емний матеріал, організувати його найбільш музично-експресивним чином для досягнення нової авторської художньої ідеї. По-друге, саме опрацювання музичних традицій, що склалися у жанрі камерно-вокального циклу, є визначальним у задумах Я. Фрейдліна. Він зберігає класичні прикмети вокального циклу й, у той же час, розвиває характерні романтичні тенденції, створюючи умовно-узагальнену психологічну «сюжетність», користуючись наскрізною «інтонаційною фаволою», особливо помітною у вокальних партіях, поглиблює прийоми персоніфікації засобів музичної виразовості, широко застосовує образно-психологічні контрасти й прийоми «узагальнення через жанр», розбудовує цикл як свого роду солілоквиум (самодіалог) — і в значеннєвому, і в структурному відношеннях (найбільш помітно в «Іграх в бісер»).

Нарешті, Фрейдлін наближує дві основні тенденції сучасного трактування жанру вокального циклу, поєднуючи «симфонічний розмах» образного задуму, посилення ролі інструментальних звучань і специфічних для інструментальної музики прийомів розвитку з особливою ускладненістю, «інтровертністю» вокальної партії, завдяки якій у цикли проникають риси вокальної поеми.

Специфічний авторський аспект режисерського вирішення можна визначити як створення прихованого плану висловлення, який виникає на вокальних медитативних ділянках композиції (наприклад, в «Епітафії грекам» в «Античному зошиті», у четвертому розділі «Ігор в бісер», а також в деяких узагальнюючих інструментальних епізодах, інтродукції та епілозі в «Театрі Беранже»). Крім того, авторська позиція «зашифрована» у загальній діалогічності стилю композитора, що реалізується на всіх рівнях музичного твору як протиставлення об'єктивного й суб'єктивного, «зовнішнього» руху життя (наприклад, тема кроків з першого номера «Зошиту» або тема «вічного плину» з початку «Ігор») і міркування про нього – як зіткнення «представленого» і «переживаного». У метроритмічному аспекті – це комбінація імпровізаційної волі та періодичності, класичної строгості, врівноваженості, на рівні ладогармонічному – це «боротьба» традиційної мови з «розкріпаченим» дисонансом і т.п.

Граничне загострення виконавського самодіалогу веде у циклах до створення кульмінаційних зон, як демонстрації амбівалентності трагічного життєвого карнавалу. Інтонаційна двоїстість – діалогізація мови й образно-сміслових значень – вносить ту необхідну дозу дискомфорту в сприйняття музики, яка змушує слухача перетворюватися з простого споживача в співавтора...

Ігрова природа циклів Фрейдліна виявляється двома шляхами: завдяки подієво-образній конкретизації, що йде від словесного тексту; в циклі «Ігри в бісер» ця подієвість начебто відсутня, але композитор «наполягає» на ній, по своєму відбираючи й монтуючи поетичні тексти, а головне – засобами вокального звучання, підсилюючи персоніфікований характер інтонування. Перше не обов'язково збігається з іншим: музична, зокрема вокальна, персоніфікація в циклах виступає не відбиттям – «копіюванням» поетичних зовнішніх персонажів, а уособленням засобами музики тих сил, загальних відносин, які постійно присутні в людському житті.

Іншими словами, музичні «персонажі» є символічними, і ця їх місія є більш широкою й відповідальною у порівнянні з поетичними позиціями. Музичні інтонаційні прийоми формуються шляхом відбору та концентрації тих засобів звучання, які здатні викликати стійкі й досить «зримі» асоціації, включаючи інтервальні ходи та динамічні гучнісні відтінки, паузування та форсування звуку, або, навпаки, полегшене подання звучання, мовби на видиху... В усякому разі, саме постать виконавця-вокаліста постає «двійником» автора, причому народжуючи подвійний образ, умовно-ігрово збираючи все-редині вокального інтонування інтенції поетичного та музичного – літературного та композиторського – усвідомлення.

Наукова новизна статті визначається виокремленням художньо-мовної експресії як особливої якості камерного вокального інтонування, що відповідає сольо-виконавській природі даного інтонування. Вперше камерне вокальне інтонування розглядається як емотивно-експресивний феномен, здатний надавати постаті та особистості виконавця, його голосовому апарату та музично-артикуляційним здібностям нової естетичної значущості.

Висновки. Саме через сольо-виконавський план камерно-вокальної музики розкривається її головне жанрове призначення, також її творчий потенціал, пояснюються різноманіття та динамічність, особлива стилістична варіативність камерно-вокального мелосу. Можна стверджувати, що наскрізне історичне призначення камерно-вокального співу обумовлюється розвитком особистісних чинників вокальної музики, зростанням ролі особистості у соціумі, розкриттям самоцінності людської свідомості, нарешті прагненням відтворювати шляхом музичного інтонування здатність свідомості людини до тонкої інтелектуальної гри з ознаками саморефлексії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодина Е. Творческая природа музыкального исполнительства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; Киевская государственная консерватория имени П.И.Чайковского. К., 1975. 24 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. К.: Музична Україна, 1988. С. 27–33.
3. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. статей. К.: Музична Україна, 1988. С. 5–18.

4. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: 2001. Вип. 7. С. 3–10.
6. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С. 106–112.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
8. У Хунюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дисс.... канд. искусств.; спец. 17.00.03: музыкальное искусство. Харьков, 2016. 231 с.
9. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества): дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 / ОНМА им. А. В. Неждановой. Одесса, 2005. 214 с.

REFERENCES

1. Bodina, E. (1975). The creative nature of musical performance: author. dis. ...cand. art criticism: 17.00.02; Kyiv State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv [in Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1988). Authorship as a historical and stylistic problem // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. Art. K.: Musical Ukraine. S. 27–33 [in Russian].
3. Medushevsky, V. (1988) Musical work and its cultural and genetic basis // Musical work: essence, aspects of analysis: Sat. articles. K.: Musical Ukraine. S. 5–18 [in Russian].
4. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].
5. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K . Is. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].
6. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].
7. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: Monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].
8. Wu, Hongyuan (2016). Chinese Art Song: History and Theory of the Genre: diss. ... cand. art.; special. 17.00.03: musical art. Kharkov [in Russian].
9. Filatova, O. (2005). Genre Genesis of Performing Dialogue in Music (on the Material of Chamber and Vocal Creativity): Diss. ... cand. art.: 17.00.03 / ONMA im. A. V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].

