

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 37

Книга 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2023

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2023-37

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

Тридцять сьомий випуск 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. Растргіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного 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 Наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» і 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: ДО 100-РІЧЧЯ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

<i>Сатоїленко О. І.</i> Odesa school of musicology as an integrative phenomenon: European origins and modern national tendencies.....	5
<i>Маркова О. М., Мірошниченко С. В.</i> Вітольд Малішевський – перший ректор Одеської консерваторії, найстарішого музичного вузу України.....	21
<i>Андросова Д. В., Русяєва М. В.</i> Кафедра теоретичної та прикладної культурології у втіленні принципів музично-культурологічного знання.....	36
<i>Муравська О. В., Моторна Т. Ф.</i> Культурно-містеріальні настанови у вибудовуванні та викладанні провідних курсів кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.....	51
<i>Соколова А. В., Нсйчева Л. В.</i> Фольклор: проблема порівняльних досліджень в освітньому просторі ОНМА імені А. В. Нежданової.....	67
<i>Носуля А. В.</i> Сильові параметри та музично-мовні особливості жанрової форми камерної опери у творчості К. Цепколенко.....	85
<i>Єфремова І. П.</i> Валерій Регрут: феноменологія творчої діяльності сучасного музиканта.....	98

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Петрова О. В.</i> «Українська поема» Є. Станковича: особливості авторського трактування жанру.....	114
<i>Морозова О. Є.</i> Діалог культур як передумова універсалізації художнього мислення на прикладі творчості Кайї Сааріахо. Опера «Любов здалеку».....	128

Кожухар Г. Г. Колискова як музичний жанр, що апелює до міфологічної свідомості.....	143
Міненко К. П. Просторові практики у контексті творчого життя композиторів ХІХ століття.....	161
Мяо Ван. Герменевтичні пролегомени до вивчення умовного слова як компонента музичного тексту: актуальні категоріальні позиції.....	175
Сай Чулей. Фортепіанні рапсодії Ф. Ліста в уособленні угорської національної культури	188
Дай Тяньсян. Оперний мелос як предмет емоцінологічного вивчення: оперознавство у діалозі з теорією емоцій	201
Лю Сяофан. Камерно-вокальне виконавство у поняттєвому колі сучасної музичної праксеології.....	215
Хуан Шаобо. Еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві: традиції та сучасність.....	230

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Буркацький З. П. Аплікатура як засіб формування виконавської майстерності кларнетиста.....	243
Рало О. М. До питання трактування поняття «штрих» у музичному виконавстві: міждисциплінарний підхід.....	255
Теслер Т. М. Вплив свінгу на українську естрадну пісенність.....	270
Прокопович Т. Ю. «Contra spem spero» Лесі Українки в композиторському прочитанні Михайла Довганича та Миколи Ластовецького.....	281
Кравчук В. А. Транскрипція в контексті камерно- інструментального виконавства.....	293
Чжан Сінвень. Новий звуковий простір музики К. Дебюсі: фортепіанно-виконавський аспект	306
Ло Хуйсяоань. Взаємодія музичного та словесного рівнів у камерно-вокальній музиці китайських композиторів: до проблеми жанрового визначення китайської художньої пісні.....	319
Ло Юйхан. Стильові основи камерно-вокальної творчості Густава Малера: до проблеми виконавської форми.....	332

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ: ДО 110-РІЧЧЯ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

UDC 78.01+78.07

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-1>

Olexandra Ivanivna Samoilenko

ORCID: 0000-0002-2071-9587

Doctor of Art History, Professor, Vice-Rector for Research

Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

al_sam@ukr.net

ODESA SCHOOL OF MUSICOLOGY AS AN INTEGRATIVE PHENOMENON: EUROPEAN ORIGINS AND MODERN NATIONAL TENDENCIES

The purpose of the article is to develop relevant approaches and argue for modern definitions of the school phenomenon based on the study of the experience of Odessa academic musicology. The research methodology combines historiographical, personological, hermeneutic and semiological approaches. Special attention is paid to the typology of constitutive features and axiological features of the school phenomenon. The scientific novelty consists in a holistic historical and theoretical assessment of the Odessa school of musicology as a complex dialogic phenomenon that organizes the interaction of the European tradition of historical and systematic musicology with modern trends in the national formation of musical education and science. It is proposed to define the musicological school at several levels, including an approach to it as a practical institutional creativity – a way of professionalization and in-depth differentiation of forms of knowledge and reconstruction of reality. The conclusions state that the modern school of musicology is a collective and personal interpretive phenomenon, the result of the cognitive and understanding activity of a person and community, an integrative indicator of communicative, musical-creative and musical-linguistic achievements. Here the concept of an artifact becomes decisive – both as a material and as a spiritual (psychological) achievement, an objective evidence of the creative

essence (transformation) of a person's subjective consciousness. The school reveals, as the main one, the experience of transformation, reconstruction, change of the real world and man, new modeling of reality, self-improvement; it is a heuristic-technological type, at the same time a personal-transgressive cognitive type; it is an experience associated with significant changes in the way of life and thinking, in relations with the environment, which is capable of providing author's models of cognitive activity, both in art and in science.

Key words: school, musicology, experience, man and the real world, musical creativity, understanding and cognition, language self-realization, modern education, scientific-discursive form.

Самойленко Олександра Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Одеська музикологічна школа як інтегративний феномен: європейські витoki та сучасні національні тенденції

Мета статті – на основі вивчення досвіду одеського академічного музикознавства розробити актуальні підходи й аргументувати сучасні визначення феномена школи. **Методологія** дослідження поєднує історіографічний, персонологічний, герменевтичний та семіологічний підходи. Особлива увага приділяється типології конститутивних рис та аксіологічних ознак явища школи. **Наукова новизна** полягає у цілісній історико-теоретичній оцінці одеської музикознавчої школи як складного діалогічного феномена, що організує взаємодію європейської традиції історико-систематичного музикознавства з сучасними тенденціями національного формування музичної освіти та науки. Пропонується визначення музикознавчої школи на декількох рівнях, з включення підходу до неї як до практичної інституціональної творчості – способу професіоналізації та поглибленої диференціації форм пізнання й реконструкції дійсності. У **висновках** зазначається, що сучасна школа музикознавства – це колективно-особистісне інтерпретаційне явище, результат пізнавальної й розуміючої діяльності людини та спільноти, інтегративний показник комунікативних, музично-творчих і музично-мистецьких досягнень. Тут вирішальним постає поняття артефакту – і як матеріального, і як духовного (психологічного) досягнення, об'єктивного свідчення творчої сутності (перетворення) суб'єктивної свідомості людини. Школа розкриває, як основний, досвід перетворення, перебудови, зміни реального світу та людини, нового моделювання дійсності, самовдосконалення; це евристико-технологічний тип, у той же час особистісно-трансресивний когнітивний тип; це досвід, пов'язаний з істотними змінами в способі життя й мислення, у відносинах з навколишнім, який здатний надавати авторські моделі пізнавальної діяльності, як у мистецтві, так і в науці.

Ключові слова: школа, музикознавство, досвід, людина та реальний світ, музична творчість, розуміння та пізнання, мовна самореалізація, сучасна освіта, науково-дискурсивна форма.

The relevance of the topic of the article is determined by the need to develop a systematic approach to the phenomenon of the musicological school in the context of the modern Ukrainian educational and cultural environment. It is also relevant to highlight the historical development of the Odessa Academic Musicological School and to define its theoretical foundations and methodological guidelines.

The purpose of the article is to develop relevant approaches and argue for modern definitions of the school phenomenon based on the study of the experience of Odessa academic musicology.

The main content of the article. First of all, to outline the leading features of the Odesa School of Musicology as a fairly stable educational and scientific phenomenon; secondly, to find out the nature and purpose of the school of musicology in general, as part of modern humanities culture, which combines the general and the special at the level of cognitive tradition. The interaction of the European tradition of historical and systematic musicology with current trends in the formation of national forms of music education is a fundamental feature of the Odesa School of Musicology.

Its foundation is the professional scientific and pedagogical activity of the representatives of the Odesa Conservatory – today the Odesa National Music Academy named after Antonina V. Nezhdanova, which is based on educational and scientific initiatives of two departments: Department of Music Theory and Composition; Department of History of Music and Musical Ethnography.

The history of the Department of Music Theory and Composition dates back to 1934. The origins of the Odesa Theoretical School of Musicology are the opening in the mid-1860s of music classes by the “Society of Music Lovers” under the leadership of Peter Sokalsky, as well as the activities of his successors, students of Nikolay A. Rimsky-Korsakov – Porphyry Molchanov, and then Vitold Malyshevsky and Vasil Zolotaryov. Its methodological foundations were

laid by mastering the methodological guidelines of the St. Petersburg School of Musicology, and through them – by restoring certain principles of German musicology, of course with some correction to new professional and educational tasks.

The historical direction of Odesa academic musicology, formed in the 50s of the last century, has always unfolded in a rather broad interdisciplinary context, so it immediately acquired signs of systematic one, combining research efforts of musicologists of different generations who followed Guido Adler's approach. In particular, Georgy Viranovsky (1935–2013), who taught a course on musical theoretical systems at the Odesa Academy, can be considered a follower of German systematic musicology.

However, over the last few decades, the traditional division of musicological disciplines into theoretical and historical (with a corresponding continuation of the distribution in each field) no longer justifies itself. Along with this, we observe many separate authorial attempts to renew the model of musicology. Sometimes this is done with a focus on the holistic method and an understanding approach (Moris Bonfeld, 1991 [6]; Nina Gerasimova-Persidska, 2005, 2006 [11–12]; Irina Kushmina, 2004 [18]): sometimes – in order to organize on a cognitive and linguistic basis (Mark Aranovsky, 1998, 1974 [2, 3]; Victor Bobrovsky, 2013 [5]; Ivan Kotlyarevsky, 1989, 2002 [16, 17]; Yevgeny Nazaykin, 1982, 1998 [21–23]; Igor Pyaskovsky, 1987 [24]). The diversity of musicological conceptualism is affected by related problematic phenomena; they are associated with the appeal to the antinomic principles of culture and phenomena of time (Vsevolod Zaderatsky, 1995 [14]; Victoria Sukhantseva, 1990 [29]), also lead to the discovery of various forms of dialogue in art.

Not less productive in the theoretical sense is the appeal to the problem of catharsis as the basis of understanding, the effect of attachment to meaning, the highest moment

of psychological development and emotional fullness of consciousness, at the same time – the central moment of artistic perception that is programmed by the compositional construction of an art work (Aleksandra Samoilenko, 2002, 2003, 2018 [26–28]).

New problematic theoretical directions have a double validity. On the one hand, they arise on the basis of permanent humanitarian issues, namely, questions about the essential contradictions of human life, the mechanism of culture and its creative functions, the distant transcendent meanings that attach the experience of the individual to the existence of the universe. On the other hand, for such an art discipline as modern musicology, the above-mentioned issues have not yet become quite “their own”, it means, they have not reached methodological integrity and subject coherence. The key question about musicology today can be formulated in a following way: what is a school of musicology and is it able to form a special methodological branch of the humanities as a whole?

In our opinion, all the innovations that take place both in the scientific research and in the educational spheres of Odesa musicology (more broadly – Ukrainian, and even more broadly – European) are connected with the attempts to answer this question.

It should be emphasized that a specific feature of today can be considered the strengthening of applied practical functions of musicology, which manifest themselves primarily through educational and communicative testing. This approbation claims to reach beyond academic courses, to open new ways of applying musicological ideas in the semantic world of culture. But it is interesting that these ways are determined in the process of live dialogic communication in different information contexts and organizational forms; they generate even completely new scientific and creative projects and discursive practices (such as the International Musicological Seminar “Musicological word in information content

of (post)-modernity”, which has been held for several years on the basis of the Odesa Music Academy, in recent years in an online format, gathering a wide audience).

As defined by the psychological works of Dmitry Leon-tiev (2007 [19]), some other representatives of the Rus-sian psychological school, as well as the classic West-ern works of Erich Fromm (1990 [33]) and Viktor Frankl (1990, 2000 [31]), the leading human trait is the ability to self-actualization, which associated with the creation of sym-bolic language, special, autonomous metaphorical spaces of human existence. Spirituality, freedom and responsibility are seen as the leading existentials of human existence, which become the main psychological artifacts of culture and gen-erate their own artistic precedents (Frankl, 2000, p. 225 [31]). That means that the nature of human consciousness and the preconditions of artistic creativity coincide.

Therefore, it should be borne in mind that, as Lev Vygot-sky (1968 [10]) once noted, a full-fledged notion of an artis-tic phenomenon, as well as the methodological justification of the art criticism approach, are not possible without solving certain psychological issues. Systematic presentation of these issues gives rise to *the psychology of art* as one of the basic disciplines of modern systematic musicology.

Theoretical guidelines of this disciplinary field include: the concept of psychology of art psychology of consciousness in the concept of L. Vygotsky [7–10]; determination of the place and role of psychological knowledge in the modern world and the psychological conditionality of aesthetic categories; consid-eration of the problem of aesthetic and artistic emotions; deter-mination of the nature and functions of psychological artifacts in the “living world of culture” and their artistic “precedents”; study of artistic communication as a psychological process, dia-logical aspects of artistic influence and artistic “purification” (catharsis); identification of psychological motives in the the-ory of artistic genres by Mikhail Bakhtin (1986 [4]) and their accumulation in the “canonical psychology” of the school of

Vladimir Romenets (1998 [25]); identification of new ways of art analysis in the projection to the concept of spiritual, symbolic intentions of human consciousness in art; study of the construction of artistic composition in its accordance with the semantic structure of personal consciousness. psychological aspects of musicological analysis.

Updated musicological methodology under its influence acquires the features of epistemological analysis and provides: the approach to music as a process and the total result of artistic thinking; the creation of the concept of musical language as one that reflects the “psychological duel” of art and reality; attempts to create universal dictionary-encyclopedic models of musical culture; development of game theory and taking into account the evaluative ambivalence of the artistic image as a game factor (conditions of the “game”).

In turn, the categorical preconditions of the epistemological approach are revealed by humanitarian works, which, firstly, address the mysteries of the human spirit, and secondly, reveal the functionality of a musical artifact, it means, they touch on the problem of structural analysis of art.

The initial position on the poetics of music is combined with an assessment of the interdependence of “artistry” with artificiality (made), which determines all the functional capabilities of artistic creativity form. Boris Gubman proposes to name communicative, cognitive, educational, educational, playful, hedonistic as the main functions of art (1997, p. 159 [13]). This list seems fairly free; from the point of view of traditional aesthetics, suggestive, ethical and aesthetic, compensative, heuristic (predictive), evaluative, and some other functions can be added to it. But, in our opinion, the primary, those from which all others are separated, I mean fundamental, are three functional aspects of art (art form): dialogical, symbolic and cathartic.

Today we have to admit that the cognitive-evaluative system of musicology is formed in accordance with the functional and communicative tasks of musical art. And if art

is defined as a form of culture associated with the subject's ability to aesthetic development of the modern world and its reproduction in the figurative and symbolic aspect through the resources of creative imagination (Gubman, 1997 [13]), then musicology should be defined as *a scientifically discursive form of reproduction of figurative and artistic, and therefore aesthetic and psychological, content of music by its verbal and symbolic modeling.*

The starting genre-genus differences of art, which determine its division into separate artistic varieties, are, first of all, differences in artistic interpretations of the phenomena of space and time, which form both external and internal borders of cultural experience. The history of art unfolds as a history of spatial and temporal symbolism, which seeks to represent universal forms of communication. As Pavel Florensky noted, “the more ontological the *vision*, the more universal the form” (2001, p. 562 [32]). These words of Florensky are part of his concept of “artistry” (“art”), as a dream that turns into reality; the canons of artistic creativity are connected with that reality, and the canons themselves generalize the spatial and temporal requirements of the perception of an art work. According to the theologian, in its foundations, art must always remain a fact of Divine reality, a manifestation of a higher spiritual experience, a vision of completeness – of holiness (2001, pp. 534, 543, 551 [32]). Thus, Florensky provides a symbolic basis for considering the canonical factors of art at all its levels.

Inheriting Florensky's canonical and symbolic approach, Sergey Averintsev tries to bring it to the scope of the “sophian ontology”. He proposes to consider the set of art forms – poetics – as a single logosphere, when he finds the phenomenon of the logo in the pervasive semantic order of existence (1999, p. 115 [1]). The concept of the semiosphere, introduced by Yury Lotman (1998 [20]) and can be explained by a certain psychological reconstruction, is close to the concept of the logosphere, because otherwise it remains an

alienated abstraction. Thus, from “imagination” and “*vision*” to the semiosis of culture (which Lotman studies), the path runs through the genesis of “great” cultural symbolism and the branch of artistic and formative canons associated with this symbolism. This path presupposes the self-significance of the phenomenon of interpretation as a way of transmission – retransmission of symbolic meanings and symbolic forms. Scientific and educational musicological praxeology also joins the interpretive field of culture, it is an active part of the socio-cultural environment.

Explaining this process from the standpoint of system-integrative musicological methodology, taking into account the peculiarities of music as an artistic phenomenon, we should note that the problem of transpersonal transmission of artistic meanings in music can combine semiological and psychological plans of musicological discourse. This is due to the fact that most semiological concepts have a psychological origin, especially such as meaning, value, life experience, memory, communication, creativity. It is also quite clear that the leading semiological categories – sign, meaning, language, speech, image, symbol, text – appear as psychological formations, and only as a result of their psychological content they are “transposed” into certain artifacts of human cultural activity.

Modification of the aesthetic and psychological approach as a necessary component of art history symbolology is revealed in the works of Yu. Lotman, who believed that art is the most complex “machine” ever created by man: it is a “machine” that allows a person to experience what did not happen to him, but what can happen. This “invincible virtuality” of art is associated with specific means of artistic thinking, first of all, the special semantics of sign systems, different for different types of art (Lotman, 1998, p. 404 [20]). The art form is evaluated by the researcher, first of all, as a form of production of new meanings – new spiritual substances that express both the freedom of man (creative

imagination of man) in relation to the objective reality that is reflected, and the responsibility of man to himself and the subjects of his communication.

Thus, the semiological consideration of art is “placed” between two problems: problems of conditionality and problems of understanding, each of which has a pronounced aesthetic and psychological inclination. One can define the understanding of art as the possession of a measure of its conventionality; it is possible to define the conventionality of art as the expression in the artistic form of the level and scope of understanding of man and the world.

On the basis of the expressed opinions, we will try to formulate actual modern definitions of the school phenomenon, those to which the Odesa musicological community tries to rise.

First, it is a school as memory – a way of accumulating and preserving knowledge, a form of acquiring knowledge, a certain tradition and collective canons of cognition and awareness. The determining factors here are chronotopes (chronological approach) – the unity of temporal and spatial factors, their awareness and embodiment in special symbolic forms. Orientation to the real, to the surrounding reality, at the same time reflection – memorization, it means the formation of experience. In this case, the school appears as a form and method of organization, ordering the space-time of human life in its common, general being purpose.

Secondly, it is a school as a direction, trend, vector of activity, practical institutional creation – a way of professionalization and in-depth differentiation of forms of cognition and reconstruction of reality, determination of permanent criteria of professional action, communication, implementation of common ideas and plans. Dialogue as intersubjective and subject-object communication, including between external socio-situational guidelines, needs and internal individual human interests, so, in a broad interpretation of the concept, is decisive here. Thus, the school finds its scientific and disciplinary institutional type, which is determined by the study

of the surrounding reality with its objective laws, knowledge and development of reality, focuses on ideal knowledge (examples are cognitive systems of different eras, which form certain external and internal boundaries, structural features and subject specification, starting with ancient astronomy and ending with modern psychophysiology, it means, from the sciences of the universe to the science of man).

Third, it is, of course, a school as a union of souls and minds, creative union, spiritual and practical unity of individuals – a way to identify the personal factor of human experience and the phenomenon of Teaching (apprenticeship), which characterizes different areas of activity, but as close communication to the one, so, it is a prerequisite for the transfer of artistic experience as an individually symbolic. Here the category of understanding becomes decisive.

In this case, the school appears as a personal and creative type of communication, focused on the reproduction of invisible worlds, the embodiment of the imaginary, acquires its artistic and valuative inclination, its own internal psychological order (training), a set of qualities, properties, skills. That means, it is a way of forming and revealing the creative energy of personal human consciousness, restructuring the functional mental apparatus and organizing the thought process; thus, it reveals a person's ability to self-actualize. Here the determining factor is self-knowledge or soliloquium, as well as linguistic self-realization, including the choice of linguistic and symbolic form.

We can even say that the modern school of musicology is able to discover its own psychological and reflexive type, based on self-awareness and self-esteem, the study of the inner world of man as the main and determining. Hence the shift of boundaries between objective and subjective reality, the multiplication of dimensions of reality (examples can be found from Augustine's Confession to Nikolay Berdyaev's Self-Knowledge and further, in the phenomenon of "novel of the flow of consciousness" initiated by Marcel Proust,

in general in the novel art in its broad sense, according to Mikhail Bakhtin).

The scientific novelty consists in a holistic historical and theoretical assessment of the Odessa school of musicology as a complex dialogic phenomenon that organizes the interaction of the European tradition of historical and systematic musicology with modern trends in the national formation of musical education and science. It is proposed to define the musicological school at several levels, including an approach to it as a practical institutional creativity – a way of professionalization and in-depth differentiation of forms of knowledge and reconstruction of reality.

Hence, in general, the modern school of musicology is a collective and personal interpretive phenomenon, as a result of cognitive and understanding human activity, an integrative indicator of communicative creative achievements as well as musical and linguistic achievements. Here the phenomenon and the concept of an artifact are decisive – both as a material and as a spiritual (psychological) achievement, objective evidence of the creative essence (transforming) of personal human life.

The conclusions. The school reveals, as the main one, the experience of transformation, reorganization, change of the real world and man, new modeling of reality, self-improvement; it is a heuristic-technological type, at the same time a personality-transgressive cognitive type; associated with significant changes in lifestyle and thinking, relationships with others, it maximizes style indicators in science, art, life, it claims to authorship, provides authorial models of life, personal life-art, including in cognitive activities, as in art, and in science.

Thus, the polar quantities that determine the phenomenon of school are the world and man, by the way, in the gradual approximation and intensification of interaction; the cognition of the world takes place in accordance with human self-knowledge, and vice versa: the development of one's own abilities – the ability to know, understand, creatively

transform reality – allows to establish new aspects, rules and qualities of the so-called objective reality.

All the shown aspects of the phenomenon of musicological school exist in unity and correspond to the integrity of human history, historical human existence, and the personal consciousness of an individual. Then the phenomenon of school meets the needs of human language consciousness, the need for the formation and expansion of the human language environment, increasing the aesthetic contexts of human life.

BIBLIOGRAPHY

1. Аверинцев С. Логос. С.С. Аверинцев. Софія-Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. С. 154–159.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления: сост. и ред. М. Арановский*. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. 2-е изд. Сост. С. Бочаров; прим. С. Бочарова и С. Аверинцева. М.: Искусство, 1986. 445 с.
5. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Вып.1. М.: Музыка, 1989. 268 с.
6. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: Опыт системного анализа музыкального искусства. Ч. 1. Тезисы. М.: МГЗПИ, 1991. 125 с.
7. Выготский Л. Мышление и речь: Изд. 5, испр. М.: Лабиринт, 1999. 352 с.
8. Выготский Л. О психологических системах. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т.1. М.: Педагогика, 1982. С. 109–131.
9. Выготский Л. История развития высших психических функций. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т.3. М.: Педагогика, 1983. С. 5–328.
10. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
11. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 51: *Питання організації художньої цілісності музичного твору*. Зб. статей. К., 2005. С. 3–8.
12. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 60: *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*. Зб. статей. К., 2006. С. 3–8.
13. Губман Б. Искусство. *Культурология. XX век. Словарь*. СПб.: Университет. кн., 1997. С. 159–161.

14. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып.1. *Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений*. М.: Музыка, 1995. 544 с.

15. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку. Дис. ...доктора мистецтвознавства; 17.00.03 – музичне мистецтво. К., 2001. 412 с.

16. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования*. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.

17. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства / І. Котляревський. *Теоретичні та практичні питання культурології: Українське музикознавство на зламі століть. Збірник наукових статей*. «Сана», 2002. Вип. IX. С. 3–10.

18. Кушмина Р. Язык и музыка как смыслообразующие звуковые формы культуры. Дис. ...канд. философ. наук: спец. 24.00.01 – теория и история культуры. Казань, 2004. 167 с.

19. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. 3-е изд., доп. М.: Смысл, 2007. 511 с.

20. Лотман Ю. О природе искусства. *Лотман Ю. Об искусстве*. СПб.: Искусство, 1998. С. 400–404.

21. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1998. 254 с.

22. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

23. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384с.

24. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. К.: Музыка, 1987. 182 с.

25. Роменець В., Маноха І. Історія психології ХХ століття: *Навч. посібник. Вст. ст. В.О. Шатенка, Т.М. Титаренка*. К.: Либідь, 1998. 992 с.

26. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.

27. Самойленко А. Категория музыкального мышления в концептуальном контексте психологии искусства. *Музичне мистецтво і культура. Наукова зб. Вип. 26*. Одесса, 2018. С. 157–168.

28. Самойленко А. (2003). Композиционно-семантический анализ музыки и катарсис. *Українське музикознавство. Наукові матеріали. Вип. 3*. Київ, 2003. С. 88–93.

29. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. 184 с.

30. Франкл В. Критика чистого «коммуникации»: насколько гуманистична «гуманистическая психология». *Гуманистическая и трансперсональная психология. Антология*. Мн., 2000. С. 211–240.

31. Франкл В. Человек в поисках смысла: *Пер. с англ. и нем. Вступ. ст. А. Леонтьева*. М.: Прогресс, 1990. 367 с.

32. Флоренский П. Иконостас. *Павел Флоренский. Христианство и культура*. М.: Фолио, 2001. С. 521–626.

33. Фромм Э. Иметь или быть? Пер. с англ., общ. ред. и посл. В.И. Добреньков. 2-е издание, доп. М.: Прогресс, 1990. 336 с.

REFERENCES

1. Averintsev, Sergey (1999). Logos. S.S. Averintsev. Sophia – Logos. Dictionnaire. Kyiv: Spirit and Litera. P. 114–115 [in Russian].
2. Aranovsky, Mark (1974). Thinking, language, semantics. Problems of musical thinking: comp. and ed. M. Aranovsky. Moskva: Music. P. 90–128 [in Russian].
3. Aranovsky, Mark (1998). Musical text. Structure and properties. Moskva: Composer [in Russian].
4. Bakhtin, Mikhail (1986). Aesthetics of verbal creativity: 2 ed.; comp. S. Bocharov; approx. S. Averintseva and S. Bocharova. Moskva: Art [in Russian].
5. Bobrovsky, Victor (2013). Thematism as a factor in musical thinking. Essays. Chaikovsky. Mussorgsky. Scriabin. Rachmaninov. Moskva: KomKniga. Issue 2 [in Russian].
6. Bonfeld, Moris (1991). Music. Tongue. Language. Thinking: (Experience in systematic analysis of musical art). Part 1. Theses. Moskva: MGZPI [in Russian].
7. Vygotsky, Lev (1999). Thinking and language: Ed. 5, rev. Moskva: Labyrinth [in Russian].
8. Vygotsky, Lev (1982). About psychological systems. L.S. *Vygotsky. Coll. Op. in 6 volumes*. T. 1. Moskva: Pedagogy. P. 109–131 [in Russian].
9. Vygotsky, Lev (1983). History of the development of higher mental functions. L.S. *Vygotsky. Coll. Op. in 6 volumes*. T. 3. Moskva: Pedagogy. P. 5–328 [in Russian].
10. Vygotsky, Lev (1968). Psychology of art. Moskva: Art [in Russian].
11. Gerasimova-Persidskaya, Nina (2005). Integrity as a universal and its manifestation in music. *Scientific comp. NMAU im. P. I. Tchaikovsky*. Vol. 51: *Questions of organization of artistic integrity of a musical work*. Kyiv. P. 3–8 [in Russian].
12. Gerasimova-Persidskaya, Nina (2006). On the perception of music and comprehension of meaning. *Scientific comp. NMAU im. P. I. Tchaikovsky*. Vol. 60: *Theoretical and practical aspects of musical meaning*. Kyiv. P. 3–8 [in Russian].
13. Gubman, Boris (1997). Art. Culturology. XX century. Vocabulary. St. Petersburg: University Book. P. 159–161 [in Russian].
14. Zaderatsky, Vsevolod (1995). Musical form. In 2 issue. Issue 1: Textbook for specialized faculties of higher musical educational institutions. Moskva: Music [in Russian].
15. Kozarenko, Oleksandr (2001). Ukrainian National Musical Language: Genesis and Modern Trends in Development. Doct. Thesis: 17.00.03 – musical art. Kyiv [in Ukrainian].
16. Kotlyarevsky, Ivan (1989). On the concept of musical thinking. *Musical thinking: essence, categories, aspects of research*. Kyiv: Musical Ukraine. P. 28–34 [in Russian].

17. Kotlyarevsky, Ivan (2002). Priority is a factor in the development of musical knowledge. *Theoretical and practical nourishment of cultural studies: Ukrainian music knowledge on evil. Collection science articles*. Vol. IX. Melitopol: “Sana” [in Russian].

18. Kushmina, Reseda (2004). Language and music as semantic sound forms of culture. Cand. thesis: 24.00.01 – theory and history of culture. Kazan, 2004 [in Russian].

19. Leontiev, Dmitry (2007). Psychology of meaning: nature, structure and dynamics of semantic reality: 3-rd ed., Ext. Moskva: Sense [in Russian].

20. Lotman, Yury (1998). On the nature of art. Yu. M. Lotman. About art. St. Petersburg: Art – St. Petersburg. P. 400–404 [in Russian].

21. Nazaykinsky, Yevgeny (1998). Sound world of music. Moskva: Music [in Russian].

22. Nazaykinsky, Yevgeny (1982). The logic of musical composition. Moskva: Music, 1982 [in Russian].

23. Nazaykinsky, Yevgeny (1972). On the psychology of musical perception. Moskva: Music [in Russian].

24. Pyaskovsky, Igor (1987). Poetics of musical thinking. Kyiv: Music [in Russian].

25. Romenets, Vladimir, Manokhina Irina (1998). History of the twentieth century psychology. Kyiv: Libid [in Ukrainian].

26. Samoilenko, Aleksandra (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].

27. Samoilenko, Aleksandra. (2018). The category of musical thinking in the conceptual context of the psychology of art. *Musical art and culture. Scientific Bulletin*. Vol. 26. Odessa. P. 157–168 [in Russian].

28. Samoilenko, Aleksandra (2003). Compositional-semantic analysis of music and catharsis. *Materiali to the Ukrainian Musical Studies*. Vol. 3. Kyiv P. 88–93 [in Russian].

29. Sukhantseva, Victoria (1990). Category of time in musical culture. Kyiv: Lybid [in Russian].

30. Frankl, Viktor (2000). Criticism of pure “communication”: how humanistic is “Humanistic Psychology”. *Humanistic and transpersonal psychology. An anthology*. Mn.: Ast. P. 211–240 [in Russian].

31. Frankl, Viktor (1990). Man in search of meaning. Moskva: Progress [in Russian].

32. Florensky, Pavel (2001). Iconostasis. *Pavel Florensky. Christianity and culture*. Moskva: Folio, p. 521–626 [in Russian].

33. Fromm, Erich (1990). To have or to be? Per. from English. 2 ed. Moskva: Progress [in Russian].

УДК 78.05

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-2>**Олена Миколаївна Маркова**

ORCID: 0000-0003-4711-9538

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
завідувач кафедри теоретичної і прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
dashaelena@gmail.com

Світлана Володимирівна Мірошниченко

ORCID: 0000-0002-3961-0661

кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри теорії музики та композиції
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
svet12024@gmail.com

ВІТОЛЬД МАЛІШЕВСЬКИЙ – ПЕРШИЙ РЕКТОР ОДЕСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ, НАЙСТАРІШОГО МУЗИЧНОГО ВУЗУ УКРАЇНИ

Мета дослідження – прослідкування історичних закономірностей, що висунули український Південь на лідируюче положення у музичній освіті XIX сторіччя та обумовили першість Одеської консерваторії і першого її ректора В. Малішевського на провідне положення у формуванні музичних вищих учбових закладів України. **Методологічна база роботи** – інтонаційна концепція історії музики, сформована у класі професора І. А. Котляревського, аспірантами якого готували свої дисертації авторки даної публікації. Конкретика застосованих методів – аналітичний, історико-біографічний, з акцентом «інтелектуальної біографії» (за В. Шульгіною), описовий, міждисциплінарний, культурологічний стильовий компаратив, як це знаходимо у дослідженнях Ю. Лотмана, О. Рощенко, в роботах авторок даного нарису. **Наукова новизна роботи** – обґрунтування соціально-історичної обумовленості буття Південної Пальміри (як називали і називають Одесу) у ролі провідної ланки європеїзму в музичній освіті XIX сторіччя. Також це спірання на матеріали, представлені родиною Малішевського і особисті контакти із одеськими спадкоємцями родинних здобутків Малішевського в сім'ях Карпотіних, Власових, із композиторами С. Д. Орфесвим, Т. С. Малюковою-Сидоренко, що підтримували контакт із Першим ректором попри офіційних заборон і політичних «тертів» України

з оточуючими їй країнами і націями. **Висновки.** Історичні обставини висунули Одесу на провідне положення у адміністративно-культурних центрах України, забезпечили привілеї у розробці шляхів модерну в культурно-мистецькій сфері на початку ХХ століття. Наявність історичних спроб відкрити саме вищі музичні заклади в Одесі у 1820-ті, у 1860-ті роки забезпечила досвід готовності до заявлення Одеської консерваторії у вересні 1913-го року як третього в імперії музичного вузу, що успадкував здобутки європейського Заходу і Сходу у вибудові вищого щабеля музичного професійного навчання. В. Малішевський з його досвідом загально-наукової і спеціально-творчої підготовки склав достойне втілення адміністративно-організаційної ідеї ректорства, згодом апробованої усією його діяльністю в Польщі. Як професор він підготував композиторську кваліфікацію генія польської музики В. Лютославського, став провідною фігурою в організації першого світового фортепіанного конкурсу імені Ф. Шопена.

Ключові слова: консерваторія, музичний вищий учбовий заклад, стиль у мистецтві і в музиці, музичні жанри, культурні типології.