УДК 784.011.26.03”195/201”

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-21>**Сунь Юань**

ORCID: 0009-0002-0359-8960

здобувачка третього освітньо-наукового рівня спеціальності
025 Музичне мистецтво кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
sumyuany@ukr.net

ВПЛИВ АФРОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Мета роботи передбачає висвітлення впливу афроамериканської музичної традиції на вокальне мистецтво другої половини XX століття. **Методологія дослідження** базується на загальнонаукових (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація) та конкретно-наукових (історико-генетичний, ретроспективний, порівняльно-зіставний аналіз) методах, які дозволили з'ясувати стан розробленості проблеми, виявити історичні особливості та здійснити характеристику досліджуваних музичних жанрів. **Наукова новизна** – з'ясовано вплив афроамериканської музичної традиції, зокрема музичних жанрів джаз, блюз, госпел, ритм-енд-блюз на вокальне мистецтво другої половини XX століття. **Висновки.** На основі застосування широкого спектру методів наукового дослідження було доведено, що афроамериканська музична традиція, яка включає такі музичні жанри як джаз, блюз, госпел та ритм-енд-блюз, мала особливий вплив на вокальне мистецтво другої половини XX століття. Встановлено, джаз є найвідомішим музичним жанром, становлення якого сягає кінця XIX – початку XX століть. Вирішальна роль в джазі належить вокалу. Вільно імпровізуючи, співаки використовують скейлінг та складні ритмічні структури. Афроамериканським підґрунтям відзначається блюз, який надлений почуття радості, болю. Він відображав душу та історію афроамериканської спільноти. Релігійний музичний жанр, становлення якого відбулося в афроамериканських церквах – госпел, вплинув на вокальне мистецтво другої половини XX століття та, в цілому, на музичний жанр ритм-енд-блюз. Доведено, афроамериканська музична традиція (джаз, блюз, госпел, ритм-енд-блюз) наклали відбиток на розвиток популярної музики та збагатили вокальне мистецтво другої половини XX століття, заклавши основу для численних новаторських виконавців та стильових напрямків.

Ключові слова: афроамериканська музична традиція, джаз, блюз, госпел, ритм-енд-блюз, вокальне мистецтво, музика.

Sun Yuan, Recipient of the Third Educational and Scientific Level Specialty 025 Musical Art Department of Musicology and Cultural Studies of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

Influence of African-American musical tradition on vocal art second half of the XX century

The purpose of the work involves highlighting the influence of the African-American musical tradition on the vocal art of the second half of the 20th century. **The research methodology** is based on general scientific (analysis, synthesis, generalization, systematization) and specific scientific (historical-genetic, retrospective, comparative-comparative analysis) methods, which made it possible to find out the state of development of the problem, identify historical features and carry out the characterization of the studied musical genres. **The scientific novelty** – the impact of the African-American musical tradition, in particular the musical genres of jazz, blues, gospel, rhythm and blues, on the vocal art of the second half of the 20th century has been clarified. **Conclusions.** The based on the application of a wide range of scientific research methods, it was proved that the African-American musical tradition, which includes such musical genres as jazz, blues, gospel and rhythm and blues, had a special influence on the vocal art of the second half of the 20th century. It has been established that jazz is the most famous musical genre, the formation of which dates back to the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The vocals play a crucial role in jazz. Freely improvising, singers use scaling and complex rhythmic structures. The blues, which is endowed with a sense of joy and pain, is characterized by its African-American background. It reflected the soul and history of the African-American community. A religious musical genre, the formation of which took place in African-American churches – gospel, which influenced the vocal art of the second half of the 20th century and, in general, the musical genre of rhythm and blues. It is proven that the African-American musical tradition (jazz, blues, gospel, rhythm and blues) left an imprint on the development of popular music and enriched the vocal art of the second half of the 20th century, laying the foundation for numerous innovative performers and stylistic trends.

Key words: African-American musical tradition, jazz, blues, gospel, rhythm and blues, vocal art, music.

Актуальність теми дослідження. Багата і складна історія афроамериканської музики, еволюція якої розпочинається з рабовласницького часу і триває нині, стала важливою частиною світової музичної спадщини. Вивчення різноманітних музичних традицій, зокрема афроамериканської, сприяє не тільки творчому розвитку музикантів та композиторів, а й допомагає зрозуміти вплив останньої на музичне мистецтво

того чи іншого часу. З розвитком популярної музики, становлення якої припадає на другу половину ХХ століття, риси афроамериканської музичної традиції увібрали в себе співаки, які черпали натхнення з джазової, блюзової музики і тим самим збагачували та урізноманітнювали тогочасне вокальне мистецтво.

Вагоме значення у висвітленні досліджуваної проблеми набули праці українських вчених, які розглядають особливості та вплив джазу на музичне мистецтво (О. Коверза); історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів стала об'єктом наукового пошуку І. Коляди та Ю. Конопчук. Вплив джазової музичної культури на форми популярної, вокально-естрадної, рокової та сучасної музики розглядає В. Павліковський. Водночас, роль блюзу в джазовій музиці порушує Я. Журба. Аспектно дотичними до проблеми досліджуваного феномену стали праці С. Леонтієвої, яка вивчає вокальне мистецтво та репертуар у сучасному культурологічному просторі епохи.

Значний інтерес у контексті означеної проблеми становлять наукові розвідки американських дослідників, зокрема Й. Берендта (J. Berendt), який вивчає джазову музику від витоків до ХХІ століття («The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century»), а також П. Таунсенда (P. Townsend), котрий звертає увагу на музичний жанр джаз та його вплив на американську культуру («Jazz in American Culture»). Враховуючи той факт, що вплив афроамериканської музичної традиції не знайшов втілення у наукових розвідках вітчизняних та іноземних вчених, актуальність статті була зумовлена означеними чинниками.

Мета дослідження. Висвітлити вплив афроамериканської музичної традиції на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття.

Наукова новизна. З'ясовано вплив афроамериканської музичної традиції, зокрема музичних жанрів джаз, блюз, госпел, ритм-енд-блюз на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Вокальне мистецтво другої половини ХХ століття зазнало впливу афроамериканської музичної традиції. Наголосимо, афроамериканська музика має багату і складну історію. Подолавши рабовласницькі часи, її відгук ми спостерігаємо в сучасних музичних формах. Афроамериканська музична традиція мала значний

вплив на розвиток музичних жанрів, таких як джаз, блюз, рок-н-рол, соул, хіп-хоп тощо. Саме тому, без розуміння її внеску неможливо повністю зрозуміти сучасний музичний простір.

Американський дослідник П. Таунсенд під афроамериканською музичною традицією розуміє широкий спектр музичних стилів, жанрів, технік, виконавських підходів, які виникли у спільнотах афроамериканців на території Сполучених Штатів Америки [10, с. 24].

Застосування загальнонаукових методів дослідження, а також дотримання історико-генетичного та ретроспективного аналізу уможливають констатувати, що афроамериканська музична традиція сформувалася внаслідок синтезу різноманітних культур, таких як африканська, європейська та американська. В цілому, вона мала величезний вплив на розвиток світової музики. Основними жанрами афроамериканської музичної традиції є джаз, блюз, госпет, ритм-енд-блюз. Задля з'ясування впливу означених жанрів на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття, доречно висвітлити особливості кожного.

Історико-генетичний та ретроспективний аналіз засвідчують, що в кінці ХІХ – на початку ХХ століття джаз виникає на території США, у місті Новий Орлеан. Новий музичний жанр синтезував у собі елементи африканських традицій, європейської гармонії та імпровізаційного виконання. Загалом, коріння джазу ми прослідковуємо до африканської культури, яку передавали раби, котрі були завезені до Америки. Зазначимо, для африканської музики притаманна ритмічність, імпровізація, використанням перкусійних інструментів. Означені елементи відіграли важливу роль у формуванні джазового звучання.