Markova Olena Mykolayivna, Doctor of Art Studies, Professor, Honored Worker of Culture of Ukraine, Head of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Miroschnychenko Svitlana Volodymyrivna, Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Vitold Malyshevsky – the first rector of the Odesa conservatory, the oldest university of music in Ukraine

The purpose of the study is to trace the historical patterns that promoted the Ukrainian South to a leading position in musical education in the 19th century and determined the primacy of the Odesa Conservatory and its first rector W. Maliszewski to a leading position in the formation of musical higher education institutions of Ukraine. The methodological basis of the work is the intonation concept of the history of music, formed in the class of Professor I. A. Kotlyarevsky, in whose class the authors of this publication prepared their dissertations. The specifics of the applied methods are analytical, historical-biographical, with an emphasis on "intellectual biography" (according to V. Shulgina), descriptive, interdisciplinary, cultural stylistic comparative, as we find in the studies of Yu. Lotman, O. Roschenko, in the works of the authors of this essay. The scientific novelty of the work is the substantiation of the socio-historical conditioning of South Palmyra (as Odessa was called and is still called) as a leading link of Europeanism in musical education of the 19th century. It is also based on the materials presented by the Malyshevsky family and personal contacts with the Odessa heirs of the Malyshevsky family gains in the Karpotin and Vlasov families, with the composers S. D. Orfeev, T. S. Malyukova-Sydorenko, who maintained contact with the First Rector despite official bans and political "frictions" of Ukraine with its surrounding countries and nations. Conclusions. Historical circumstances promoted Odessa to a leading position in the administrative and cultural centers of Ukraine,

provided privileges in the development of modern ways in the cultural and artistic sphere at the beginning of the 20th century. The presence of historical attempts to open higher musical institutions in Odessa in the 1820s and 1860s provided the experience of readiness for the declaration of the Odessa Conservatory in September 1913 as the third musical university in the empire that inherited the achievements of the European West and East in building a higher as well as musical professional training. W. Maliszewski with his experience of general scientific and special creative training made a worthy embodiment of the administrative and organizational idea of the rectorship, later tested by all his activities in Poland. As a professor, he prepared the composer qualification of the genius of Polish music V. Lutoslavskyi, became a leading figure in the organization of the first world piano competition named after F. Chopin.

Key words: conservatory, musical higher educational institution, style in art and music, musical genres, cultural typologies.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю оновлення матеріалів щодо історії Одеської консерваторії, на сьогодні Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, в підготовці до 110-річчя її офіційного відкриття, оскільки соціально-політичні заборони до останніх років гальмували встановлення адекватного шанування діяльності старішого в Україні музичного вузу і адекватної найвищої оцінки діяльності першого ректора Вітольда Малішевського, видатного діяча України і Польщі. Адже до сьогодні не поставлені пам'ятні знаки щодо діяльності останнього в Одесі, заслуг перед Вітчизною і на період перебування в Польщі у статусі професора Варшавської консерваторії.

З 1990-х років піднімалися матеріали щодо органічної пов'язаності Малішевського із долею України, у тому числі то збірники із історично першими публікаціями про сім'ї Малішевських – Карпотіних в Одесі, про стосунки із сім'ями величних музикантів Одеси, у тому числі сім'єю Теофіла та Святослава Ріхтерів [9; 10]. Суттєвими для історії музичного світу нашого міста стали публікації дивного літописця культурного буття Одеси 1920-х – 1950-х років В. Смирнова [12], дослідницькі розробки В. Миронова [7], узагальнення

щодо фортепіанних шкіл України і Одеси в ній Д. Андросової та Л. Шевченко [1; 13] тощо. Однак тільки з 2010-х років відкрилася можливість енергійно контактувати із науковцями і митцями Польщі, які зацікавлені в розробках матеріалів щодо Одеської консерваторії і персонально В. Малішевського, щодо історії композиторської школи Одеси у цілому (див. книгу авторки даного нарису С. Мірошніченко та інших [8; 9; 10]). Звідси — тема даного дослідження про історичну детермінацію появи знакової фігури В. Малішевського на чолі найстарішого музичного вузу України.

Мета дослідження — прослідкування історичних закономірностей, що висунули український Південь на лідерствующе положення у музичній освіті ХІХ сторіччя та обумовили першість Одеської консерваторії у формуванні музичних вищих учбових закладів України. **Методологічна база** роботи — інтонаційна концепція історії музики, сформована у класі професора І. А. Котляревського, вихованцями якого готували свої дисертації авторки даної публікації. Конкретика застосованих методів — аналітичний, історико-біографічний, з акцентом «інтелектуальної біографії» (за В. Шувліною), описовий, міждисциплінарний, культурологічний стильовий компаратив, як це знаходимо у працях Ю. Лотмана, О. Рощенко, в роботах авторок даного нарису. **Наукова новизна** роботи — обґрунтування соціально-історичної обумовленості буття Південної Пальміри (як називали і називають Одесу) як провідної ланки європеїзму в музичній освіті ХІХ сторіччя. Також це спірання на матеріали, представлені родиною Малішевського і особисті контакти із одеськими спадкоємцями родинних здобутків Малішевського в сім'ях Карпотіних, Власових, із композиторами С. Д. Орфеевим, Т. С. Мальноковою-Сидоренко, що підтримували контакт із Першим ректором попри офіційних заборон і політичних «тертів» України з оточуючими її країнами і націями.

Одеса як місто, заплановане у зазначенні воєнного форпосту в протистоянні християнської Європи експансії Ісламу і відновленні прослов'янського статусу населення навкруги Чорного моря, яке греки-візантіїці називали Руським, – було здійснене за планом «римського табору». Це «лінійний» тип забудов за головною вулицею: Віа дель Корсо в Римі, Невський проспект у Північній Пальмірі, Рішельєвська в Південній Пальмірі в Одесі. А це, за Ю. Лотманом [4], є «синтаксичний» тип культурного мислення, який надає мешканцям такого культурного середовища підкреслену штучність поведінково-психологічних налаштувань і виражені артистичні тяжиння суб'єктів соціального єднання (про це – у публікаціях В. Миронова [7]).

Християнська Віра і освітньо-артистичний тонус Одеси вирішили феномен двоцентровості архітектурного плану міста: Преображенський собор, що велично завершує вулицю Грецьку (першонаселенням Одеси став батальйон греків і православних албанців арнаутів), і Міський, згодом Оперний театр, найкрасивіший в Україні. Одеса стала центром салонного аристократичного мистецтва, що виділило інструментальну продукцію композиторів І. А. Тедеско, В. Пащенко та ін. В Одесі розгорнувся національно своєрідний талант П. Ніщинського, автора знаменитих «Вечорниць» за п'єсою «Назар Стодоля» Т. Г. Шевченка (1875).

Особливу роль в музичному бутті Одеси зіграв П. Сокальський, композитор, педагог і громадський діяч, що в композиторській сфері, за слушним спостереженням С. Мірошніченко, став упереджуючою паралеллю творчості М. Лисенка (див.про це [11; 18]). Сокальський, фактично, відкрив в Одесі консерваторію за трьома ступенями початкової, середньої і вищої освіти у 1862 році за різними спеціалізаціями виконавців і композиторською роботою. Але це не було офіційно визнано консерваторією, тільки «музичними класами»,

хоча в даному разі мали продовження розгромлених Наполеоном у 1800–1802 італійських консерваторій, оскільки на зібрані меценатами гроші навчання було безплатним, що протистояло авторитетним в офіційних колах німецьким консерваторіям. І цей заклад діяв аж до початку 1880-х років, і вперек йому у 1886 році відкрилося Музичне училище, середній музично-освітній заклад, на директорство в якому запрошеним став у 1908 році Вітольд Йосипович Малішевський, з 1913 року Ректор відкритої першою в Україні консерваторії як вищого музичного учбового закладу.

Походив В. Малішевський з родини «брусилото» поляка: Йосип Малішевський, за участь у повстанні 1863 року, як хворий на туберкульоз, був висланий не у Сибір, а на Кавказ, згодом перебрався у Житомир, «де було багато поляків, німців, в тій чи іншій мірі тих хто прижилися на українській землі» [10; 10]. Приведена цитата – з розповіді внучатої племінниці В. Малішевського Наталі Миколаївни Карпотіної за його дружиною Наталією Антонівною, уродженою Макаревич. Сім'ї Карпотіних (точніше Кирпотіних)-Малішевських-Власових складали елітний прошарок інтелігенції Одеси, Ольга Благовідова, згодом знаменитий професор Одеської консерваторії, яка навчалася у класі Ю. Рейдер, квартирувалася у сім'ї Власових-Карпотіних по вулиці Подбельського 26.

Робота в банку в Житомирі дала Йосипу Малішевському кошти для надання блискучої освіти двом його синам – старшому Станіславу (згодом впливовому інженеру у столиці на європейському Сході) і Вітольду, що рано виявив неабиякий музичний дар. Вітольд Малішевський, до своєї появи в Одесі закінчив, окрім консерваторії, Медико-хірургічну академію (як сам пояснював, заради дотичності до методів лідируючої в ученому світі науки), також мав університетську підготовку. Отримав кваліфікацію скрипаля, диригента, композитора, що склав вже у 1890-ті собі певне ім'я

у професійних музичних колах. Про це свідчать листи В. Золотарьова, що згодом працював з Малішевським у відкритій під началом останнього консерваторії, а, головне, вся наступна діяльність Першого Ректора після 1921 року, коли він змушений емігрувати в Польщу, де і розгорнулася його композиторська, педагогічна і організаційно-службова діяльність.

Перший випуск Одеської консерваторії з класу композиції стався у 1917 у кількості 4-х осіб, з яких три виявилися визначними митцями України і Радянського Союзу. З них виділився майстер хорової музики 1920-х років Олександр Давиденко, один із найкрупніших композиторів України Миколай Вілінський, також виходець з дворянської родини Єкатеринославлю (тепер Дніпра), переконаний футурист у 1910-ті, автор надзвичайно відомої в Одесі фортепіанної «Казки» Кліментій Корчмарьов (детальніше див. [10; 40–44]). Малішевським для Одеси написана ще у 1890-ті роки фортепіанна мініатюра «В салоні», яка у 1990-ті увійшла в репертуар класу професора Ю. Некрасова, зокрема, у виступи на міжнародних зустрічах Д. В. Андросової, з 2018 року професора ОНМА.

Сім'я Малішевських за лінією дружини Наталії Антонівни була споріднена із відомими іменами вітчизняної культури. Із споминів Н.М. Карпотіної дізнаємося:

«Вітольд Малішевський, котрого ми, діти, в сім'ї... називали 'дядя Толя', був людина яскравої долі. Його квартира знаходилася недалеко від консерваторії: Ніжинська 24 кв. № 3. В ній зустрічалися цікаві люди, представники інтелігенції Одеси: сім'я Кишинських, голова якої був ректором університету, а дружина займалася композицією, консультувалася у Малішевського. Близькими друзями були брат і сестра Дерібаси: сестра викладала спів у консерваторії, а брат був директором публічної бібліотеки (нині ім. М. Горького); його дружина була раніше заміжня за І. Буніним» [10; 9–10].

В розвиток тої теми – відомості про сім'ю Карпотіних, з якою крівно споріднені були Малішевські: дядько Карпотіна Сергія Сергійовича – досить відомий письменник Миколай Фрідріхович Олігер, круг його контактів – М. Горький, І. Бунін, О. Купрін. Високий культурний тонус оточення В. Малішевського в Одесі (детальніше див. [7]) живили різноспрямованість його фахових тяжінь: окрім композиторської і диригентсько-виконавської творчості, він написав теоретичну працю «Вчення про модуляцію» [5], що складало виняткове явище у творчості композиторів XIX століття, хоча на європейському Сході були демонстративні відступи від тих професійних табу віку романтизму.

Все сказане ілюструє глибоку врощеність етнічного поляка Вітольда Малішевського в українську і слов'янську у цілому культуру, в якій інонаціональні-інорасові втручання базувалися на традиціях християнської солідарності з Віднем – у пам'ять про подвиг звільнення його від турецької облоги на грані XVII і XVIII століть об'єднаними військами польського короля-воїна Яна Собеського і запорізького гетьмана Євстафія Гоголя.

«Музичним продовженням» сім'ї Малішевських в Одесі стала Єлизавета Сергіївна Карпотіна-Сухомлінова, піаністка, доцент кафедри камерного ансамблю Одеської консерваторії, її чоловіком став В. Т. Сухомлінов, музикознавець, директор більше 20 років у школі імені П. Столярського у 1970-ті – 1980-ті роки. Дочка В. Й. Малішевського – Магда Малішевська – успадкувала музикантську професію свого батька, вона приїздила в Одесу, зустрічалася з О.М. Благовідовою, із своєю троюрідною сестрою Єлизаветою Карпотіною-Сухомліновою, згадувала про виїзди на дачу в Житомир, про перебування в Одесі на дачі по вулиці Костанді, про контакти з Теофілом Ріхтером, із «Светіком», тобто Святославом Ріхтером, про Павла Антоновича Фідлера – трубача і музикознавця в одній особі і замісника

В. Й. Малішевського на час ректорства останнього. Вбивство Фідлера прямо на вулиці, «випадкове», стало рішучим аргументом на від'їзд з Одеси у Варшаву в 1921.

Сказане ілюструє ту показову для Одеси штучно-артистичну атмосферу, яка утворювала міжнаціональні і міжконфесійні зв'язки на рівні сімейних відносин, на рівні професійних стосунків і державно-фахового служіння. Нагадуємо, що німецька складова Одеси більшою мірою забезпечувалася вихідцями з католицької Австрії, що споріднювало з поляками-католиками – і в межах збереження у віросповідальних стосунках України старокатолицької традиції, що продовжувала від часів Ягеллонства шанування Нерозділеної церкви, тобто рівновагу контактів православних і католиків, народжувало сім'ї, для яких вказані національно-конфесійні розрізнення були несуттєвими. А от артистичні зустрічі, міжсімейні відносини, підкріплені мистецькими тяжіннями особистей споріднених кланів, були ґрунтом, на якому виростала та особлива одеська аристократична культурно-творча спільнота.

Додамо до цього – багатомовність творчого середовища Одеси, в якому знання французької і англійської для вищих верств, поширеності польського внеску (Одеса будувалася на гроші російської і польської аристократії), службово-державному призначенні німецької (при тому що прошарок німців як таких складав $\approx 6\%$), суттєвість грецької і багатьох інших, відмічених у назвах вулиць і районів (Італійська, Єврейська, Циганська, Арнаутські вулиці, район Молдаванки і т.п.). Але від начал мовленнєвою основою в Одесі була російська з українською «м'якою» вимовою (в назвах вулиць ніколи не світиться «тривіальний», той що само собою розуміється етнос, в Одесі ніколи не було вулиць «російської» чи «української»). І в сім'ї Малішевських були відповідні мовні переваги, тому при переїзді в Польщу Магда Малішевська «легко вивчила» польську мову, яка не домінувала у спілкуванні в Одесі [10; 11].

Сказане яскраво ілюструє концепт «синтаксичності» культурного призначення Одеси, в якій підкреслена штучність різнонаціональних – різносповідальних – різноконфесійних взаємодій усвідомлювалася будівниками міста: щоб на його вулицях і площах, на Французькому бульварі змогли пишно розростатися знамениті одеські платани та інші рослини, градоначальник Воронцов тисячами возів з Вінничини звозив чорнозем, заклавши кліматичну «строкатість» у зазелених ділянках міста.

Артистична психологія відносин, що передбачає особливу гнучкість, переключаємість поведінково-мислительних стереотипів при домінуванні раціоналістичних засад світобачення, забезпечених воєнно-організаційним призначенням міста, – все це засвідчило «синтаксичність» світобачення одеситів, для яких творчий старт в цьому місті забезпечував успіх і визнання на подальших, географічних і життєво-організаційних етапах своєї інтелектуальної біографії.

Польський період буття В. Й. Малішевського (а це від 1921 до 1939, з 1973 до 1921 – перебування в Україні) – а це 18 років порівняно із 48, проведених на Сході, з яких 13 в Одесі – розгорнув ті напрацювання, які вивели його на посаду керівника першого в Україні, визнаного державно, музичного вищого навчального закладу. Пам'ять про вітчизняні здобутки як ґрунтовні для світоглядних установлень композитора й організатора-керівника, педагога проявилися повністю і досить велично. Найвідомішим твором Малішевського стала симфонічна Куявська фантазія, в якій і назва, і колорит мелодійних побудов вказує на походження одного з провідних польських етносів – з України: куяви до XIII сторіччя жили по берегах Дніпра, а самоназва походила з арабського «Куява-Куяба», як в офіційних дипломатичних паперах зазначали Київ у часи Київської Русі.

Прийняття Малішевським посади професора Варшавської консерваторії вивело на активну педагогічну

діяльність, вищою точкою якої стало виховання у класі композиції генія польської музики Вітольда Лютославського. Модерний максималізм Лютославського із застереженням був прийнятий Малішевським – а вихід польського митця на міжнародні терена у 1950-ті склався після смерті вчителя, з опорою на здобутки І. Стравінського, також зобов'язаного Україні основою культурних орієнтувань життєвої і творчої біографії.

Порівняння одного з перших творів Лютославського, який приніс йому світове визнання, Концерту для оркестра, 1957, із партитурою Другої симфонії В. Малішевського, написаної в період буття в Одесі і яка зберігається в бібліотеці Одеської національної музичної академії, спадкоємниці Одеської консерваторії, показує недвозначні збіги фактурно-тематичного налаштування вказаних творів, тобто спільність їх стилістичного заряду, з якого черпав і Стравінський: музичні винаходи Сходу Європи.

Організаційний дар Малішевського в повній мірі проявився в очолюваній ним групі, що формувала Перший міжнародний конкурс піаністів імені Фридерика Шопена у 1928 році, який відразу став одним із провідних музичних заходів світового масштабу – і до сьогодні.

Зазначимо традицію звернення педагогів та студентів Одеської консерваторії до дослідження життя та творчості Вітольда Малішевського. Це глави з роботи «Історія Одеської консерваторії» (1962) та ювілейна доповідь (1974) С. Орфеева [12], це дипломна робота С. Іванової «З історії російсько-польсько-українських музичних зв'язків. Життя та творча діяльність В. Малішевського» (Керівник професор Ю. Малишев, 1985). Талановите дослідження С. Іванової вивело постать Малішевського з тіні багаторічного забуття. Саме вона розшукала родичів композитора: доньку – у Польщі та внучату племінницю – Наталію Миколаївну Карпотину – в Одесі, розмовляла з ученицями Малішевського: А. А. Банніко-

вою та Є. Я. Блетницькою [2]. Стаття Іванової у журналі «Музика» була однією з перших публікацій про Малішевського в Україні.

Значним етапом стала також стаття М. Огренича і збірники, підготовлені за його підтримкою і орудою, упорядником яких стала О. М. Маркова: «Одеська консерваторія – забуті імена, нові сторінки», «Одеська консерваторія – славні імена, нові сторінки» [10; 11]. В цьому збірнику приведена стаття Н. М. Карпотіної, вперше показані матеріали щодо одеської угрунтованості діяльності Теофіла та Святослава Ріхтерів, Кліментія Корчмарьова, О. Павленка, інших видатних персон з оточення Малішевського. Підготовлені матеріали дисертації О. Гиси з акцентуаціями творів, написаних в Польщі, вказують на суттєвість у формуванні творчої особистості В. Малішевського традицій ягеллонства, які глибоко визначені у творчому вжитку сьогоденної Польщі і які завжди складали суттєві культурні орієнтири у творчому бутті України і Одеси особливо (про це спеціально у статті О. Маркової [3; 76–85]).

В. Й. Малішевський представляє особистість світового значення – у представленні того феномену універсалізму, який відмітив творчі індивідуальності саме минулого століття – «неоренесансного» наповнення за концепцією П. Валері (докладніше про це у В. Батанова [2]). Поєднання творчо-практичної композиторської і педагогічної діяльності – це в заповідях ХІХ сторіччя, але державно-організаційна діяльність, що дозволила вибудувати самостійну модель вищої музичної освіти і улаштування конкурсу імені Ф. Шопена – це вже співвідносно із діяльнісними розкладами Е. Вілли-Лобоса, З. Кодаї, К. Орфа та інших величних представників століття Науково-технічної революції. В Україні аналоги – тільки 2: М. Рославець і О. Козаренко. І третім у тому почесному ряді слід називати В. Й. Малішевського, що складає дійсне надбання культури України – і згодом

Польщі, що утворює знов-таки почесну паралель митцям, що уособлюють різнонаціональні культурні традиції – Л. Боккеріні, Ф. Ліст, І. Стравінський. В. Малішевський – високе надбання музичного мислення ХХ сторіччя, укоріненого в культурних установах Одеси і України у цілому.

Висновки. Історичні обставини – планування нової столиці імперії – висунули Одесу на провідне положення у адміністративно-культурних центрах України, забезпечили привілеї у розробці путів модерну в культурно-мистецькій сфері на початку ХХ століття. Наявність історичних спроб відкрити саме вищі музичні заклади в Одесі у 1820-ті, у 1860-ті роки забезпечила досвід готовності до відкриття Одеської консерваторії у вересні 1913-го року як третього в імперії музичного вузу, що успадкував здобутки європейського Заходу і Сходу у вибудові вищого щабеля музичного професійного навчання. В. Малішевський з його досвідом загально-наукової і спеціально-творчої підготовки склав достойне втілення адміністративно-організаційної ідеї ректорства, згодом апробованої усією його діяльністю в Польщі. Як професор він підготував композиторську кваліфікацію генія польської музики В. Лютославського, став провідною фігурою в організації першого світового фортепіанного конкурсу імені Ф. Шопена.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве ХХ в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве ХХ – начала ХХІ в. Канд.дисс., 17.00.03. Одесская нац. муз. академия имени А.В. Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
3. Иванова С. Из истории русско-польско-украинских связей. Жизнь и творческая деятельность В. Малишевского. Дипломная работа. Одесская государственная консерватория шимени А.В. Неждановой. Одесса, 1985.
4. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.

5. Лотман Ю. Типология культуры // К проблеме типологии культуры. Учен.зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198. С. 30–38.
6. Малишевский В. Учение о модуляциях. Одесса : Издание Одесского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества, 1915. – 118 с.
7. Миронов В. В. Малишевский и Л. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Луганськ, 2008.* С. 238–247.
8. Мирошниченко С.В. Становление музыкального профессионализма в Одессе (доконсерваторский период). Монография. Одесса: Астропринт, 2013. 228 с.
9. Огренич М. Перший ректор // Музика. 1991. № 3. С. 25.
10. Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. Одесса: ОКФА, 1994. 248 с.
11. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы. Одесса: Астропринт, 1998. 333 с.
12. Орфеев С. История Одесской консерватории. Исторический очерк. Одесса, 1963, рук. Библ. ОНМА. Одесса, 97 с.
13. Смирнов В. Реквием XX века: в 5-ти ч. Ч. 1. Изд. 2-е, доп. и справ. Одесса: Астропринт, 2009. 680 с. .
14. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

REFERENCES

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Batanov V. (2016) Universalism of composer personalities in music art XX – begin XXI st. Candidate's thesis, spec.17.00.03 – mus.art. Odessa state music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
3. Ivanova S. (1985) From the history of Russian-Polish-Ukrainian relations. Life and creative activity of V. Malishevsky. Graduate work. Odessa State Conservatory of the name A.V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
4. Kaminskaja-Markova E.N. (2015). The methodology musicology and problems music culturology. To 50 years of pedagogical activity work. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
5. Lotman Yu. (1967) Typology of culture // On the problem of typology of culture. Scholarly record Tart. state university, 1967. Issue. 198. Tartu., P. 30-38 [in Latvian].
6. Maliszewski W. (1915) The doctrine of modulations. Odessa: Edition of the Odessa Branch of the Imperial Russian Musical Society. Odessa [in Ukrainian]
7. Mironov V. (2008) V.Maliszewski and N.Ogrenich as prominent musical passionarists of Odessa. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy.* Lugansk,. P. 238-247 [in Ukrainian] .
8. Miroshnichenko S.V. (2013) Formation of musical professionalism in Odessa (pre-conservatory period). Monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian] .

9. Ogrenych M. (1991). The first rector // *Muzyka*, № 3. P. 25 [in Ukrainian].
10. Odessa conservatoire: vorget namens, new page. (1994) Odessa: OKFA [in Ukrainian].
11. Odessa conservatoire: glorious names, new pages (1998).. Odessa, Astroprint. 333 p. (in Ukrainian)
12. Orfejev S. (1963). History of the Odessa Conservatory. Historical essay. Odessa, manuscript. Library of Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
13. Smirnov V. The Requiem XX age: in 5 parts. P. 1. Pub. 2, complem. and amendable. Odessa: Astroprint, 2009. 680 p.
14. Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX cetntry: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

УДК 78.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-3>**Дарія Володимирівна Андросова**

ORCID: 0000-0002-5951-8416

доктор мистецтвознавства, професор

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
dashaelena@gmail.com**Марина Володимирівна Русяєва**

ORCID: 0000-0003-2774-1696

кандидат мистецтвознавства, доцент

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,
директор
КЗПСО «Мистецька школа № 1 імені Е. Г. Гіленьса м. Одеси»
marina.rusyaeva.od@gmail.com

КАФЕДРА ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ПРИКЛАДНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ У ВТІЛЕННІ ПРИНЦИПІВ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

Мета дослідження – обґрунтування самозначущості аналізів культур та артефактів в аспекті розуміння культового початку культурної діяльності, формованої метафізичними принципами виявлення стильових єдностей як здобутку музичної, тобто особливого роду прикладної культурології. В ній узагальнюються накопичення творчої активності в невідривності раціональних та позараціональних форм її реалізації, прослідковано в матеріалах вибудованих курсів на кафедрі теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. **Методологічною основою** роботи постають загальнонаукові методи онтологічний, аналітичний, історичний, культурологічний міждисциплінарний стильовий компаратив, ритуалознавчий ракурс усвідомлення генези музичних культур та артефактів тощо, як це здійснено в роботах Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, А. Соколової та ін. **Наукова новизна** роботи в тому, що вперше в українознавчому просторі заявлена концепція аналітичного методу в науковому усвідомленні смислу культур та артефактів в їх органічній пов'язаності із історичною, інтелектуально-біографічною описовістю, що відрізняється від «цілісної» формально-структурної аналітичності музикознавства. Вперше в ракурсі названого методологічного стрижня розглядається дисциплінарне і персонально-викладацьке наповнення курсів кафедри теоретичної і прикладної культурології. **Висновки.**

Об'єктивно-історичні умови формування курсу музичної культурології в межах кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової визначили їх побудову на основі концепції культового початку культури і звідти суттєвості «кільцевих-репетитивних» метафізичних стильових утворень в історії музики і в історичній близькодії, містеріальних засад музичного театру. Звідси вперше в культурознавстві усвідомлюється принцип культурологічного аналізу музичних творів і артефактів в цілому на основі виявлення генетично-ритуального їх кореня попри художньої цілісності мистецького акту.

Ключові слова: *культура та артефакт в музиці, епохальні, мистецькі та музичні стилі, метафізика музичної історії та історичної близькодії, культурологічний аналіз творів мистецтва і музичних творів, музична культурологія.*

Androsova Daria Volodymyrivna, Doctor of Art Studies, Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Rusyaeva Maryna Volodymyrivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Director of the Communal Institution of Primary Specialized Education "Odesa Art School № 1 Named After E. G. Gilels"

Department of theoretical and applied culturology in the embodiment of the principles of musical and cultural knowledge

The purpose of the research is to substantiate the self-importance of the analyzes of cultures and artifacts in the aspect of understanding the cultic beginning of cultural activity, formed by the metaphysical principles of identifying stylistic unity as an achievement of musical, i.e., a special kind of applied cultural studies. Accumulations are summarized in it of creative activity in the inseparability of rational and non-rational forms of its realization and followed in the materials of courses developed at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. **The methodological basis** of the work is the general scientific methods of ontological, analytical, historical, culturological interdisciplinary stylistic comparative, ritualistic angle of awareness of the genesis of musical cultures and artifacts, etc., as it is done in the works of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, A. Sokolova, etc. **The scientific novelty** of the work is that, for the first time in the space of Ukrainian studies, the concept of an analytical method in the scientific awareness of the meaning of cultures and artifacts in their organic connection with historical, intellectual and biographical descriptiveness, which differs from the "holistic" formal-structural analysis of musicology, is declared. For the first time, the disciplinary and personal teaching content of the courses of the department of theoretical and applied cultural studies is considered from the perspective of the mentioned methodological core. **Conclusions.** Objective-historical conditions for the formation of the course of musical cultural studies within the framework of the department of theoretical and applied cultural studies of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova

determined their construction on the basis of the concept of the cult beginning of culture and from there the essentiality of "circular-repetitive" metaphysical stylistic formations in the history of music and in historical close-up, the mysterious foundations of musical theater. From here, for the first time in cultural studies, the principle of cultural analysis of musical works and artifacts as a whole is realized from the identification of their genetic-ritual root despite the artistic integrity of the artistic act.

Key words: *culture and artefact in music, epochal, artistic and musical styles, metaphysics of musical history and historical proximity, cultural analysis of works of art and musical works, musical culturology.*

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасним станом культурологізованого музикознавства, в якому, внаслідок впевненого розвитку автономізованого відгалуження так званого виконавського музикознавства, самостійне місце становлять питання взаємодії мистецтва і оточуючого його культурного простору. Відповідно, наукова проблематика поповнилася помежовним комплексом музичної культурології, яка склала також учбову дисципліну, що викладається вже більше 20 років в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (Київ) і в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової (Одеса). Ювілейні дати як київського, так і одеського музичних вузів (110 років з моменту відкриття названих музичних закладів) активізують підсумковування зроблених накопичень як по лінії саме наукової діяльності у вигляді підготовки книг, дисертацій кандидатського і докторського рівнів, а також педагогічно-викладацької динаміки введення і пристосування до змінних умов сьогодення народжуваної самостійної галузі знання і творчо-практичної роботи.

В даному разі у фокус уваги покладені напрацювання Одеського музичного вузу, в якому ідеї створення і функціонуючої кафедри теоретичної і прикладної культурології, первісно названої «кафедра сучасної музики і музичної культурології», спиралася на музично-культурологічний потенціал діяльності науковців і

адміністраторів музично-вузівського рівня І. Ляшенка та І. Котляревського. Випускники класу останнього — Д. Андросова, О. Маркова, С. Мірошниченко, їх вихованці О. Олійник, О. Муравська, Н. Чуприна та багато інших — займають чільне місце у керівництві одеського вищого музичного закладу. У працях О. Маркової та її колег [більше 30 книг і статей від 2004 р., у тому числі [4; 6; 10] неодноразово піднімалися суттєві проблеми діяльності кафедри як наукового центру розробки проблем музичної культурології. Однак зміни структури наукового оснащення кафедр цього типу в останні роки, гуманітаризація освітнього процесу у вузах мистецтв та ін. змістили акценти діяльності в сторону теоретично-методологічного підходу у питаннях, що розробляються у названому творчому осередку.

Мета дослідження — обґрунтування самозначущості аналізів культур- та артефактів в аспекті розуміння культового початку культурної діяльності, формованої *метафізичними* принципами виявлення стильових єдностей як здобутку музичної, тобто особливого роду прикладної культурології, в якій узагальнюються накопичення творчої діяльності в невідривності раціональних і позараціональних форм її реалізації і прослідковано в матеріалах вибудованих курсів на кафедрі теоретичної і прикладної культурології. **Методологічною основою** роботи постають загальнонаукові методи онтологічний, аналітичний, історичний, культурологічний міждисциплінарний стильовий компаратив, ритуалознавчий ракурс усвідомлення генези музичних культур та артефактів тощо, як це здійснено в роботах Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, А. Соколової та ін. **Наукова новизна** роботи в тому, що вперше в українознавчому просторі заявлена концепція аналітичного методу в науковому усвідомленні смислу культур- та артефактів в їх органічній пов'язаності із історичною, інтелектуально-біографічною описовістю, що відрізняється від

«цілісної» формально-структурної аналітичності музикознавства. Вперше в ракурсі названого методологічного стрижня розглядається дисциплінарне наповнення курсів кафедри теоретичної і прикладної культурології.

Передумовами створення кафедри теоретичної і прикладної культурології стали базисні положення історичних відомостей щодо культурологічної спрямованості розвитку музично-історичної сфери знання, що визначили виняткову активність цієї області музикознавства ХХ століття в цілому, у тому числі у плані експансії музикознавчої методології в гуманітарну сферу. Так, в роботах Н. Гартмана, М. Бахтіна, Л. Гумільова, К. Леві-Стросса, А. Канарського та ін. науковців маємо використання музикознавчих методів в аналізі вербальних, художніх та логічно-науково вибудуваних, текстів з відповідними науково-цінними результатами, що вказувало на загальнокультурну цінність методології, виробленої в умовах застосування її в обминання спеціально-музичної речовості.

У свою чергу, процес семіотизації мистецтвознавства і музикознавства в першу чергу в паралель до семіо-філософічних розробок ще з початку ХХ століття увели необхідність міждисциплінарних компаративних методів, що за своєю природою тяжіли до порівняння із формами первісного знання, синкретизис яких заклав основи усіх цивілізаційних розгалужень в науці і творчості.

В контексті вказаних наукових відкриттів формування культурологічних підходів в мистецтвознавстві відбулося на протязі усього минулого сторіччя, і це була реальна історична основа формування кафедри теоретичної і прикладної культурології в Одеській консерваторії, з 2013 Національної музичної академії, що склалася в розвиток курсу Енциклопедії, введеного першим ректором консерваторії професором Вітольдом Йосифовичем Малішевським у 1913 році. Тим самим здійснилося відкриття в музич-

ному закладі комплексної дисципліни загальногуманітарного призначення і з виходом на провідну сферу наукового знання відповідного історичного періоду (в багатьох музичних академіях Заходу кафедра гуманітарної підготовки існує до сьогодні).

Для початку ХХ століття цим провідним науковим комплексом визначався фізіолого-психологічне установлення у гуманітарному розкладі вузівської освіти: В. Й. Малішевський, окрім закінчення консерваторії і набуття кваліфікацій скрипаля, диригента, навчався в університеті, також був випускником Медико-хірургічної академії. Енциклопедизм Малішевського мав продовження, після вимушеної еміграції у Польщу у 1921 році, в його роботі у Варшаві, де він уславився як композитор і педагог, а також блискучий організатор найкрупнішого у світовому розкладі Першого конкурсу піаністів імені Ф. Шопена 1928 року.

Певним продовженням класу енциклопедії, заснованим В. Й. Малішевським, виступає діяльність усвідомленого спадкоємця останнього Серафима Дмитровича Орфеева. С. Д. Орфеев, будучи сином православного священника з відповідним освітнім статусом, пройшовши шляхами Вітчизняної війни путь солдата, ствердився у служінні первісним установкам на університетську основу вищої музичної освіти. Будучи ректором Одеської консерваторії з 1953 по 1961 роки, Орфеев згодом відділив від кафедри музикознавства спеціально кафедру історії музики, яку очолив, маючи у якості основної дисципліни гармонію, активно заохочуючи енциклопедизм підготовки музикознавців, історичну і гуманітарну обізнаність, практично-музичні вміння теоретиків «старої» школи і аналітичні студії істориків, знову ж таки, з обов'язковістю практично-виконавських, композиторсько-творчих виходів.

Випускницею класу спеціальності у С. Д. Орфеева стала засновниця кафедри музичної культурології профе-

сор Олена Миколаївна Маркова, яка з 1983 року розробляла проблеми естетичного аналізу музики (кандидатська дисертація «Естетичний аспект інтонаційної теорії і аналіз музичних творів»), сформулювавши у 1987 році позиції соціо-культурологічного аналізу музики [3]. Ця тематика зумовила ідеї докторської дисертації, яка увела вперше у практику консерваторського навчання в Одесі принципи аналітичної історії музики («Інтонаційність історії музики», 1991), відповідний ракурс захисту кандидатських дисертацій, дипломних робіт і перший в історії Одеської консерваторії захист докторської дисертації громадянина В'єтнаму Фам Ле Хоа (1997).