Доцільно наголосити, музичне освітнє середовище в США почало активно розвиватися ще в середині ХІХ століття. На музичну культуру Америки вплинули європейські музичні стилі та гармонічні принципи. Так, ідеї європейської гармонії разом з африканською ритмічністю, заклали основу джазової гармонії. Оскільки, в кінці ХІХ – на початку ХХ століття Новий Орлеан був етнічно різноманітним містом з багатою музичною культурою, саме в ньому з'явилися перші джазові оркестри та ансамблі. Вони поєднували елементи блюзу та маршів. Традиційні духові інструменти, такі як труба, тромбон

і саксофон, стали визначальними в створенні унікального джазового звучання [7, с. 237].

Аналізуючи науковий доробок О. Коверзи ми з'ясували, розквіт джазу характеризує період 1920–1930-х років ХХ століття. Джаз став популярним жанром на території всієї Америки, особливо в таких містах, як Чикаго та Нью-Йорк. Означений період ми називаємо «Джазовим віком», оскільки він пов'язаний із виникненням нових стилів джазу, зокрема свінг, біг-банд та боп [2, с. 276].

Визначальною особливістю джазу є його імпровізаційна природа, яка в цілому наклала відбиток на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття. Музиканти імпровізували, змінюючи мелодії, ритмічні схеми та гармонію під час виконання. Такий підхід дозволив кожному надати особистого стилю та унікальності джазовому виконанню. З плином часу джаз завоював прихильність за межами Америки. Він вплинув на розвиток низки музичних стилів, зокрема рок-н-ролу, ритм-енд-блюзу, ф'южн тощо. Загалом, джаз є унікальною музичною формою, яка відзначається експресивністю, імпровізацією, ритмічністю та витонченістю.

Аналіз та узагальнення наукових джерел зумовлює констатувати, африканськими коренями відзначається блюз, який виник в кінці ХІХ–початку ХХ століття на півдні США [1, с. 146; 3, с. 260]. Блюз з'явився як спосіб вираження почуттів, болю, радості, а також як засіб розповіді життєвих історій афроамериканського населення. Так як і джаз, блюз потрапив до Америки завдяки африканським рабам та змішав у собі релігійну музику, фольклорні пісні. Розвиток блюзу концентрувався у місцях афроамериканських спільнот на південному сході США, зокрема в штатах Міссісіпі, Луїзіана, Техас, Алабама. Зазвичай, виконавцями блюзу були самоучки, які грали на гітарі, губній гармошці та піаніно. Вони розповідали власні історії через музику. На початку ХХ століття блюз поширився на північ США, зокрема Чикаго та Нью-Йорк. Причиною стала велика міграція афроамериканців на північ.

Висвітлюючи історичні аспекти блюзу варто сфокусувати увагу на його формі та стилі. Так, нами було встановлено, блюз має стійкі структурні форми, такі як 12-тактовий блюзовий цикл. Кожний такт складається з трьох акордів. Варіації в стилях блюзу передбачають дельта-блюз, техаський блюз, чиказький блюз та інші. Відзначимо, блюз вирізняється

сильним емоційним впливом виконання. Він вплинув на розвиток рок-н-ролу, ритм-енд-блюзу, соулу тощо. Знамениті співаки та гурти, такі як Елвіс Преслі, Ерік Клептон, «Роллінг Стоунз» зазнали популярності завдяки блюзу [9, с. 87].

Під таким кутом зору ми доходимо висновку, блюз характеризує собою багатогранну музичну форму, яка відображає душевний настрій та історію афроамериканської спільноти.

Розкриваючи вплив афроамериканської музичної традиції на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття, варто звернути увагу на госпел, який мав величезне значення на розвиток музичного мистецтва, ставши одним із найвпливовіших жанрів світової музики. Застосування історико-генетичного та ретроспективного аналізу засвідчують, історія госпелу розпочинається з афроамериканських християнських церков Сполучених Штатів Америки. Госпел був частиною релігійної та музичної культури. Синтезувавшись із християнською релігійною музикою, такою як гімни, духовні пісні, госпел отримав свої характерні особливості – радісне, емоційне співоче виконання, активну участь аудиторії і спільний вокал.

Констатуємо, розвиток госпелу відбувався в церковному середовищі. Його виконували під час служби, молитви та заходів. Тексти госпелу містили духовне пробудження, надію, віру та підтримку в складних життєвих ситуаціях. Госпел передбачає собою різноманітні стилі та напрямки, такі як традиційний госпел, соул-госпел, сучасний госпел тощо. Кожен з них має свої спільні та відмінні риси. Так, спільним для всіх є підвищення духовного настрою, емоційне виконання та активна участь аудиторії [6, с. 9].

Порівняльно-зіставний аналіз надає можливість виокремити основні риси музики госпел, а саме:

- духовні та натхненні тексти – у євангельських піснях часто звучать слова, які виражають теми віри, надії, спасіння і Божої любові. Означені слова взяті з біблійних оповідей та особистих свідчень і спрямовані на те, щоб надихнути, підняти і втішити слухачів;
- заклик і відповідь – госпел часто використовує схему «заклик і відповідь». В церкві реалізується завдяки тому, коли соліст або група співає фразу, а прихожани або бек-вокалісти відповідають;
- емоційний спів – госпел-співаки відомі своїм завзятим і щирим вокалом. Щоб передати глибокі емоції і встановити

зв'язок зі своєю аудиторією, вони використовують різні вокальні техніки, включаючи мелізми (спів кількох нот в одному складі) і вокальні переходи;

- хори та гармонії – для музики госпел притаманне використання хору з кількома вокалістами, які створюють потужні гармонії. Останні додають музиці глибини та інтенсивності, роблячи її ще більш вражаючою;

- ритмічна енергія – музика госпел характеризується своїм заразивим ритмом і живою енергією. Вона включає елементи африканської музики, спірічуелс і блюзу, створюючи ритмічний драйв, який спонукає до руху і самовираження;

- музичний супровід – госпел музика супроводжується різноманітними інструментами, зокрема фортепіано, орган, барабан, бас-гітара, що впливають на яскраве та динамічне її звучання.

Госпел позначився на низці музичних стилів (соул, ритм-енд-блюз, джаз) та завоював популярність за межами американських церков. У популяризації госпел музики особлива роль належить міжнародним госпел-фестивалю, хорам та гуртам. Наголосимо, госпел завжди був більше, ніж музика. Він виступав засобом вираження сили та способом боротьби за рівність, свободу, гідність афроамериканців. Госпел вплинув на розвиток громадських прав, а також відіграв особливу роль у просуванні рівноправного статусу афроамериканців у суспільстві. Таким чином, госпел є потужним і духовно-насиченим музичним жанром, емоційне виконання та глибокий зміст якого прослідковувався протягом другої половини ХХ століття. Сьогодні, госпел музика продовжує процвітати та залишається потужним і піднесеним жанром, який подолав культурно-релігійні кордони [8, с. 57].