З 1998 року створена була секція музичної культурології в межах кафедри історії музики і музичної етнографії, а на базі останньої введена була у план Міністерства культури щорічна міжнародна конференція-семинар «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність», а роком пізніше, у 1999, конференція «Захід-Схід: культура і мистецтво». Обидві конференції у статусі щорічних міжнародних і всеукраїнських зібрань діють до сьогодні. Обидві конференції суміщають мистецтвознавчу, дидактичну і культурологічну тематичні спрямованості, що дозволяє широко залучати спеціалістів з різних регіонів України і з зарубіжжя.

Кафедра музично-культурологічного спрямування відкрита була у 2003 році як кафедра сучасної музики і музичної культурології, згодом від 2013 року перейменована на кафедру теоретичної і прикладної культурології. Кафедра спиралася на міждисциплінарну спрямованість роботи професора О. Маркової, автора більше як 200 праць, автора єдиної в Україні і поза нею книги про музичну культурологію, в класі якої підготовлені кандидати і доктора мистецтвознавства, музикознавчої і культурологічної спрямованостей. При цьому професору Марковій належить першість в консерваторії, згодом академії у заснуванні кандидатських і докторських захи-

стів, на сьогодні числом більше 55. У тому числі це перші в Україні захисти докторів мистецтвознавства в'єтнамця Фам Ле Хоа (1997), ректора Ханойського педагогічного університету, китайця Лю Бінцяна (2015), нині професора і проректора Таньшаньського університету в КНР. Також випускниками класу О. Маркової стали провідні спеціалісти кафедри прикладної і теоретичної культурології доктори мистецтвознавства, професори Муравська Ольга Вікторівна, Алла Вікторівна Соколова, кандидат мистецтвознавства доцент Лілія Василівна Нейчева.

Але найбільш визначним досягненням роботи професора Маркової та її вихованців є: 1) виділення *метафізичних закономірностей* у культурно-музичному і музично-історичному процесі і аналітичний ракурс ідейно-історичного наповнення епохальних та мистецьких стилів, 2) формування *аналізу культур— та артефактів* в аспекті їх ритуально-символічної генези і тим культурної, попри спеціально художньої, значущості.

В класі Маркової писав кандидатську дисертацію Ректор ОНМА професор Олександр Леонідович Олійник. На різних кафедрах ОДК згодом ОНМА, інших музичних закладів міста працювали випускники класу Маркової кандидати мистецтвознавства професори Леонід Михайлович Бутенко, Степан Тимофійович Калмиков, Юрій Іванович Некрасов, і на сьогодні працюють доктори, кандидати мистецтвознавства, у тому числі доктор мистецтвознавства професор Лілія Михайлівна Шевченко, вищеназвані доктори мистецтвознавства професори О. Муравська, А. Соколова та інші провідні спеціалісти. Марковою закладений і розроблений курс Сучасної музики, новітні курси Культурології та антропології у науковому знанні, Метафізики історії в музичній науці і в творчості, ін. складають розвиток у культурологічному напрямі позицій теорії історії музики і курсу музично-теоретичних систем музикознавства. Але головною виступає ідея стильової історичної метафізики

(див. докторську дисертацію громадянина КНР професора Лю Бінцяна тощо) – на кафедрі сформульована О. Марковою і її вихованцями концепція неосимволізму відносно смислу стильових утворень поставангарду [3; 5] і неоготики щодо постпоставангардної музично-стильової позиції [8].

Від дня заснування кафедри суттєвою була робота доктора соціології професора, автора 386 публікацій Валерія Олексійовича Деева, що працював з 2003 по 2017 рр. Його узагальнення щодо надбань музичної соціології складають здобуток всенационального значення української науки XXI століття.

У числі працівників кафедри від її заснування знаходиться кандидат мистецтвознавства, доцент, на сьогодні директор ДШМ № 1 імені Е. Гігельса Марина Володимирівна Русяєва, розроблений курс методики культурологічних дисциплін являє суттєву складову дидактичних накопичень кафедри. В роботі підрозділу помітною є роль кандидата педагогічних наук, випускника Одеської консерваторії і Одеського політехнічного інституту Альфреда Карловича Мазура, автора курсів акустики та інформатики для культурологів. Працював з 2004 до 2020 року композитор, згодом кандидат мистецтвознавства Олег Григорович Польовий, що опікував курс музичної імпровізації.

Особливу значущість для функціонування роботи кафедри теоретичної і прикладної культурології отримав внесок кандидата мистецтвознавства (2006), з 2018 року доктора мистецтвознавства професора О. В. Муравської, яка представила оригінальний зразок аналітичного музикознавства з проблеми жанрово-типологічного зазначення національного різновиду духовного жанру («Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX ст.», 2004), згодом заявила самостійну лінію української і європейської у цілому візантистики («Вплив східнохри-

стянської культури на європейське музичне мистецтво XIX–XX століть», 2018). Концепція візантизму стосовно явищ Нової і Новітньої історії складає спеціально О. Муравською розроблену лінію метафізичної «кільцевості» музично-стильових історичних змін [7].

В дисертації О. Муравської узагальнено типологію візантійської культури, її богослужбово-співацької традиції як предмета наукового дослідження, історичну хронологію поширення візантійського художнього досвіду, а також його роль в формуванні патріархально-ортодоксального типу культури. З'ясовано, що східнохристиянська традиція найбільш повно сконцентрувалася в культурі Візантії, яка історично визначена у вигляді витоку і принципу, що формує культурне будівництво середньовічної Європи, а також джерела її оновлення в Новій і Новітній історії. Головне, в роботах О. Муравської апробовано культурологічний принцип аналізу історичних стильових єдностей (візантизм як різновид «ренесансних» стильових повторюваностей, ін.) та містеріально-ритуальна основа музично-театральних явищ.

В класі О. В. Муравської захищаються доктори і кандидати мистецтвознавства, доктори філософії з мистецтвознавства і культурології (5 кандидатів і докторів філософії, 1 доктор мистецтвознавства). Нею вибудований напрям містеріальних основ музичного театру, що живить тематику наукових розробок її вихованців у розвиток метафізичної «репетивності» музично-мислительних стереотипів.

З 2007 року по суміщенню із роботою на кафедрах спеціального, загального і спеціалізованого фортепіано, а з 2015 на постійній основі на кафедрі працює Дарія Володимирівна Андросова, доктор мистецтвознавства з 2016 року, професор з 2018. Андросовою розроблена проблематика музичного мінімалізму (кандидатська «Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення», 2005) і втілення виконавської парадигматики у піаніс-

тичній та інструментальній у цілому музиці (докторська «Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: виконавська специфіка», 2016), склавши тематичний запас її наукової і педагогічної творчості. Професор Андросова самостійно розвиває закладені професором Марковою установлення на характеристику мистецької своєрідності явищ музики і культури Новітнього часу. У класі Андросової підготовлені кандидати, доктори філософії мистецтвознавчої і культурологічної спрямованостей (4 кандидатів і докторів філософії). Метафізична історична закономірність прослідковується на основі всесвітньоозгачуємих метастильових типологій фортепіанного мистецтва у вигляді взаємодії клавірної та оркестрально-рояльної типологій.

З 2019 року на кафедрі надзвичайно плідно працює А. В. Соколова, яка, маючи ступінь кандидата педагогічних наук, у 2021 році захистила докторську дисертацію «Візантійські основи культури Русі-України та Британії-Англії», що відкрила нові сторінки вимірів взаємин України і європейського Заходу на ґрунті православного віросповідального чинника і що має своєрідні продовження в музичній сьогоденності. У класі А. В. Соколової успішно готуються до захисту доктори філософії і мистецтва. Метафізика історичних збігів територіально розділених Британії та України визначається ідеально-релігійними початками візантійства, що мали місце на зорі існування тих націй у ранньому і центральному Середньовіччі.

Розбудова курсу актуального зарубіжного фольклору складає унікальну лінію напрацювань А. В. Соколової. Нею розроблений предмет «Візантійські основи культури Русі-України та Британії-Англії» для аспірантів першого року навчання. Курс спрямований на виявлення закономірних впливів візантійської цивілізації на культуру Британії-Англії та Київської Русі, де візантій-

ська модель державотворення представляє зразок для культурних інститутів вищеназваних країн. У програмі курсу акцентовано увагу на історичних артефактах провізантійської культурної лінії, на сутності салонно-духовної естетики Візантії. Фольклор східних слов'ян, країн Західної Європи, США та Азії розглядається в контексті національного менталітету та етнічної культури народів і націй цих країн.

В останні роки органічно увійшли в колектив кафедри нові співпрацівники. У їх числі випускниця кафедри Галина Вікторівна Волкова, що працює тут з 2019 року, має ступінь кандидата культурології (дисертація «Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей, 2020»), їй належить робота з організації краєзнавчої, у тому числі фольклористської тематики, питань мистецького компаративу, взаємодії художньої і прикладної музики. Моторна Тетяна Федорівна, кандидат мистецтвознавства (дисертація «Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана)», 2022), на кафедрі працює з 2022 року, успішно здійснює мистецтвознавчі курси, має клас підготовки докторів філософії. Увійшла до складу кафедри кандидат політичних наук С. Шевченко. Цікавим і плідним є внесок кандидата мистецтвознавства (дисертація «Болгарське музичне мистецтво як національно-стильова парадигма в культурі ХХ – початку ХХІ століть», 2016) Л. В. Нейчевої, що працює також завідуючою літературно-рекламним відділом Одеського національного академічного театру опери та балету, демонструючи можливості культурологічного охоплення музично-практичної діяльності.

У сьогоднішній день на кафедрі, очолюваної доктором мистецтвознавства, професором, заслуженим працівником культури України О. М. Марковою, має місце установка на філософсько-релігійнознавчу підготовку, на розробку *проблеми культу й культури*, виділено вперше в Україні

концепцію *метафізики історії музики та музичної культури*, що засвідчує самостійне існування проблематики музичної культурології та антропології музики.

На кафедрі розгорнуто ознайомлення з історією літератури і зображального мистецтва, з теорією та історією різних мистецтв, фольклорно-етнологічних областей їх виявлення, театрознавчих і режисерськи-організаційних технологій. Сумісно зі спеціалістами різних кафедр склалося установалення *виконавського* музикознавства, культурологічного за суттю орієнтації на загальнокультурний обсяг артистичної наснаги музикантів, що розробляється в межах *метаісторичного* підходу і в осяганні *культуро-ритуального* початку буття мистецько-культурних надбань. Вперше вводяться курси *звукорежисури* і *українознавства* у відповідності із запитами студентів даної та інших кафедр Академії.

Випускники кафедри теоретичної і прикладної культурології працюють у колективах театрів, філармонії, в педагогічній сфері у вузах, коледжах і школах мистецтв, ведуть мистецько-освітні заходи, вибудовують творчо-організуючі спільноти лекторіїв, театральних угруповань та ін. Заслугою педагогів кафедри є улаштування міжвузівських наукових зустрічей, меморіальних акцій. З даною кафедрою пов'язана була до березня 2023 року творча музикознавчо-культурологічна діяльність універсального генія музичної України О. В. Козаренка. В основу цієї різноманітної і творчо плідної діяльності поставлена концепція – метафізичного, тобто поза фізично-детермінованого фактору, буття «кільцевих» епохально-стильових та історично близькодійних стилетворчих утворень, а також культуво-культурна угрунтованість змістовності і структур музичних творів та музичних артефактів, що базується на засадах фольклористичних уявлень про першоритуальні акції як синкрезу музики-міфа-слова-релігієтворення. **Висновки.** Об'єктивно-історичні умови формування курсу музич-

ної культурології в межах кафедри теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової визначили їх побудову на основі концепції культового початку культури і звідти суттєвість «кільцевих-репетитивних» метафізичних стильових утворень в історії музики і в історичній близькодії, містеріальних засад музичного театру. Звідси вперше в культурознавстві усвідомлюється принцип культурологічного аналізу музичних творів і артефактів від виявлення генетично-ритуального їх кореня попри художньої цілісності мистецького акту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д.В. Символизи́зм и поликлави́рность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса: Астропринт, 2015. 532 с.
3. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу. Українське музикознавство, вип. 22, Київ 1987, с. 23–30.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
5. Маркова О.М. Неосимволи́зм музики XXI століття і виконавське музикознавство. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 3. С. 209–214.
6. Маркова О. Метафізика історії музики і неоготика поставангарду Вісник Львівського університету. Секція мистецтвозн. Вип. 20. Львів, 2019. С. 3-9.
7. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX стол.: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
8. Навоєва І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
9. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
10. Androsova Daria, Markova Elena (2018) Znaczenie symboliki epoki w utworze muzycznym. Semantyka kulturowego kontekstu twórczości // Interpretacje dzieła muzycznego w kręgu semantyki. Interpreting Musical Works from a Semantic Perspective. [3]. Pod redakcją Anny Nowak. Bydgoszcz, 2018. S. 141–147.

REFERENCES

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukraine].
2. Kaminskaja-Markova E.N. (2015). The methodology musicology and problems music culturology. To 50 years of pedagogical activity work. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
3. Markova O. (1987) The notion "intonation ideas" in light of the social-culturology approach. *Ukrainske muzykoznavstvo*, issue 22. Kyiv. P. 23–30 [in Ukrainian].
4. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian].
5. Markova O.M. Neosymbolism of XXI century music and performance musicology. Bulletin of the National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts: Science. magazine. Kyiv: Millennium, 2018. № 3. C. 209–214 [in Ukrainian].
6. Markova O. Metaphysics of the history of music and post-avant-garde neo-Gothicism Bulletin of Lviv University. Art history section. Vol. 20. Lviv, 2019. P. 3–9 [in Ukrainian].
7. Muravska O. (2010) The essays on histories of the foreign music culture. Issue 1. Odessa, Drukarskij dim [in Ukrainian].
8. Navojeva I. (2018) Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's. Odessa National Musical Academy name A.V. Nezhdanova, 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].
9. Sokolova A. The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraines. The scientific monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
10. Androsova Daria, Markova Elena (2018) The meaning of the symbolism of the era in a musical work. Semantics of the cultural context of creativity // Interpretations of a musical work in the sphere of semantics. *Interpreting Musical Works from a Semantic Perspective*. [3]. Edited by Anna Nowak.

УДК 78.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-4>**Ольга Вікторівна Муравська**

ORCID: 0000-0002-0281-7503

доктор мистецтвознавства,

*професор кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
olga@noc.od.ua***Тетяна Федорівна Моторна**

ORCID: 0000-0002-1573-9209

кандидат мистецтвознавства,

*викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
tmotornaya@gmail.com*

КУЛЬТОВО-МІСТЕРІАЛЬНІ НАСТАНОВИ У ВИБУДОВУВАННІ ТА ВИКЛАДАННІ ПРОВІДНИХ КУРСІВ КАФЕДРИ ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ПРИКЛАДНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ОДЕСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Мета роботи — виявлення та обґрунтування культово-містеріальних настанов у вибудовуванні освітньої концепції провідних музично-культурознавчих дисциплін кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого, естетичного та музично-інтонаційного методів дослідження. **Наукова новизна** роботи визначена її спрямованістю на подальше дослідження не тільки культово-містеріальної генези культури і музики в цілому, але й на впровадження цієї ідеї в провідні курси та методологічні напрацювання зазначеної кафедри ОНМА імені А. В. Нежданової. **Висновки.** На початку XXI століття відбувається активний процес переоцінки духовно-моральних цінностей, на часі проблема порятунку сучасного світу від духовно-моральної деградації людства і знецінення культури як необхідного взірця розвитку цивілізації. У зазначеному контексті особливої значущості набуває гуманітарно-мистецька освіта, що нині виявляє тяжіння до одухотворення та відродження глибинних національних культово-релігійних традицій. Зазначене спрямування

освітнього процесу, закарбоване в численних культурологічних працях, зосереджених на дослідженні перетинів «культу» і «культури», метафізичної сутності мистецтва і музики характеризує також будову та методологію провідних курсів кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової, орієнтованих не тільки на накопичення певної інформації щодо історичних шляхів розвитку світової культури та музики, але й на духовне Преображення індивіду через відкриття їх сакральної сутності.

Ключові слова: гуманітарно-мистецька освіта, кафедра теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової, культ та культура, музична культурологія.

Muravska Olha Viktorivna, Doctor of Art History, Professor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Motorna Tatyana Fedorivna, Candidate of Art History, Lecturer at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Cult-mysterical instructions in the development and teaching of the leading courses of the department of theoretical and applied culturology of the Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova

The purpose of the work is to identify and substantiate the cult-mysterical guidelines in building the educational concept of the leading musical and cultural disciplines of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova. The methodology of the work has a complex nature and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, cultural, historical-typological, hermeneutic, art history, aesthetic and musical intonation research methods. The scientific novelty of the work is determined by its focus on further research not only of the cult-mysterious genesis of culture and music in general, but also on the implementation of this idea in the leading courses and methodological developments of the specified department of the A. V. Nezhdanova ONMA. Conclusions. At the beginning of the 21st century, there is an active process of re-evaluation of spiritual and moral values, at the time the problem of saving the modern world from the spiritual and moral degradation of humanity and the devaluation of culture as a necessary model for the development of civilization. In this context, humanitarian and artistic education, which now shows a tendency towards spirituality and the revival of deep national cult and religious traditions, acquires special significance. The specified direction of the educational process, imprinted in numerous cultural works, focused on the study of the intersections of "cult" and "culture", the metaphysical essence of art and music, also characterizes the structure and methodology of the leading courses of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the A. V. Nezhdanova ONMA, oriented not only for the accumulation of certain information regarding the historical development of world culture and music, but also for the spiritual transformation of an individual through the discovery of their sacred essence.

Key words: *humanitarian and artistic education, department of theoretical and applied cultural studies of A. V. Nezhdanova ONMA, cult and culture, musical cultural studies.*

Актуальність теми дослідження. «У всьому шукайте великого сенсу» [цит. за: 10, с. 390]. Ці слова оптинського старця Нектарія є не тільки духовним заповітом, зверненим до сучасників і нащадків, а й виступають своєрідним символом духовної пізнавальної установки багатьох слов'янських культур, в тому числі й української. Ця настанова є показовою й для системи освіти і, перш за все, гуманітарної, що охоплює групу академічних дисциплін, об'єднаних прагненням до вивчення різноманітних аспектів людського буття, в тому числі й духовного. Тому гуманітарні науки зазвичай включають такі предмети, як мова, література, музика, філософія, виконавські види мистецтва, релігія й образотворче мистецтво, культурологія та ін., що власне визначає комплексний характер цієї сфери пізнання та освіти. Гуманітарні науки, як відомо, остаточно формуються у якості університетських дисциплін тільки в ХІХ столітті. У цей час комплекс так званих гуманітарних дисциплін об'єднується під назвою «*науки про дух*» (*Geisteswissenschaften*). Зазначимо, що така духовно-метафізична спрямованість названої сфери, що орієнтована на культове осмислення культури, зберігає свою значущість і в наступні часи, особливо на рубежі ХХ–ХХІ століть.

Сказане цілком закономірне, позаяк «людство здатне вижити, лише відтворивши і поставивши в центр свого існування систему абсолютних цінностей. З огляду на це ХХІ століття має стати «віком людини», в якому пріоритет *духовного* превалює над матеріальним» [5, с. 10], – зазначає В. Кремень. Тому в сучасній гуманітарній та мистецькій освіті нагальною стає потреба не лише в переосмисленні реалій і можливих наслідків глобалізації в добу постмодерну, а й розробка тих перспективних напрямків освіти як основи сучасного суспільства, які мають здійснюватися в ім'я збереження ідентичності людини як особистості. Й у першу чергу це стосується гуманітарних наук як основи гуманістичної освіти, котра у всі часи була і має залишатися джерелом культурних традицій і центром становлення духовності всіх націй та народів.

Все це є суголосним й з традиціями української гуманітарно-мистецької освіти в її історичному розвитку, позаяк «Україна – це християнська держава в духовному вимірі, тож формування її національної ідеї, примноження та збереження національних освітніх традицій, не може усвідомлюватись без християнської моралі, етики, педагогіки та виховання» [12, с. 48]. Тобто, сучасний етап розвитку освітньої думки в сфері гуманітаристики конче потребує її *одухотворення*.

Позначені духовні настанови українського «образу світу» та культури фактично склали вагоме тло ключової концепції роботи кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, що існує з 2003 року. Передумовою її створення була культурологічна спрямованість розвитку музично-історичної сфери, що визначила виняткову активність цієї області музикознавства ХХ століття в цілому, у тому числі у плані експансії музикознавчої методології в гуманітарній сфері, що власне й визначило формування феномену «музичної культурології». З урахуванням зростання необхідності осмислення процесів духовно-релігійних настанов культури в умовах постмодерну та сучасності ця проблематика набуває особливої значущості, в тому числі й у методологічному досвіді викладання культурологічних дисциплін зазначеної кафедри, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Позначений духовний дискурс гуманітарно-мистецької освіти сьогодення, безпосередньо пов'язаний з ідеєю про культову генезу культури як такої, складає одну з найважливіших настанов праць П. Флоренського [18; 19], М. Бердяєва [16; 17], М. Вебера [2], П. Тілліха, Ж. Марітена та ін. Їх доповнюють наукові розвідки українських авторів, що досліджують вплив християнської культової традиції на європейську і, зокрема, на українську культуру. Серед них виділяємо фундаментальні роботи І. Огієнка [4], Дм. Чижевського [15], С. Кримського [6], В. Личковаха [7] та ін. Проектування їх ідей в сучасний гуманітарно-мистецький освітній процес простежуємо в монографіях Г. Ващенко [1], О. Олексюк [11], О. Цибулько

[14], в ключовій ідеї збірки «Горизонт духовності виховання» [3], що висвітлюють процеси інтеграції християнських метафізичних цінностей в гуманітарно-мистецький освітній процес різних рівнів, виявляючи тим самим соціогуманітарний потенціал освіти як чинника модернізації європейського (в тому числі й українського) суспільства. Досвід методологічної та викладацької роботи кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, її провідних курсів також формувався на тлі «*онтологізованого*» музикознавства [див.: 8] і тому засвідчує як значущість культової основи культурного феномену, так і необхідність його подальшого дослідження.

Мета роботи – виявлення та обґрунтування культово-містеріальних настанов у вибудовуванні освітньої концепції провідних музично-культурознавчих дисциплін кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. **Методологія** роботи має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого, естетичного та музично-інтонаційного методів дослідження. **Наукова новизна роботи** визначена її спрямованістю на подальше дослідження не тільки культово-містеріальної генези культури і музики в цілому, але й на впровадження цієї ідеї в провідні курси та методологічні напрацювання зазначеної кафедри ОНМА імені А. В. Нежданової.

Виклад основного матеріалу. Ще на початку ХХ століття, констатуючи кризові аспекти розвитку культури того часу, В. Ерн зазначав: «Самотні зусилля одиноких людей вже не можуть врятувати культури від задушення цивілізацією. Доводиться зніматися з місць, йти вглиб, залишаючи Вавилону цивілізацію, будуватися і творити. У цій трагедії залишатися спокійним може лише той, хто відчуває метафізичну основу людської творчості» [цит. за: 13, с. 12]. Значимо, що в умовах загострення різного роду соціально-політичних проблем та поглиблення кризи раціоналізму на рубежі ХХ–ХХІ століть, проблема дослідження та висвітлення генетичного зв'язку між релігією, культово-містеріальною практикою набуває

особливо значення, про що свідчать праці Ф. Фукуями, С. Хантінгтона, С. Кримського, С. Аверінцева та ін.

В цій ситуації, за влучним спостереженням С. Кримського, «пересторога Ньютона: «Фізико, стережися метафізики», замінюється визнанням потреби залучення метафізики в пізнавальні моделі буття. Адже небачене ще в світовій історії збагачення масиву знань <...> що перебільшило усі пізнавальні результати людства до ХХ століття, вийшло за межі можливостей їх усвідомлення на емпіричному та розумовому рівні і потребує звернення до вищих інстанцій людського інтелекту, *його здатності зондажу сфер абсолютного* (курсив наш – О. М., Т. М.)» [6, с. 7]. Останнє, як відомо, сприяло появі феномену «релігійної культурології» (Ж. Марітен, Е. Жильсон, М. Бубер) або «теологічної культурології», що спирається не тільки на роботи провідних дослідників ХХ століття, але й на богословський спадок культури Середньовіччя.

Аналогічні духовно-релігійні та естетичні шукання характеризують й православну культурологічну думку, представлену роботами М. Бердяєва [16; 17], П. Флоренського [18; 19] та ін., в тому числі й українських авторів. Комплексний підхід до дослідження історичних шляхів розвитку світової культури і музики спонукає, наприклад, С. Кримського до пошуків перш за все їх духовної, культово-містеріальної сутності, оскільки «сама світова цивілізація є полісистемною <...> А кожна з таких цивілізацій має свої головні ідеологеми, що маніфестують її імперативи. Так, далекосхідна цивілізація характеризується образом Дао, індійська – образом Дхарми, південноатлантична – образом Логоса в його інтелектуальному вимірі; греко-слов'янська православна цивілізація живиться ідеєю Софії» [6, с. 6]. Тобто суттєву роль в такому підході грає перш за все виявлення «сакрального ядра», релігійно-культової традиції, що фактично запліднювала світову культуру різних епох.

Такого роду підхід до культурних артефактів характеризує й освітні концепції викладання ключових музично-культурологічних дисциплін згадуваної вище кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової. Исто-

ричною основою формування даної кафедри у 2003 році став курс «Енциклопедії», введений першим ректором консерваторії професором В. Малішевським ще в 1913 році, що викладався ним самим як комплексний предмет загальногуманітарного призначення та з виходом на провідну сферу наукового знання відповідного історичного періоду. «І якщо для початку ХХ століття цей провідний науковий комплекс визначався установкою на фізіологію-психологію у загальногуманітарному розкладі вишівського викладання (В. Малішевський, крім закінчення Петербурзької консерваторії за класом М. Римського-Корсакова та навчання в Петербурзькому університеті, також був випускником Медико-хірургічної академії), то в даний час спрямованість на інформатику в єдності з філософсько-віросповідальними засадами світобачення визначає сутність курсів, що читаються, з яких історія вітчизняної та зарубіжної культури, а також курси фольклору та етнографії утворюють стрижневий комплекс університетської підготовки на кафедрі теоретичної та прикладної культурології» [8]. Таким чином, метафізичний підхід у викладанні ключових дисциплін зазначеної кафедри виявляє її культурно-містеріальні «домінанти», що визначили відповідні оцінки та аналітичні пріоритети в характеристиці світової культурної та музичної спадщини.

Сказане співвідносне перш за все з курсами «Історії культури», в який виокремлено **«Історію зарубіжної культури» та «Історію слов'янської культури»**. Зазначені вище культурно-містеріальні «переваги» у викладанні цих курсів реалізуються на різних рівнях. З одного боку, ці курси орієнтовані на вивчення ключових історичних етапів розвитку культури в цілому і музичного мистецтва минулого та сучасності. З іншого боку, очевидною є специфіка методологічного підходу в аналітичних узагальненнях культурних артефактів. Перш за все вона виявляється в *акцентуванні сфери духовно-релігійної творчості* та відповідної тематики як визначальної при знайомстві зі значними періодами світової культури та музики, що перш за все стосується культури західноєвропейського Середньовіччя. Тобто, суттєва увага приділяється *церковно-співацькому оби-*

ходу у всій різноманітності його проявів (візантійський богослужбовий спів, грегоріаніка, протестантський хорал тощо), що з одного боку, протистоїть власне авторській композиторській творчості Нового часу, потребуючи спеціального аналітичного підходу, з іншого – є її питомим тлом.

Суттєва увага також приділяється культово-містеріальним настановам стародавніх (дохристиянських) культур, що пізніше стали вагомим підґрунтям культури і музики європейського світу наступних часів. Зазначимо що подібне спрямування курсу «Історії зарубіжної культури» суттєво доповнюється матеріалами курсу **«Релігії світу та християнська музична культура»**, що викладається на кафедрі теоретичної та прикладної культурології паралельно на першому курсі. Він сконцентрований на більш детальному розгляді культово-релігійної практики не тільки християнського світу, але й східної релігійної традиції у буквальній відповідності з тезою П. Флоренського «храмове дійство як синтез мистецтв», в якій, додамо, кожна складова є обумовленою відповідною віросповідальною специфікою.

Повертаючись до курсу «Історії зарубіжної культури», зазначимо, що акцентування культово-обиходної «лінії» простежується аж до видатних творів митців Нового часу, включно з першою половиною ХХ століття. Так, наприклад, протестантський напрям німецької культури фактично розкриває духовні настанови та образний світ німецького ренесансного живопису, мистецтва майстерзанга, німецької барокової поезії, творчості Й. С. Баха, його попередників та сучасників, німецьких поетів епохи романтизму, Р. Шумана, Й. Брамса і, нарешті, П. Хіндеміта. Відповідно, духовно-етичні настанови католицтва в його історичному розвитку розкривають нові «герменевтичні кола» у дослідженні романського мистецтва, готики, ренесансного живопису та музики, на новому рівні відроджених в ХІХ столітті в творчості представників «Цеціліанського руху». Аналогічним чином простежується ідею впливу традицій іконописного мистецтва на мистецтво модерну та авангарду початку ХХ століття.

Іншою смисловою «домінантою» у викладанні курсу «Історії зарубіжної культури» можна вважати *акцентування духовно-ре-*

лігійної тенези провідних стилів світової культури – романського мистецтва, готики, бароко, класицизму, романтизму, бідермаєру та ін. Останній, наприклад, позиціонується у мистецтвознавчій думці, при всьому його тяжінні до повсякденності, саме як «побут, пронизаний релігійністю» [див. про це докладніше: 10, с. 311–356].

Нарешті, культово-містеріальні настанови культури як провідна ідея викладання даного курсу позначилася й на *аналітичному ракурсі розгляду провідних жанрів музичного мистецтва*. Сказане співвідносне з етимологією та провідною жанровою концепцією, наприклад, симфонії, і, перш за все, музичного театру, зокрема опери. «Християнсько-містеріальний континуум» (В. Осіпова), маючи різноманітні форми прояву в культурі Європи Нового часу, завжди складав одну з показових якостей її музичного театру, визначаючи суттєві аспекти його духовно-змістовного «наповнення». Міфологічно-містеріальні «виходи» оперного жанру та похідних від нього набувають особливої актуальності в культурно-історичних реаліях другої половини XIX – початку XXI століть та її найбільш видатних представників – Р. Вагнера, К. Дебюссі, О. Мессіана, І. Стравінського, П. Хіндемита, К. Штокхаузена та їх послідовників, в тому числі й видатних українських композиторів минулого та сучасності.

Позначений містеріальний «нахил» визначає також освітню концепцію курсу **«Музичний театр як виховний засіб виховання культурознавців»**, в якому розглядаються різні «лінії» переломлення містерій у музичних мистецьких надбаннях. Традиція відтворення оригінальних містеріальних вистав, що виявилася можливим завдяки збереженням традиціям візантійських містерій на Русі (існували такі вистави до середини XVII ст. попри заборони в Західних церквах Контрреформацією в середині XVI ст.), а також з опорою на літературні пам'ятки. І такий спосіб відтворення містерії був закладений в Німеччині з 1634 року. Яскравим прикладом стилізованої містерії може послужити твір А. Онеггера, створений спільно з П. Клоделем, «Жанна д'Арк на вогнищі» (1939).

Ще один шлях мистецького переломлення містерії – містеризація і міфологізація історії й буттєвого сьогодення. Подібні досліди вже зустрічалися в містеріях XV століття, наприклад, в «Мандрах душі» Лопе де Вега (про подорож Х. Колумба). Через чотири століття ідея цього дійства поновлюється в грандіозному творі Д. Мійо – П. Клоделя «Христофор Колумб».

Містерія як новий літургійний жанр загальнолюдської духовної співтворчості, що втілюється у творчості американського митця Ч. Айвза в його «Вселенській симфонії». Метою символістів було злиття міфу і трагедії на основі сакрального ритуалу, що повинно було привести до народження нової містерії – засобу передбуття кожної людської особистості та всієї людської спільності в цілому. Тому найближча мета театру – передбачення до містеріального одкровення шляхом символізації та ритуалізації театральної дії. Символісти творили «нову містерію», подібно до того, як романтики створювали власну міфологію. Ті ж завдання, але в іншому ракурсі, ставлять у своїх творах О. Мессіан («Три Літургії божественної присутності», ораторія-містерія «Преображення»), Ж. Франсе («Апокаліпсис за Святим Іоанном»), К. Штокхаузен (грандіозна епопея «Світло»), П. Хіндеміт (ораторія «Нескінченне») [див. про це детальніше: 9].

Окремі лекції курсу «Сучасні тренди арт-медіа» також присвячені пильній увазі культури XX століття до містерії, що має глибоке історичне коріння. Вона відома у двох основних різновидах. Це язичницьке священнодійство, поширене у народів Стародавнього Сходу і Стародавньої Греції, а також жанр західноєвропейського релігійного театру Середньовіччя і Відродження. Попри істотні відмінності між ними, в сучасній науці загальноприйнято враховувати їх загальну природу – особливо у зв'язку з мистецтвом XX століття. Звернення саме минулого віку до містеріальності як такої, попри досвід театральності Нового часу, що успішно віддалялася від релігійного тла мистецької діяльності, має свої причини.

По-перше, то релігійне Відродження, яке стало помітною рисою підходу епохи романтизму, що прийняло «вибуховий» зміст напередодні віку Науково-технічної революції: культура і

мистецтво символізму, сама назва яких вказує на дотичність до символічних цінностей релігійного знання. І навіть потужна енергія висунення атеїзму у вигляді офіційної культурної доктрини потужних держав (СРСР, Німеччина, Італія та ін.) не відсторонювала розгортання релігійного світобачення, привносячи «неоренесансний» (для XX ст.), згодом «неоготичний» (для постмодерного буття кінця XX – початку XXI століть) культурний присмак в атрибутивному визначенні стилю мислення і стилю життя людей.

Другим чинником, що могутньо вплинув на містеріалізацію культури та мистецтва Новітньої історії, то сам зміст Науково-технічної революції, яка народжує психологізацію різних діяльнісних сфер, у тому числі просуваючи «нову фізику» і точні, природознавчі науки до сфери психологічної двоїстості свідомого і підсвідомого, посилення на яку дало другу назву минулому століттю: вік «нової психології» як співвідношення свідомого і підсвідомого. В мистецькій сфері, як і в науці, критерій «наочності» як базисний аргумент на користь Радіо і зображальності, опинився несуттєвим, зчинивши принципові переорієнтації в розумінні мистецьких можливостей і вмінь. Класичні мистецтва, в тому числі художньо самостійна музика, перестають бути епіцентром творчої діяльності, народжуючи багатства «ангажованих» і відверто прикладних мистецьких виявлень.

Третій чинник, що виходить з попередніх, вагомість мистецьких форм, які народжені духовною сферою, яка отримує самозначуще положення в соціальних структурах та державних інституціях, зацікавлених в ідеальній мобілізації націй та метанаціональних об'єднань навколо цивілізаційно затребуваних ідей, з яких глобалізація та містифікація дійсності на користь інформаційних актуальних концептів потребують постійної опори на психологічні регулятори поведінки та мислительних виборів. А в цьому полі затребуваностей – містеріальні Преображення стають надзвичайно цінними, направляючи мислення людей в певні межі пошуків та очікувань.