Застосування загальнонаукових методів дослідження зумовлюють констатувати, елементи джазу, блюзу та госпелу поєднали в собі музичний жанр ритм-енд-блюз. Його поява була зумовлена міграцією афроамериканців з південних штатів до великих міст на північному сході та заході США. Становлення ритм-енд-блюзу датується кінцем 1940-х років ХХ століття, коли жанр почав формуватися у місті Чикаго (США). Експериментуючи зі звучанням, афроамериканські музиканти вдалися до поєднання ритмічних гітарних рифів з вокальними гармоніями та ударними інструментами. В середині 1950-х років ритм-енд-блюз почав відчувати вплив

рок-н-ролу. Різноманітність стилів ритм-енд-блюзу розвивалася в різних регіонах США, таких як Мемфіс, Детройт, Лос-Анджелес та інші [4, с. 114].

У 1960-х роках ритм-енд-блюз зазнав популярності завдяки комерційним радіостанціям та телевізійним шоу. Водночас, у 1970-х роках спостерігаємо синтез ритм-енд-блюзу із соул-ом, утворюючи популярний піджанр – соул-музику. З часом ритм-енд-блюз почав включати елементи фанку, диско та хіп-хопу, що розширило стиль та звучання останнього. Встановлено, головною особливістю ритм-енд-блюзу є його акцент на ритмічності. Бас-гітара, ритмічні гітарні рифи, створюють підвищений ритм та енергію. В цілому, ритм-енд-блюз наділений глибоким та емоційним вокалом [5, с. 96].

У процесі висвітлення впливу афроамериканської музичної традиції на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття важливо наголосити, остання мала глибоку авторитетність на вокальну імпровізацію, яка стала характерною особливістю багатьох музичних жанрів, що виникли на основі афроамериканської музичної традиції. Загалом, афроамериканська музична традиція надала свободу вокальним виконавцям для творчого самовираження та розвитку імпровізаційних навичок. Імпровізація відкрила виразні можливості та дозволили співакам перетворити музику на особистий вираз думок, почуттів і життєвого досвіду.

Таким чином, афроамериканська музична традиція виявилася важливою частиною культурного спадку США та світу в цілому. Вона не тільки вплинула на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття, а й стала інструментом боротьби за права, збереження культурної ідентичності та способом вираження почуттів і емоцій.

Висновки. На основі застосування загальнонаукових та конкретно-наукових методів дослідження висвітлено вплив афроамериканської музичної традиції на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття. Доведено, афроамериканська музична традиція, яка включає жанри джаз, блюз, госпел та ритм-енд-блюз, мала неабиякий вплив на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття. З'ясовано, одним із найвідоміших музичних жанрів є джаз, вокал у якому відіграє вирішальну роль, оскільки співаки вільно імпровізують, використовуючи скейлінг та складні ритмічні структури. Почуття радості, болю, передає блюз. Натомість, релігійним

музичним жанром, який сформувався в афроамериканських церквах є госпел. Його вплив на вокальне мистецтво другої половини ХХ століття виявився значущим, особливо в жанрі ритм-енд-блюзу.

Встановлено, джаз, блюз, госпел та ритм-енд-блюз значно вплинули на розвиток популярної музики і стали важливим джерелом натхнення для вокалістів незалежно від расових меж. Афроамериканська музична традиція збагатила вокальне мистецтво другої половини ХХ століття та заклала основу для численних новаторських виконавців та стильових напрямів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Журба Я. Роль блюзу у джазовій музиці. *Вісник КНУКіМ*, К., 2018. С. 145–153.
2. Коверза О. Характерні особливості розвитку джазового мистецтва «традиційного» періоду. *Науковий вісник НМАУ: Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти*. Київ: НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 273–289.
3. Коляда І., Конопчук Ю. Історія становлення блюзу та джазу як музичних жанрів. *Молодий вчений*, 2016. № 12 (40). С. 259–263.
4. Леонтієва С. Вокальне мистецтво та репертуар у сучасному культурологічному просторі епохи. *Культура і сучасність*. К., 2019. № 2. С. 112–115.
5. Павліковський В. Вплив джазової музичної культури на форми популярної, вокально-страдної, рокової та сучасної музики. *Культурно-освітні аспекти вокального мистецтва, генеза, сучасний стан і перспективи*, 2015. С. 77–118.
6. Смородська М. Стиль соул в естрадно-джазовому вокальному мистецтві другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Суми, 2020. 21 с.
7. Berendt J. *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. USA: Lawrence Hill Books, 2009. 816 p.
8. Doggett Peter. *Electric Shock: From the Gramophone to the iPhone – 125 Years of Pop Music*. London: Bodley Head, 2015. 172 p.
9. Napier-Bell Simon. *Ta-Ra-Ra-Boom-De-Ay: The Dodgy Business of Popular Music*. London: Unbound, 2015. 400 p.
10. Townsend P. *Jazz in American Culture*. USA: Univ. Press of Mississippi, 2000. 89 p.

REFERENCES

1. Zhurba, Ya. (2018). The role of blues in jazz music. *Bulletin of KNUKIM*, 145–153. [in Ukrainian].
2. Koverza, O. (2010). Characteristic features of the development of jazz art in the «traditional» period. *Scientific Bulletin of the Ukrainian National Academy of Music: Performing Musicology: Methodology*,

Theory of Mastery, Interpretive Aspects. Kyiv: NMAU, 91, 273–289. [in Ukrainian].

3. Kolyada, I., Konopchuk, Yu. (2016). History of formation of blues and jazz as musical genres. *Young scientist*, 12 (40), 259–263. [in Ukrainian].

4. Leontieva, S. (2019). Vocal art and repertoire in the modern cultural space of the era. *Culture and Modernity*, 2, 112–115. [in Ukrainian].

5. Pavlikovskyi, V. (2015). The influence of jazz musical culture on the forms of popular, vocal-passionate, rock and modern music. Cultural and educational aspects of vocal art, genesis, current state and prospects, 77–118. [in Ukrainian].

6. Smorodska, M. (2020). Soul style in pop and jazz vocal art of the second half of the 20th century: autoref. thesis Ph.D. art studies Sumy. [in Ukrainian].

7. Berendt, J. (2009). *The Jazz Book. From Ragtime to the 21st Century*. USA: Lawrence Hill Books. [in English].

8. Doggett, Peter. (2015). *Electric Shock: From the Gramophone to the iPhone – 125 Years of Pop Music*. London: Bodley Head. [in English].

9. Napier-Bell, Simon. (2015). *Ta-Ra-Ra-Boom-De-Ay: The Dodgy Business of Popular Music*. London: Unbound. [in English].