Отже, зазначені вище курси, що є одними з провідних в освітній концепції кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової, закладають вагоме духовне тло

у вивченні світової культури у всій множинності її проявів та виявленні її культово-містеріальних настанов. Позначений методологічний ракурс є також базисним і для аспірантських курсів даної кафедри, де ця проблематика розглядається на іншому дослідницькому рівні.

Серед таких виділяємо курс **«Східнохристиянська парадигма європейської культури та музика»**, спрямований на розкриття культурно-історичної та релігійної специфіки європейського Сходу і Заходу в руслі становлення їх духовно-мистецьких ключових позицій, орієнтованих на ідеї Преображення і Прогресу, генеза яких, проте сходить до східнохристиянського «кореня» – «вселенського православ'я». В центрі уваги в цьому курсі постає типологія та духовні настанови візантійської культури, яка історично визначена у вигляді витоку і принципу, що формує культурне будівництво середньовічної Європи, а також стає питомим джерелом її оновлення в Новій і Новітній історії. На їх основі сформульовано типологічні ознаки *«патріархально-ортодоксальної культури»*, що базується на ідеях соборності, синергії, добротолубія, націлених на духовне Преображення людського ества [див. про це детальніше: 10]. Курс побудований також на ідеї їх віднайдення в європейській культурі та музиці минулого та сучасності, що дозволяє відкрити в них нові духовно-змістовні аспекти.

Аналогічного роду спрямованість має й курс **«Славільна культура і мистецтво»**. В ньому запропоновано концептуальну модель алілуйно-славослівної парадигми європейської культури і музики, зумовлену етимологічним та духовно-смісловим співвіднесенням понять «культ» і «культура», зв'язок котрих виявляє таку значущу якість, як «шанування», «обертання-центрованість навколо Вищого», та складає суттєве спрямування сучасної культурологічної думки. Сміслові «домінанти» християнського Славослів'я виявляються сконцентрованими навколо понять про Славу Господню та близьких до нього (хвала, подяка, шанування, радість, краса, екстатика тощо).

Побудова курсу, його ключових понять та термінології виявляють нові смислові аспекти жанрової сфери «Славільної культури», що охоплює поетику містерії, міраклю, меси з її алілуй-

ними розділами та численними різновидами доксології, гімну, псалма, оди, панегірика, дифірамба та їхніх аналогів у різних видах мистецької діяльності (іконографія «Христа у Славі» і її різновиди, парадний живопис, придворна культура класицизму, ампіру тощо), що охоплюють широкий спектр як культового мистецтва, так і авторської творчості. Часовий діапазон аналізованих у курсі творів охоплює великий історичний проміжок – від готики до сучасної культури початку XXI століття. Відзначимо також, що, як і у попередньому курсі, провідна мета усвідомлення його матеріалу сконцентрована не тільки на його пізнанні, але й на потенційному духовному Преображенні індивіда, позаяк реалізація рис алілуйно-славослівної парадигми невіддільна від ідеї вищого духовного Божественного Порядку (*ordo*) і показової для нього Ієрархії та звернена в кінцевому підсумку до ідей соборності [див. про це детальніше: 13].

Таким чином, на початку XXI століття відбувається активний процес переоцінки духовно-моральних цінностей, на часі проблема порятунку сучасного світу від духовно-моральної деградації людства і знецінення культури як необхідного взірця розвитку цивілізації. У зазначеному контексті особливої значущості набуває гуманітарно-мистецька освіта, що нині виявляє тяжіння до одухотворення та відродження глибинних національних культурно-релігійних традицій. Зазначене спрямування освітнього процесу, закарбоване в численних культурологічних працях, зосереджених на дослідженні перетинів «культу» і «культури», метафізичної сутності мистецтва і музики характеризує також будову та методологію провідних курсів кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової, орієнтованих не тільки на накопичення певної інформації щодо історичних шляхів розвитку світової культури та музики, але й на духовне Преображення індивіду через відкриття їх сакральної сутності.

Закінчити статтю хотілося згадуванням фінальної сцени фільму-містерії Тенгіза Абуладзе «Покаяння», що стала останньою епізодичною, але духовно-символічно наповненою роллю великої грузинської актриси Веріко Анджaparідзе. Отримуючи нега-

тивну відповідь на своє запитання «Чи веде ця дорога до храму?», вона промовляє глибинну за змістом думку, співвідносну з високою біблійною мудрістю: «Кому потрібна дорога, яка не веде до Храму?». Кожна людина – це втілення шляху, дороги, пошуків не завжди вдалих та успішних. Так само й наша сучасна освіта і культура – ніби втілення образу сліпців на картині Брейгеля, що намагаються знайти свій шлях в полікультурному просторі світу, замість того, щоб повернутися до батьківського дому, як блудний син на картині Рембрандта. Лише віднайдення та відродження власної духовної культури, освіти, що ґрунтуються на її культових першоджерелах і стане тією справжньою Дорогою до Храму, що визначить високий сакральний сенс людського Буття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ващенко Г. Виховний ідеал. Підручник для Виховників, Учителів і українських Родин. Брюссель – Торонто – Нью Йорк – Лондон – Мюнхен: Видавництво Центральної Управи Спільки Української Молоді, 1976. 208 с.
2. Вебер Макс. Протестантська етика і дух капіталізму. Київ: Основи, 1994. 261 с.
3. Горизонт духовності виховання: колективна монографія / *The Horizon of Spirituality of Education: collective monograph*. Уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Zuvedra, 2019. 584 с.
4. Іларіон, митр. Візантія й Україна. До праджерел української православної віри та культури. Вінніпег: Українське наукове православне богословське товариство, 1954. 96 с.
5. Кремень В. Г. Духовність і цінності буття людини. *Горизонт духовності виховання: колективна монографія / The Horizon of Spirituality of Education: collective monograph*. Уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Zuvedra, 2019. С. 9-11.
6. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
7. Личковах В. Слов'янський Sacrum – скарбниця Європи: Наукові та публіцистичні праці зі славістики, україністики, культурологічної регіоніки. Чернігів: Чернігівський національний педагогічний університет ім. Т. Г. Шевченка, 2010. 144 с.
8. Маркова О. М. Історія кафедри теоретичної і прикладної культурології. URL: <http://old.odma.edu.ua/about/history/culturologia> (дата звернення: 02.08.2023 р.).
9. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості О. Мессіана): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / НАКККиМ. Київ, 2021. 226 с.

10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.

11. Олексюк О. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва : [навч. посіб.]. Київ: Знання України, 2004. 264 с.

12. Рудь О. В. Інтеграція християнських цінностей в освітній процес у контексті формування життєвих компетенцій учнів нової української школи. *Педагогічний пошук*. 2016. № 4 (92). С. 46–49.

13. Титарнікова А. А. Алілуйна парадигма європейської культури і музики (від готики до сучасності): монографія. Одеса: Астропринт, 2020. 344 с.

14. Цибулько О. С. Історико-педагогічні ідеї виховання духовності особистості в Україні у II половині XX – на початку XXI століття. Монографія. Харків: ФОП Панов А.М., 2020. 324 с.

15. Чижевський Дм. Філософські твори: у 4 т. / під заг. ред. В. Лісового. Київ: Смолоскип, 2005. Т. 1. 402 с.

16. Berdyaev N. Freedom and the Spirit. Sophia Perennis, 2023. 396 p.

17. Berdyaev N. The Divine and the Human. Semanton Press, 2009. 224 p.

18. Florensky P. The Pillar and Ground of the Truth: An Essau in Orthodox Theodicy in Twelve Letters. Princeton University Press, 2004. 624 p.

19. Florensky P. Ikonostasis. Oakwood Publications, 1996. 170 p.

REFERENCES

1. Vashchenko, H. (1976). An educational ideal. Textbook for Educators, Teachers and Ukrainian Families. Brussels – Toronto – New York – London – Munich: Vydavnytstvo Tsentral'noyi Upravy Spilky Ukrayins'koyi Molodi [in Ukrainian].

2. Veber, Maks (1994). Protestant ethics and the spirit of capitalism. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].

3. The Horizon of Spirituality of Education: collective monograph (2019). Vilnius: Zuvedra [in Ukrainian].

4. Ilarion, mytr. (1954). Byzantium and Ukraine. To the origins of the Ukrainian Orthodox faith and culture. Winnipeg: Ukrayins'ke naukove pravoslavne bohoslavs'ke tovarystvo [in Ukrainian].

5. Kremen', V. H. (2019). Spirituality and values of human existence. Horyzont dukhovnosti vykhovannya: kolektyvna monohrafiya / The Horizon of Spirituality of Education: collective monograph. Uklaly y pidhotuvaly Yonas Kevishas ta Olena M. Otych. Vilnius: Zuvedra [in Ukrainian].

6. Kryms'kyy, S. B. (2008). Under the signature of Sofia. Kyiv: Vydavnychyy dim «Kyuevo-Mohylyans'ka akademiya» [in Ukrainian].

7. Lychkovakh, V. (2010). The Slavic Sacrum is the treasury of Europe: Scientific and journalistic works on Slavic studies, Ukrainian studies, and cultural regional studies. Chernihiv: Chernihivs'kyy natsional'nyy pedahohichnyy universytet im. T. H. Shevchenka [in Ukrainian].

8. Markova, O. M. (2023). History of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies. Retrieved from <http://old.odma.edu.ua/about/history/culturologia>

9. Motorna, T. F. (2021). Ideas of mysteriousness in the musical culture of the 20th century (on the example of the piano work of O. Messian). Candidate's thesis. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].

10. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVII–XX centuries: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

11. Oleksyuk, O. (2004). Pedagogy of the spiritual potential of the individual: the sphere of musical art. Kyiv: Znannya Ukrainy [in Ukrainian].

12. Rud', O. V. (2016). The integration of Christian values into the educational process in the context of the formation of life competencies of students of the new Ukrainian school. *Pedahohichnyy poshuk*. 4 (92), 46–49 [in Ukrainian].

13. Tarnikova, A. A. (2020). Hallelujah paradigm of European culture and music (from Gothic to modern times): monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

14. Tsybul'ko, O. S. (2020). Historical-pedagogical ideas of educating the spirituality of the individual in Ukraine in the second half of the 20th – at the beginning of the 21st century. Monograph. Kharkiv: FOP Panov A.M. [in Ukrainian].

15. Chyzhevs'kyi, Dm. (2005). Philosophical works: in 4 volumes / under general ed. V. Lisovoy. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

16. Berdyaev, N. (2023). *Freedom and the Spirit*. Sophia Perennis [in English].

17. Berdyaev, N. (2009). *The Divine and the Human*. Semanton Press [in English].

18. Florensky, P. (2004). *The Pillar and Ground of the Truth: An Essay in Orthodox Theodicy in Twelve Letters*. Princeton University Press [in English].

19. Florensky, P. (1996). *Ikonostasis*. Oakwood Publications [in English].

УДК [78.7.034] (410.1)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-5>**Алла Вікторівна Соколова**

ORCID: 0000-0002-4841-6342

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Неждановоїasmoonlux@gmail.com**Лілія Василівна Нейчева**

ORCID: 0000-0002-9952-0385

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. НеждановоїLiliya.neicheva@gmail.com

ФОЛЬКЛОР: ПРОБЛЕМА ПОРІВНЯЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ ОНМА ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

Мета – виявити специфіку зарубіжної та вітчизняної шкіл порівняльної фольклористики у контексті вирішення концептуальних завдань кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової.

Методологічна основа дослідження базується на історично-концептуальному, герменевтичному методі та компаративному аналізі фактологічних даних з опорою на праці О. Потебні, Е. Дюркгейма, В. Гошовського, А. Іваницького.

Наукова новизна: вперше зроблено спробу виявити специфіку зарубіжної та української школи етнологів та фольклористів у ХХ–ХХІ століть, вперше розкрито базові засади порівняльної фольклористики через призму концептуальних завдань кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової

Висновки. У ХХ столітті у західній науковій школі сформувався запит на вивчення етнології та фольклористики як частини антропології. У цей же час наукові розробки в слов'янському світі тяжіли до історичного, палеологічного підходів з їх базисними установками на символічно релігійні основи культури та культурологічного знання. Фольклористика у Західних країнах розширилася обсягом як анонімних, і авторських зразків популярної сфери, що відповідало релігійним принципам західного Протестантизму. Слов'янські фольклорні напрацювання

частково співпадають із фольклорними дослідженнями у країнах кельтської культурної традиції. Релігійні настанови традиційних Вселенських церков візантійського походження розглядаються як базисні. Такий підхід є показовим і для України. У східному слов'янстві акцент ставився і ставиться на пластах колективної творчості, яка зберігає архаїчні верстви фольклорного мислення. Славістика О. А. Потєбні посідає базове становище у методології українських фольклористів, для яких етнологічний компаративний підхід є суттєвою складовою їх культурологічних досліджень. Ця концепція лягла в основу роботи кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської музичної академії. По відношенню до культур Далекого Сходу розроблено спеціальні трактування, що мало відображення у цілому фольклористській низці досліджень, виконаних на кафедрі ОНМА імені О. В. Нежданової. В українознавчому напрямку викладачами кафедри здійснюються вивчення регіональної різноманітності народної культури.

Ключові слова: порівняльна фольклористика, фольклор, етнологія, антропологія, національна ідея, концепція фольклористики на кафедрі теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової.

Sokolova Alla Viktorivna, Doctor of Arts, Professor at the Theoretical Department and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Neycheva Lilia Vasylyvna, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Theoretical Department and Applied Cultural Studies of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Folklore: the problem of comparative studies in the educational space of ONMA named after A.V. Nezhdanova

The goal is to identify the specifics of the foreign and domestic school of comparative folklore in the context of solving the conceptual problems of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the ONMA named after A. V. Nezhdanova.

The methodological basis of the research is based on the historical-conceptual, hermeneutic method and comparative analysis of factual data. Scientific novelty: for the first time an attempt was made to identify the specifics of the foreign and Ukrainian school of ethnologists and folklorists in the 20–21st century, for the first time the basic principles of comparative folklore were revealed through the prism of the conceptual tasks of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the ONMA named after A. V. Nezhdanova. Conclusions. In the 20th century, a request for a trend was formed in the Western scientific school, where ethnology and folklore began to be considered as part of anthropology. Higher educational institutions of the humanities of Western Europe, Britain and the United States gave preference to the study of anthropology. The inclusion of popular authorial song and music culture in the folklore orbit can be seen as another feature of the Western approach to folklore. Comparative folklore originated in the depths of the Western scientific school at the turn of the 19th and 20th centuries; this increased the effectiveness of the study of folk cultures. Ukrainian folklore studied the regional diversity of its own folk culture.

In the 21st century, the object of folklore knowledge is expanding with an emphasis on comparativeness, and Ukrainian folklore is emerging from the crisis. The principles of comparative folklore are successfully applied at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the ONMA named after A. V. Nezhdanova, allow developing scientific concepts and practically embodying them in the works of teachers of the department, the works of graduates, and curricula.

Key words: *comparative folklore, folklore, ethnology, anthropology, national idea, cathedral concept, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, ONMA named after A. V. Nezhdanova.*

Актуальність проблеми. Розробки етнології – етнографії займають винятково важливе місце в культурознавчій та українознавчій сферах, що бурхливо розвивається і сьогодні з акцентом на узагальнююче-порівняльні або описово-констатуючі ракурси пізнання етносу та фольклору. Органіка етнографії у музично-історичних курсах, досягнення етнологічно-усвідомлюваної фольклористики виходять на перший план у розробках кафедри культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової. Цей методологічний поділ сфер фольклористики пов'язаний із загальним планом навчання в Одеській національній музичній академії та відрізняється від планів і програм, прийнятих в інших навчальних закладах культури та мистецтв.

З 1980-х років кафедра історії музики увібрала в себе концептуальні засади музичної етнографії із зосередженням на вітчизняній фольклористиці Півдня України. Народжена на початку ХХІ століття кафедра музичної культурології (первісна назва кафедри – сучасної музики та музичної культурології) спочатку акцентувала увагу на етнологічній складовій, виходячи з ідеально-символічної спорідненості чи відмінностей.

Так, в Одеській музичній академії на відміну від спорідненої кафедри в Київській Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (де антропологічні та культурологічні засади викладання гуманітарики свідомо поєднувалися), було акцентовано саме

культурологічний ракурс розуміння українознавства та культури в цілому, розроблялася ідея українського фольклору як складової світової культури. Все вищезгадане дозволило просунути підходи семіотизованої етнографії та фольклористики Е. Тайлора і К. Леві-Строса на користь аналітичності та порівняльного принципу славістики А. Потебні, ритуалознавства Е. Дюркгейма, типологічної систематики В. Гошовського. порівняльно-регіоналістичного погляду А. Іваницького.

Мета – виявити специфіку зарубіжної та вітчизняної шкіл порівняльної фольклористики у контексті вирішення концептуальних завдань кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А.В. Нежданової з обґрунтуванням українознавчого підходу від культового стрижня феномену культури.

Наукова новизна – зроблено спробу виявити специфіку зарубіжної та української школи етнологів та фольклористів у ХХ–ХХІ століть, вперше розкрито базові засади порівняльної фольклористики через призму концептуальних завдань кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА ім. А. В. Нежданової.

Виклад основного матеріалу. Етнологія (етнос – народ, логос – наука, вчення) – наука про пізнання народів, прогрес і цивілізацію. Етнологія досліджує як створюються, зберігаються і видозмінюються культурно-соціальні моделі в контексті різних епох та країн за допомогою порівняльного аналізу та історичної реконструкції. Фольклористика вивчає заповідання явищ, спираючись на етнологічну реальність. Фольклористика і етнологія тісно взаємопов'язані між собою, а вивчення фольклору поза етнологією повною мірою неможливо. Проте є принципи відбору (ступінь семіотичності, художньої трансформації фактів, тощо), за допомогою яких ті або інші етнографічні явища виходять до першого плану чи залишаються на периферії уваги фольклориста. Так чи

інакше, розподіл етнології та фольклористики найчастіше контпродуктивний.