10. Townsend, P. (2000). *Jazz in American Culture*. USA: Univ. Press of Mississippi. [in English].

УДК 78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-1-22>**Лі Чжичао**

ORCID: 0009-0008-3145-5004

аспірант кафедри історії музики та етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
zhichao.l@yahoo.com

ФЕНОМЕН ТРІО ТРЬОХ ОПЕРНИХ ТЕНОРІВ: ПРОПОСОГРАФІЧНИЙ ПІДХІД

Коли я кажу, що я – оперний співак, то маю на увазі не те, що співаю в опері, заробляючи на життя в такий спосіб. Я маю на увазі те, ким я є за своєю суттю.

Л. Паваротті

Мета роботи – розглянути явище тріо трьох оперних тенорів – Хосе Каррераса, Пласідо Домінго та Лучано Паваротті; створити та узагальнити їх колективну біографію. В методології дослідження поєднуються пропосографічний підхід, текстологічний та джерелознавчий методи. Наукова новизна статті полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві досліджується феномен тріо трьох оперних тенорів. Вперше по відношенню до цього явища використовується пропосографічний підхід. Висновки. Тріо трьох тенорів, тобто трьох класичних оперних співаків – Пласідо Домінго, Хосе Каррераса і Лучано Паваротті – виступало на різних світових майданчиках майже 13 років, але їх «спільна» біографія охоплює всі творчі та життєві події кожного з них, хронологічно починаючи від року народження самого старшого співака – Паваротті і продовжуючись по теперішній час, вже після його смерті.

Колективна біографія трьох тенорів дозволяє, перед усім, створити яву про класичного (західноєвропейського) оперного співака другої половини ХХ–ХХІ століття – професіонала високого класу, який виконує практично весь теноровий репертуар – не тільки оперні партії, але й народні та естрадні пісні. Це також харизматична особа, улюбленець публіки, людина, яка апріорі досягла успіху.

Тенори досліджуваного тріо – це центральні фігури музичного шоу, співаки-актори, в певним сенсі – поп-співаки (А. Лара), що, як в опері, втілюють на концертній сцені справжню взаємодію різномірних

елементів у явищі цілого. Вони поєднують в собі сценічне та вокальне мистецтво, та наголошують на взаємодії з якомога більшою аудиторією. При цьому сценічний образ, який створює оперний співак на концертному виступі, має бути не менш достовірним і глибоким, ніж образ, втілений ним в оперному спектаклі.

Виступи трьох тенорів на Чемпіонаті світу з футболу спонукані кількома причинами, але, передусім, пов'язані з можливістю зустрітися на концерті зі слухачською аудиторією в такій кількості, про яку може тільки мріяти співак, що виходить на оперну сцену. Згодом ідею виступу перед багатотисячним натовпом під відкритим небом багаторазово реалізував в своїх сольних концертах Лучано Паваротті. Інтерес публіки до класичної музики у сумісному або окремому концертному виконанні Каррераса, Домінго та Паваротті десятиліттями (більш, ніж півстоліття) залишається незмінно високим: «Більшість сучасної аудиторії, як і раніше, має (сьогодні – прим. Л. Ч.) потяг до чудових музичних шедеврів, які я маю честь виконувати», – зауважує Хосе Каррерас [2].

Ключові слова: пропосографія, пропосографічний підхід, колективна біографія, тріо трьох оперних тенорів, співак-актор.

Li Zhichao, Postgraduate Student at the Department of History of Music and Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Phenomenon of the trio of three opera tenors: proposographic approach

The purpose of the article is to consider the phenomenon of the trio of three opera tenors – Jose Carreras, Plácido Domingo and Luciano Pavarotti; create and summarize their collective biography. The methodology combines the proposographic approach, textological and source studies methods. The scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, the phenomenon of the trio of three tenors is investigated. For the first time, a proposographic approach is used in relation to this phenomenon. Conclusions. The trio of three tenors, i.e. three classical opera singers – Plácido Domingo, Josè Carreras and Luciano Pavarotti – performed at various world venues for almost 13 years, but their «joint» biography covers all the creative and life events of each of them, chronologically starting from the year of birth of the oldest singer – Pavarotti and continuing to the present time, even after his death.

The collective biography of the three tenors allows, first of all, to create an image of a classical (Western European) opera singer of the second half of the 20th – 21st centuries – a high-class professional who performs almost the entire tenor repertoire – not only opera parts, but also folk and pop songs. He is also a charismatic person, a favorite of the public, a person who achieved success a priori.

The tenors from the trio of tenors are the central figures of the musical show, singer-actors, in a certain sense, pop singers (A. Lara), who, like in the opera, embody on the concert stage the true interaction of disparate elements in the phenomenon of a whole. They combine stage and vocal art, and emphasize interaction with as large an audience as possible. At the same

time, the stage image created by an opera singer at a concert performance should be no less authentic and deep than the image embodied by him in an opera performance.

The performances of the three tenors at the World Cup concert are motivated by several reasons, but, above all, they are connected with the opportunity to meet at a concert with a listening audience in such a number that a singer entering the opera stage can only dream of. Subsequently, Luciano Pavarotti repeatedly implemented the idea of performing in front of thousands of people in the open air in his solo concerts. The public's interest in classical music in joint or separate concert performances by Carreras, Domingo and Pavarotti has remained consistently high for decades (more than half a century): «The majority of the modern audience, as before, has (today – notes L. Ch.) a desire for wonderful musical masterpieces, which I have the honor to perform», says Jose Carreras [2].

Key words: *proposography, proposographic approach, collective biography, trio of three tenors, singer-actor.*

Актуальність теми дослідження. Розуміння музично-історичного процесу крізь призму музично-історичних особистостей є дуже важливим. Вивчення творчої біографії, наприклад, музиканта пов'язано із ретельним зібранням та обробкою всебічної інформації про нього та його особистісне та творче життя, а також систематизацією його музично-естетичних та загальнокультурних установок. Також велике значення має реконструювання контексту доби, в яку живе досліджувана особистість.

Актуальність заявленої теми та **наукова новизна** роботи зумовлені недостатньою розробленістю в музикознавстві пропосографічного методу, або методу створення колективної біографії. Також вперше як сукупність знакових для культури ХХ століття подій розглядаються факти «загальної» біографії та «спільного» творчого життя трьох великих співаків ХХ століття – Хосе Каррераса, Пласідо Домінго та Лучано Паваротті – перед усім, в момент їх найбільшої популярності у широкої публіки, тобто коли вони виступали як тріо, що гастролювало по всьому світу – в 1990–2003 роках.

Мета дослідження – розглянути явище тріо трьох оперних тенорів – Хосе Каррераса, Пласідо Домінго та Лучано Паваротті; створити та узагальнити їх колективну біографію.

Виклад основного матеріалу. Слово пропосографія (іноді прозографія) складається з двох грецьких слів: *prosopa* – «люди» або «лица» та *graphos* – «пишу», що можна буквально перекласти, як «пишу про людей» [6].

Сьогодні цей термін має кілька значень.

По-перше, пропосографія є методом дослідження, який допомагає у вивченні динамічних змін щодо групи об'єктів, які мають хоча б одну загальну характеристику. По-друге, пропосографією називають історичну дисципліну, що сформувалася наприкінці ХХ століття. Згідно з В. Томазовим, ця дисципліна вивчає колективні біографії за допомогою опрацювання комплексу джерел в більшості біографічного характеру, завдяки яким можна встановити, як виглядали ті чи інші особистості, які мали індивідуальні риси та якості, родинні зв'язки, чого їм вдалося досягнути (кар'єра) та ін. [6]. Р. Мертон, американський соціолог, розуміє пропосографію як засіб поєднання історичної науки, наукознавства та соціології науки. При цьому саме історія, вважає науковець, породила пропосографію, визначила її об'єкт, джерелознавчу базу та методи [10].

В даній статті ми пропонуємо сконцентрувати увагу на музично-історичному та соціально-культурному феномені ХХ–ХХІ століття, яке отримало назву «тріо трьох тенорів», використовуючи пропосографічний метод, але розуміючи сам пропосографічний підхід досить широко – із залученням вивчення контекстуального історико-процесуального поля. Проведена робота не тільки з друкованими статтями, але й з автобіографіями «Мій світ» Л. Паваротті та «Singing from the Soul» Х. Каррераса, адуо- та відеозаписами концертів тріо, а також документальним фільмом Рона Ховарда «Паваротті» (2019).

Вперше Пласідо Домінго, Хосе Каррерас і Лучано Паваротті виступили разом на концерті Кубку світу з футболу в 1990 році, де відразу здобули визнання широкою публіки. Пізніше були виступи ще на трьох фіналах того ж Кубку: в 1994 році в Лос-Анджелесі, в 1998 році в Парижі та в 2002 році в Йогогамі.

Перший виступ відбувся за участю оркестра Magio Musicale Fiorentino і оркестру Римського оперного театру, під керівництвом диригента Зубіна Мети. Це був міжнародний проєкт, задуманий трьома продюсерами – італійцем Маріо Драдзі, німцем Ельмаром Крузе та британцем Гербертом Чаппелом. Екранізована версія концерту була спродюсована Гербертом Чаппелом і Джаном Карло Бертеллі для Десса і стала класичним диском.

Матеріальною метою першого сумісного виступу Каррераса, Домінго та Паваротті було зібрання коштів для Фонду Каррераса.

Згодом сформувалася ідейна концепція виступів цього тріо, яка полягала, перед усім, у популяризації оперного жанру. В цьому сенсі показовою є відповідь Паваротті на питання, що конкретно він би хотів, щоб про нього пам'ятали за 100 років: «Мабуть, найголовніше, я хочу, щоб мене запам'ятали як чоловіка, який дав людям оперу» [12].

Популяризація опери трьома тенорами відбувалася не тільки за рахунок того, що її виконували на концертах відомі співаки. Програма концертів передбачала залучення оперних арій до кола популярних творів, різних за жанрами та стилістикою, в першу чергу, народних та естрадних пісень.

В одному з своїх інтерв'ю Домінго розповідає, що думає з цього поводу: «пуристи, вони кажуть, що це не опера. Звісно <...> Це концерт, у якому ми співаємо якусь оперу, співаємо якісь пісні, виконуємо якусь сарсуелу, потім робимо попури з пісень. Якщо це б був виключно оперний концерт, можливо, прийшло би не так багато людей» (курсив наш. – Л. Ч.) [14].

Своєрідними визитними картками групи були ««Nessun dorma» з опери «Турандот» у виконанні Паваротті та виконувана трьома співаками балада «O sole mio». Часто виконувалися: Паваротті – «Recondita armonia» з «Тоски» Пуччіні, «Mattinata» Леонкавалло, Домінго – «E lucevan le stelle» з «Тоски», Каррерасом «Lamento di Federico» з «Арлезіанки» Чилеї.

Загалом три тенори як тріо за 13 років виступили 34 рази. У 1996–1999 роках вони здійснили світове турне, географічний діапазон якого охоплює 23 міста: Барселону (2 виступи), Токіо (2 виступи), Лондон, Гетеборг, Мюнхен, Дюссельдорф, Ванкувер, Іст-Ратерфорд, Торонто, Мельбурн, Майами, Преторію (ЮАР), Детройт, Сан-Хосе, Лас-Вегас, Вашингтон, Клівленд, Сан-Пауло, Сеул, Пекин, Сент-Пол (США), Бат (Великобританія) і Колумбус. Благодійні концерти були проведені в Монте-Карло (1994), Модені (1997), Мадриді (1998) та Чикаго (2000). Три тенори як група працювали з диригентами Джеймсом Лівайном, Марко Армільято, Яношем Ачем та Стівеном Меркуріо [12].

Сценічні майданчики, на яких виступало тріо, розташовані на чотирьох континентах – Європі, Північній Америці,

Африки та Австралії. Це, між іншими, Терми Каракалли, стадіон Уемблі, Кресцент, Концертхаус у Відні, Олімпійські стадіони у Сеулі та Токію, ванкуверський Бі-Сі Плейс, чикагський Юнайтед Центр, Юніон Білдінгс у Преторії, Заборонене місто у Пекіні.

Лучано Паваротті прожив майже 72 роки (народився в 1935-ому і помер в 2007 році в Модені). Перший в історії опери тенор, якому вдалося заспівати всі 9 високих «до» в опері «Дочка полку» Г. Доніцетті, у 1988 році Паваротті також ввійшов до Книги рекордів Гіннеса, коли глядачі після виконання в Дойче Опер «Любовного напою» викликали співака на уклін 165 разів. На сольному виступі в Гайд-парку в Лондоні у 1991 році співак зібрав 150 тис. аудиторію, у Центральному парку Нью-Йорка у 1993 року – 500 тис. людей, на паризькому Марсовому полі у 1993 році – понад 300 тис. осіб [12].

У 1963 році Паваротті і Джоан Сазерленд здійснили турне по Австралії. В США співак вперше виступив у Флориді у 1965 році в опері «Лючія ді Ламмермур»; в тому ж року дебютував в Мілані у «Богемі» Ф. Зефіреллі. В подальшому Паваротті мав успіх в штатах у 1973 році на сцені Метрополітен опера в «Дочці полку».

В 1976 році Паваротті виступає сольно на фестивалі у Зальцбурзі, де йому акомпанує Леоне Маджіера. Пізніше Паваротті багаторазово співає у Ла Скала, у Віденьській опері.

На початку 1980-х років Паваротті організовує Міжнародний конкурс молодих виконавців, з переможцями якого кілька разів їздить у турне, між іншим, до Китаю, де вперше виступає перед 10 тис. аудиторією у Пекіні у Великому залі народних зборів.

У грудні 2000 року, скончивши 69 років, Паваротті розпочав своє прощальне турне, В 2005 році він виступив в Києві в палаці «Україна». В концерті прийняли участь Кармела Реміджо і Володимир Гришко. Репертуар концерту складався з арій з опер і неаполітанських пісень.

Кожний наступний виступ давався маестро все трудніше, враховуючи його вік та стан здоров'я (в 2006 році у Паваротті виявили онкологію). Концерти в США, Канаді та Великій Британії прийшлося відмінити.

Останній раз Паваротті заспівав у 2006 році в Турині під час церемонії відкриття Зимових Олімпійських ігор.

Л. Паваротті широко відомий своїми телевізійними концертами та благодійною діяльністю. Головною рисою його характеру, за власним визнанням і згідно з думкою Вільяма Райта, були життєрадісність і любов до життя [3]. У Введенні до книги «Мій світ» Паваротті звертається до читача: «Що б не трапилося, я не перетворююся на песиміста і не зневіряюся. Я люблю жити. Сподіваюся, і ви теж» [3].

Л. Паваротті був людиною скромною, самокритичною, часто незадоволеною собою [3]. Феномен Паваротті полягав, на думку Райта, у поєднанні неперевершеного голосу та здатності до контакту з широкою публікою. «Саме він, цей контакт, і народжує захоплення перед таким майже надлюдським дивом, як рідкісний вокальний дар» [3]. «Паваротті мав майже магнетичний вплив на публіку – після виходу з опери майже завжди йшлося про нього. Подивитися на його мистецькі творіння приїжджали натовпи людей з усього світу», – згадує музичний критик Б. Качиньський [11]. (Подібне поєднання – чудової природи та дивовижного голосу – зауважує Анрі Плезан у Енріко Карузо).

В автобіографії Паваротті згадує своє дитинство як дуже щасливе. Багато говорить про свою бабусю, яка його обожнювала. Також впливовою фігурою для нього був батько, що працював пекарем, але також співав в хорі. Разом, батько та мати Лучано, наполягли на тому, щоб він навчився співати професійно.

Лучано провів дитячі роки в селі та на околиці міста, і вважає, що сільське життя дуже вплинуло на формування його особистості. Багато часу проводив на повітрі, грав з дітьми. З дитинства був комунікабельний, зав'язував дружбу з усіма. Вмів та любив працювати на землі, навіть, за власним визнанням, звик до цієї праці.

Також на Паваротті вплинула Друга світова війна, врання від бомбардувань та нічних автоматних черг залишилося з ним на все життя. «Війна постійно зі мною. Постійно», – зізнається співак у документальному фільмі «Паваротті» [12]. Концепт війни і пов'язані з ним страх і бажання за всяку ціну не повертатися до жахів воєнного часу в більшій чи меншій мірі повпливали на всіх трьох співаків як представників одного покоління. (Хоч Іспанія офіційно не приймала участь у ДСВ, економіка краю була значно ослаблена громадянською війною та режимом

Ф. Франко. Багато іспанців шукали кращого життя закордоном. Сім'ї двох майбутніх всесвітньо відомих іспанських тенорів були не винятком. Родина Каррераса спробувала емігрувати до Аргентини, але невдовзі повернулася на батьківщину. Родина Домінго переїхала до Мексики).

В опері «любов, ненависть і смерть» – схема, сценарій, який оживає на сцені завдяки зусиллям тих, хто ставить оперний спектакль, але, передусім, співака, – вважав Паваротті. Як жартував Лучано, кожний раз, як він йшов на сцену, він йшов «вмирати». Це «вмирати» означає й хвилювання перед виступом, яке співак завжди відчував, й бажання від початку до кінця прожити як своє життя свого персонажа, смертю котрого зазвичай закінчується більшість класичних оперних лібретто [12].

Л. Паваротті відомий не тільки як «король верхніх «до», але й як «король відмін», набувши звичку відмінити свої виступи в останній момент. До кінця невідомо, чи пояснюються ці відміни поганим самопочуттям, або бажанням отримати більший гонорар, або перенасиченістю графіку, або певною неогранізованістю життя співака, або іншими причинами. Але деякі підрахунки дійсно вражають, наприклад, той факт, що у 1989 році чиказька Лірик-опера відмовилися від співпраці з ним, тому що за останні 8 років з 15 їх сумісної праці співак відмінив 26 з запланових 41 виступів [1, с. 93–94].

Пласідо Домінго народився в 1941 році в Мадриді. Його кар'єра почалася в Мексиці, куди переселилася його родина у 1950 році. Там у 18 років він дебютував в Мехіко в Національній опері. Широка популярність прийшла до Домінго в другій половині 60-х років. Саме тоді він почав виступати на сцені Далласького оперного театру, потім у Тель-Авіві. Пізніше Домінго співає у Метрополітен опері, в Ла Скала, Ковент Гарден та ін. Концертом Домінго було відмічено відкриття у 2016 році Дубайської опери.

Є організатором міжнародного конкурсу вокалістів OperaIa, артистичним директором опери в Лос-Анджелесу та Національної опери у Вашингтоні. Доктор витончених мистецтв Нью-Йоркського університету, почесний доктор Мадридського університету, почесний доктор музики в університеті в Оклахомі, починаючи з 1970-х років, Домінго активно виступає в ролі диригента (вперше диригував в сезоні 1973/1974 року в Нью-Йорку оперою «Тоска»). Виконав

більш, ніж 150 партій, знімався в кінооперах Ф. Дзефіреллі – у «Травіаті», «Отелло», «Паяцах» і «Сільської честі» [13].

Яна Іваницька приводить спогад української співачки Вікторії Лук'янець про диригентську роботу Домінго: «Співати під його керівництвом було дуже зручно, він надзвичайно відчуває співака, ніколи не зробить те, що некомфортно, бо сам є надзвичайним співаком <...> У «Травіаті» є суто оркестрові фрагменти. В цих епізодах йому було трохи складно» [1, с. 95].

У 2009 році Домінго став першим отримувачем найбільшої в царині музики премії імені Біргіт Нільсон (в мільйон доларів).

В 2019 році під час візиту в Україну Домінго було присвоєно звання Почесного професора Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

Ліричний тенор, на початку 2010-х років Домінго перейшов на баритонові партії.

Наймолодший з тріо, тенор Хосе Каррерас народився в 1946 році в Барселоні. Вперше виступив на сцені в 11 років в «Балаганчику мастера Педро» М. Де Фальї.

До 28 років Каррерас вже був виконавцем головних тенорових партій у більш ніж 20 операх у Європі та Північній Америці, в першу чергу, на великих оперних сценах Відня (Віденська державна опера, 1974), Лондону (Royal Opera House, 1974), Нью-Йорку (Метрополітен опера, 1974), Мілані (Ла Скала, 1975) [8].

Багато разів Каррерас співав в різних оперних спектаклях з Монсерат Кабальє (близько 20 разів). З 1990-х співак виступає сольо (іноді до 50 разів на рік), рідко приймаючи участь в оперних виставах.

В 1987 році Каррерасу, вже відомому артисту, поставили діагноз «гостра лейкемія», яку йому вдалося побороти за рік. У 1988 заснував «Міжнародний фонд Хосе Каррераса для боротьби з лейкемією» – організація, що збирає пожертви для фінансування досліджень в області лікування лейкемії. Доходи Каррераса від його концертів поступають до цього фонду.

Дуже розумний і спокійний у дитинстві, в дорослим віку Каррерас є особою дуже стриманою, але, разом з тим, може вибухнути і тоді заховається дуже емоційно [8].

Дискографія Каррераса налічує близько 150 записів. Каррерас – Кавалер хреста ордену «За заслуги перед Італійською

республікою». Удостоєний престижної нагороди «Sir Laurence Olivier Award» (1992–1993).

Висновки. Тріо трьох тенорів, тобто трьох класичних оперних співаків – Пласідо Домінго, Хосе Каррераса і Лучано Паваротті – виступало на різних світових майданчиках майже 13 років, але їх «спільна» біографія охоплює всі творчі та життєві події кожного з них, хронологічно починаючи від року народження самого старшого співака – Паваротті і продовжуючись по теперішній час, вже після його смерті. Концепт війни і пов'язані з ним страх і бажання за всіляку ціну не повертатися до жахів воєнного часу в більшій чи меншій мірі повпливали на всіх трьох співаків як представників одного покоління.

Колективна біографія трьох великих тенорів дозволяє створити уяву про класичного (західноєвропейського) оперного співака другої половини ХХ–ХХІ століття – професіонала високого класу, який виконує практично весь теноровий репертуар – не тільки оперні партії, але й народні та естрадні пісні. Це також харизматична особа, улюбленець публіки, людина, яка априорі досягла успіху.

Тенори досліджуваного тріо – це центральні фігури музичного шоу, співаки-актори, в певним сенсі – поп-співаки (А. Лара), що, як в опері, втілюють на концертній сцені справжню взаємодію різнорідних елементів у явищі цілого. Вони поєднують в собі сценічне та вокальне мистецтво, та наголошують на взаємодії з якомога більшою аудиторією. При цьому сценічний образ, який створює оперний співак на концертному виступі, має бути не менш достовірним і глибоким, ніж образ, втілений ним в оперному спектаклі.

Виступи трьох тенорів на Чемпіонаті світу з футболу спонукані кількома причинами, але, передусім, пов'язані з можливістю зустрітися на концерті зі слухачською аудиторією в такій кількості, про яку може тільки мріяти співак, що виходить на оперну сцену. Згодом ідею виступу перед багатотисячним натовпом під відкритим небом багаторазово реалізував в своїх сольних концертах Лучано Паваротті. Інтерес публіки до класичної музики у сумісному або окремому концертному виконанні Каррераса, Домінго та Паваротті десятиліттями (більш, ніж півстоліття) залишається незмінно високим: «Більшість сучасної аудиторії, як і раніше, має (сьогодні – Л. Ч.) потяг до чудових музичних шедеврів, які я маю честь виконувати», – зауважує Хосе Каррерас [2].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Іваницька Я. Вікторія Лук'янець: сходження на оперний Олімп (співпраця з Лучано Паваротті, Пласідо Домінго, Хосе Каррерасом). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво, 6 (1). С. 89–99.

2. Карабликов А. Мое жизненное кредо – свобода. Интервью с Хосе Каррерасом. URL: <https://www.belta.by/interview/view/moe-zhiznennoe-kredo-svoboda-6557/>

3. Паваротті Л., Райт В. Мій світ. Автобіографія. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/377661-luchano-pavarotti-moy-mir.html#book3>

4. Парин А. Пласидо Доминго – мастер пения (Портрет). *А. Парин. О пении, об опере, о славе: Интервью, портреты, рецензии*. М.: Аграф, 2003. С. 107–115.

5. Таран Л. Провідні тенденції світової історіографії в ХХ ст. та проблеми кризи сучасної української історичної науки. *Укр. істор. журн.* 1999. № 1. С. 85–91.

6. Томазов В. Пропозографія. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Prosozohrafiia>

7. Чишко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. К.: МП «БМТ», 1996. 240 с.

8. Carreras J. *Singing from the Soul. An Authobiography*. London: Souvenir Press, 1994. 224 p.

9. Lavin Ch. Three tenors. *Chicago Tribune*. Published: Dec 10, 2000. URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2000-12-10-0012100429-story.html>

10. Merton R. K. *Science, Technology & Society in Seventeenth Century England*. Humanities Press, 1978. 279 p.

11. Najpiękniejszy głos XX wieku. *Encyklopedia teatru Polskiego*. URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/43711/najpiekniejszy-glos-xx-wieku>

12. Pavarotti. Film. Dir. by Ron Howard. 2019.

13. Placido Domingo. Офіційний сайт. URL: <https://www.placidodomingo.com/>

14. Sweeting A. A crisp tenor. *The Guardian* (U.K.), 14th August 1998. URL: <https://web.archive.org/web/20051110031931/http://www.tenorissimo.com/domingo/Articles/tg081498.htm>

REFERENCES

1. Ivanitska, Ya. (2023) Victoria Lukyanets: climbing the opera Olympus (collaboration with Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Jose Carreras). *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*. Series: Musical art, 89–99 [in Ukrainian].

2. Karablikov, A. (2018) Freedom is my life's credo. Interview with Jose Carreras. URL: <https://www.belta.by/interview/view/moe-zhiznennoe-kredo-svoboda-6557/> [in Russian].

3. Pavarotti, L., Right, W. (1997) *My world. Autobiography*. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/377661-luchano-pavarotti-moy-mir.html#book3> [in Russian].
4. Paryn, A. (2003) *Plácido Domingo – singing master (Portrait). About singing, about opera, about fame: Interviews, portraits, reviews*. M.: Agraf, 89–99 [in Russian].
5. Taran, L. (1999) *Leading trends of world historiography in the 20th century. and problems of the crisis of modern Ukrainian historical science. Ukrainian historical magazine. №1. 85–91* [in Ukrainian].
6. Tomazov, V. (2012) *Proposography*. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Prosopohrafiia> [in Ukrainian].
7. Chyshko, V. (1996) *Biographical tradition and scientific biography in the history and modernity of Ukraine*. Kyiv: MP «BMT». 240 s. [in Ukrainian].
8. Carreras, J. (1994) *Singing from the Soul. An Authobiography*. London: Souvenir Press. 224 p. [in English].
9. Lavin, Cheryl (2000) *Three tenors*. Chicago Tribune. Published: Dec 10, 2000. URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2000-12-10-0012100429-story.html> [in English].
10. Merton, R. K. (1978) *Science, Technology & Society in Seventeenth Century England*. Humanities Press. 279 p. [in English].
11. *Najpiękniejszy głos XX wieku (2007)*. Encyklopedia teatru Polskiego. URL: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/43711/najpiekniejszy-glos-xx-wieku> [in Polish].
12. Pavarotti. Film (2019). Dir. by Ron Howard [in English].
13. Plácido Domingo. Official website. URL: <https://www.placidodomingo.com/> [in English].
14. Sweeting, Adam (1998). *A crisp tenor*. The Guardian (U.K.), 14th August 1998. URL: <https://web.archive.org/web/20051110031931/http://www.tenorissimo.com/domingo/Articles/tg081498.htm> [in English].

Українською та англійською мовами

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 23.12.2022.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 11 від 28 квітня 2023 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахо-
вих видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 17,72.
Ум. друк. арк. 15,93. Зам. № 1223/752
Підписано до друку 01.05.2023. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.