Порівняльна фольклористика заснована на зіставленні різних фактів та явищ, традицій та обрядів. Порівняння було найважливішим методом проведення фольклорних досліджень у рамках історико-географічної школи. Мета порівняння полягає в тому, щоб простежити походження та генезис явищ, який узгоджується із загальним поглядом на гуманітарні та історичні проблеми. Для порівняльного дослідження визначаються критерії, які співвідносяться з різними культурними явищами, в основі яких лежить принцип сумісності.

Відомий французько-бельгійський етнолог Клод Леві-Строс, творець концепції структурної антропології, стверджував, що етнологія, етнографія, фольклор та антропологія утворюють не різні дисципліни, а єдину лінію дослідницької практики. Перевага тієї чи іншої науки в певний відрізок часу означає лише зосередження уваги певному моменту дослідження, яке будь-коли може виключити інші напрями. Етнологія, за Клодом Леві-Стросом, визначено як індуктивне узагальнення різних методологій етнографічного дослідження. Відповідно до цього визначення, етнологи прагнуть знайти загальні принципи за допомогою порівняння та протиставлення [1].

Термін «етнологія» складний у його європейському трактуванні. У деяких країнах Європи поняття етнологія фактично вийшло з вживання тому, що ця наука стала органічною частиною більш об'ємної антропології [2].

У американському науковому середовищі поняття «етнологія» вважається архаїчним, а в північних країнах Європи етнологія еквівалентна антропології. У багатьох освітніх установах Європи (насамперед в Іспанії та Португалії), а також у Великій Британії, Латинській Америці, США та Канаді етнологія, як предмет в освітній програмі, був остаточно замінений антропологією [3].

Таке широке поширення антропології як науки переважно пов'язано з двома мейнстримнішими традиціями: повсюдним використанням дисциплін «Соціальна антропологія» і «Культурна антропологія». Однак, деякі американські наукові журнали антропологічного штибу, як і раніше, зберігають ширше бачення цієї проблеми, розглядають антропологію як космографію культури.

На думку сучасних європейських та американських дослідників до антропології органічно входять такі науки як археологія, культурна антропологія, антропологічна лінгвістика та фізична антропологія [4]. Так, археологія – це вивчення людських артефактів, тобто всього, що створено людьми, від стародавніх храмів до виникнення обрядів поховання, археологія тісно пов'язана з історією. Культурна антропологія – це вивчення людського суспільства і культури, в цю сферу входить буквально все: від смакових переваг до асортативності вибору імені дитини. Культурні антропологи працюють разом з психологами та соціологами, а також з економістами, політологами та істориками. Лінгвістична антропологія займається проблемою виникнення та розвитку мов. Те, як розмовляють люди, тісно пов'язане з тим, як вони бачать світ. Фізична або біологічна антропологія вивчає людський організм у часі та в різних станах, вона афілійована з генетикою. Антропологи працюють з порівняльними та міждисциплінарними даними, які можуть бути використані для доказу або спростування теорій у соціальних науках [5].

Фольклор в Європі є наукою, що тісно поєднана з етнологією та антропологією. Фольклористи вивчають нематеріальну культуру насамперед через усні перекази, легенди, а також сучасну популярну авторську музично-пісенну культуру.

Метафорично фольклор – це елементарні частки культури, фольклористи концентруються на вивченні повсякденного життя людей у минулому та тепе-

рішньому, вивчають будівельні блоки соціальної реальності, тоді як антропологи, не ігноруючи будівельні блоки, вивчають саму реальність. У ХХ столітті фольклористи почали вивчати сучасні суспільства, які уособлювали собою ідеалізовану версію «я – у минулому». Протягом тривалого періоду історико-географічний метод переважав у фольклорних дослідженнях і досі актуальний, як засіб вивчення фольклорного матеріалу [6].

Порівняльні дослідження завжди відігравали важливу роль у фольклористиці. Фактично етнічні меншини, що компактно проживають у межах однієї держави і утворюють поняття «народ», можуть розглядатися як єдине ціле через призму порівняльного процесу. Вивчення фольклору значною мірою складалося з порівняння поетичних та музичних текстів, звичаїв, традицій. Найчастіше метою порівняння був пошук праведності індоєвропейської культури. Відповідно до теорії німецько-англійського філолога, релігієзнавця, спеціаліста з індології та міфології Макса Мюллера (1823–1900), фольклор розглядався як джерело первісної міфології [7]. Інші зарубіжні дослідники: Едвард Б. Тайлор, Ендрю Ленг та Джеймс Фрейзер, наполягали на тому, що завдяки порівняльній фольклористиці досягається більш глибоке розуміння людської культури у всьому світі.

Так, німецький германіст-медієвіст та фольклорист Фрідріх Ранке ідентифікував фінсько-шведську «національну» культуру за допомогою порівняння культур, що широко виходять за межі фінського і шведського регіону, що вивчаються [8].

Дослідження британського історика та етнографа Ендрю Ленга пов'язані з концептуальними питаннями, що стосувалися фольклорних розробок, а також філософії розробленого ним історичного методу. «Теоретичний історизм» – термін, який використовується для опису підходів, які простежують петлі зворотного зв'язку між

аналізованим історичним об'єктом та методом, який використовується для їх аналізу [9].

Дослідник Е. Ленг історизував розуміння сучасного «фольклорного поля» і розширив його за допомогою порівняльного та протодисциплінарного аналізу.

Порівняльний аналіз є основою праць фінського фольклориста Карла Крона у його, так званому, «історико-географічному» методу. Карл Крон звертав увагу не лише на різні тексти в межах різних географічних областей, а шукав спільні смисли та значення, зіставляв факти та проводив паралелі. К. Крон розробив універсальний метод фольклорних досліджень. Дослідник дотримувався емпірично визначуваних факторів для порівняння і розмірковував про явища, які зовні здавалися схожими. Однак, спільність явищ неможливо було вичленувати без використання історико-географічного методу, який стає фундаментальним у виявленні подібних деталей та відмінностей, тому історико-географічний метод піддавався жорстокої критики [10].

Фінський професор порівняльної фольклористики та релігієзнавства Лаурі Хонко у статті «Типи порівняння та форми варіації» спробував узагальнити критику історико-географічного методу та виділити низку «опонентів» (шведський етнолог німецько-поморського походження Карл Вільгельм фон Сюдов, та його категорія), які намагалися трансформувати даний метод у модель, більш підходящу для порівняльних фольклорних досліджень, а саме порівняння вони намагалися зробити категорично-осмисленим [11]. Так чи інакше, порівняльна фольклористика займала центральне місце у науковій діяльності Ендрю Ланга, Юліуса Крона, Карла Крона та інших відомих фольклористів рубежу XIX–XX століть.

Проблема варіативності також є центральною у фольклористиці. Метод відомого фольклориста Христини Голдберг полягає в зіставленні образів, що повторюються, і тим, що зустрічаються в легендах, оповідях і

казках. Крістіна Голдберг дотримувалася історико-географічного методу у порівняльному аналізі фольклорного матеріалу та виявленні скріплюючих факторів. «Казки та легенди – еластичні», – стверджувала К. Голдберг. «Вони можуть бути змінені у різний спосіб і на смак представника того, чи іншого регіону чи конфесії. Якоюсь мірою казки, легенди та міфи – ідіосинкразичні» [12, 84]. Особливу цінність становить зіставлення східного та західного фольклору. Під впливом процесу глобалізації східна культура зазнавала впливу західної культури. У порівняльному аналізі китайського та західного фольклору виявляється цікава закономірність, яка вказує, що культурні символи відображають змішання споріднених культур та загальних елементів.

Фокус сучасного фольклору змістився на нові форми культури, відбулося взаємозбагачення трьох споріднених наук – етнології, антропології та фольклористики. Світ перейшов до онлайн. Інтернет зробив революцію у швидкості поширення фольклору. Цифровий фольклорний архів активно розвивається та оновлюється. Творче використання традиційних технологій підвищує рівень обізнаності суспільства. Завдяки сучасному програмному забезпеченню фотографії та відео використовуються для створення міських міфів, охоплюючи набагато ширшу аудиторію, ніж будь-коли раніше. Проте через відсутність духовної глибини сучасний фольклор менш стійкий, як традиційний [12].

Становлення фольклористики як науки в Україні розпочалося із другої половини XIX століття. Михайло Максимович історик, натураліст і фольклорист, а також перший ректор Київського університету Св. Володимира, вивів українську фольклористику на якісно новий рівень. Завдяки зусиллям іншого українського філолога-славіста І. Срезневського було видано історичну, літературно-фольклорну збірку «Запорізька старовина». Цікаво відзначити, що І. Срезневський помістив і свої оригінальні твори у

«Запорізьку старовину», свідомо приховавши своє авторство. Тут доречно провести паралель з вільною обробкою Д. Макферсона справжніх кельтських народних переказів «Пісні Оссіана», з «Краледворським рукописом», як однією з найзнаменитіших фальсифікацій у галузі слов'янської літератури та фольклору, нарешті з літературною містифікацією, створеною французьким письменником, та виданою ним анонімно у 1827 році – «Гузла».

Ізмаїл Срезневський зазначав: «Українські літописи розповідають лише про подвиги цього народу, дуже рідко торкаючись внутрішнього життя його, і самі навіть подвиги описані іноді коротко, іноді невірні, плутано, часто літописні оповідання суперечать одне одному. Ця бідність історії запорожців у писемних джерелах змушує шукати інші джерела, вивчати історію та знаходити для своїх досліджень багату невичерпну копальню в народних переказах» [13, 166].

Наприкінці XIX століття публікуються «Народні українські пісні» (1883 рік) українського композитора С. Гулака-Артемовського, «Нова збірка народних малоросійських наказів, прислів'їв, примовок та загадок» (1890 рік) відомого історика та етнографа М. Костомарова, «Весільні пісні в Лубенському повіті Полтавської губернії» (1890 рік) українського фольклориста Василя Милорадовича, «Казки, прислів'я тощо, записані в Катеринославській та Харківській губерніях» (1892 рік) українського поета, фольклориста Івана Манжура, «Етнографічні матеріали, зібрані у Чернігівській та сусідній з нею губерніях» (1895-1898 роки) Бориса Грінченко.

До засновників фольклористики можна зарахувати О. Потебню, Івана Франка, Михайла Грушевського, Михайла Драгоманова, Івана Рудченка, Лесю Українку, Тараса Шевченка, Філарета Колесса, Климента Квітки, Миколи Сумцова, О. Потебню, Л. Іваницького та інших.

Фундаментальні засади фольклористики були закладені в українському освітньому просторі вже у XX сто-

літті. Саме в цей період відкриваються перші науково-професійні та освітні установи, видаються об'ємні праці провідних спеціалістів у цій галузі, популяризується народна культура, чому чимало сприяла політика централізації фольклористичної наукової думки. Наприкінці ХХ століття українські фольклористи активно використовували зарубіжний досвід науковців-антропологів, етнографів та фольклористів, застосовували міждисциплінарний підхід у дослідженнях різного виду артефактів та текстів. Такі дисципліни як антропологія, етнологія та фольклор стає частиною гуманітарних освітніх програм, а фахівці за цими напрямками – професійною елітою української освіти.

Розвиток української фольклористики пов'язаний насамперед із діяльністю Львівського університету. Доцент кафедри етнології Роман Тарновський у своїй статті «Специфіка навчального процесу на кафедрі етнології Львівського університету у 1924–1939 роках» зазначає: «Наприкінці ХІХ – першої третини ХХ століття Львів був одним із провідних етнологічних центрів Центральної та Східної Європи. З 1895 року тут діяло «Етнологічне товариство у Львові» та «Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка у Львові», з 1910–1913 років. у Львівському університеті існували спеціалізовані народознавчі кафедри... Саме це наукове середовище дало можливість польському вченому Адаму Фішеру сформуватися як професійному етнологу, а у 1924 р. заснувати нову кафедру етнології Львівського університету» [14, 337]. Протягом 1924–1939 років. викладачі цієї кафедри були орієнтовані переважно на вивчення слов'янської етнології (особливо українців та поляків) за допомогою польової етнографії та порівняльно-історичного методу. На кафедрі етнології випускалися професійні українські та польські етнологи (український дослідник народної хореографії Роман Гарасимчук, Катерина Матейко (знавець українського

народного одягу), Юзеф Гаєк (картограф народної культури поляків)).

Іншим не менш відомим культурним центром України стає Одеса, місто, в якому змішалися генофонди різних етносів. У культуру Одеси внесли гідний внесок поляки, болгари, угорці, молдавани, євреї, цигани, італійці, французи та німці.

Першим ректором Одеської консерваторії, що відкрилася у 1913 році, стає видатний музичний діяч, композитор, педагог, через складений ним курс Енциклопедії фактично засновник культурологічної школи академії, в якому поєднувалися історія, теорія музики та естетика, Вітольд Малішевський [15].

Кафедра теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової заснована у 2006 році та очолювана заслуженим працівником культури, доктором мистецтвознавства, професором Оленою Марковою, яка розглядає фольклор як реалізацію загальнокультурного концепту та невід'ємної частини національної культури, яка визначає національну ідею того чи іншого народу. Численні роботи Маркової («Архетипові та хронологічні паралелі культур Сходу та Заходу як основи музичної метафізики» [16], «Полінаціональна музична аура Одеси та місце в ній польської та російської складової», [17], тощо) зачіпає проблеми широкого спектра антропологічного, культурологічного та етнологічного характеру.

В основу концепції кафедри покладено наукові принципи М. Максимовича, М. Костомарова, М. Драгоманова, В. Малішевського, О. Потебні, В. Гошовського та інших видатних учених, які заклали підвалини вітчизняної науки про фольклор. Одним із основних напрямків кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової є розробки проблематики з порівняльної фольклористики та актуального фольклору. Багато дипломних

та наукових робіт випускників та викладачів кафедри базувалися на засадах порівняльної фольклористики, що й визначило один із кафедральних концептуальних напрямків на найближчий період.

На кафедрі також запроваджено спеціальну дисципліну «Фольклор та національний образ світу» (викладач А. В. Соколова). Основна мета даного предмета – формування та обґрунтування національної ідеї того чи іншого етносу, її співвідносність із національною ідентифікацією, яка визначає сенс самого існування того чи іншого народу, етносу чи нації та порівняльно-порівняльний аналіз фольклору різних етносів. Ще однією метою предмету «Фольклор і національний образ світу» є також направлення на дослідження східно-слов'янського та європейського досвіду народів у контексті аксіологічного, культурологічного, полікультурного підходів крізь призму вивчення регіональної специфіки фольклорної традиції, естетичних, жанрологічних та стилістичних вимірів. Компаративний аналіз закладає універсальну та ефективну основу для встановлення загальних закономірностей, реконструкції найдавніших міфологічних уявлень індоевропейських народів, виявлення пізніх верств фольклору. Такий комплексний підхід дозволяє переосмислити та узагальнити концепції представників зарубіжної та вітчизняної фольклорно-етнологічної школи.

Викладачі та випускники кафедри активно займаються науковими розробками, в основі яких лежать принципи компаративності з акцентом на культурологію, порівняльну фольклористику, антропологію, музикознавство.

Так, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології А. Соколова у своїй дисертації «Візантійсько-лицарський культурний феномен у релігійних та творчих традиціях Британії-Англії та Русі-України» (науковий керівник: професор Мар-

кова О. М.) акцентувала увагу на анти-язичницькі та християнсько-містичні корені масочних та маскарадних дійств у східних та західних православних традиціях, які лягли в основу придворно-салонної культури Європи та України. А. Соколова розглядає та порівнює культурні відносини між націями, територіально, державно та релігійно відокремленими одна від одної, проводить паралелі між культурою Британії-Ірландії, Візантією та Україною, розкриває кельтський чинник у бутті України, виявляє кельтсько-бритські традиції. У дисертації наголошується, що українські вечорниці та англійські придворні маски ґрунтувалися на зіставленні з протосалонними зборами імператорського візантійського «театру» та ранніми салонними зборами французької аристократії.

У дисертації випускниці та викладача кафедри Нейчевої Л. В. «Болгарське музичне мистецтво як національно-стильова парадигма у культурі ХХ та на початку ХХІ століть» (науковий керівник: професор Маркова О. М.) визначається значимість болгарської ідеї у сучасному музичному світі. Болгарська тема у контексті світової культури актуальна для Одеси та Одеського регіону загалом, оскільки історично визначено важливість болгарського етносу та відповідних мистецьких традицій для територіального ареалу України. Наголошується на особливій релігійно-просвітницькій місії цього слов'янського народу, нерозривно пов'язаного з візантійсько-православною традицією.

У роботі магістрантки кафедри теоретичної та прикладної культурології О. Соловей «Циганська складова культури України та Молдови та її проекція в музичному оснащенні Одеси» (науковий керівник: професор Маркова О. М.) особлива увага приділяється циганському та молдавському етнонаціональному фактору при тому, що расово обидва етноси походили з різних куточків планети. Православна віра, прийнята циганами у IV–V

столітті та державно освячена молдаванами у XIII столітті заклала основу культурних взаємодій. В Одесі циганський музичний внесок йшов за двома напрямками – популярна та академічна сфера. У популярній сфері особливо вирізняється легендарний ансамбль «Арго». Найцікавішою та найпродуктивнішою є академічна сфера, яка була представлена відомим скрипачем Юрієм Цурило, а також низкою викладачів Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової та Південноукраїнського Національного педагогічного Університету імені К. Д. Ушинського.

Підсумовуючи, сказане вище, необхідно відзначити, що фокус сучасного фольклору змістився на нові форми культури, відбулося взаємозбагачення трьох споріднених наук – етнології, антропології та фольклористики. Світ перейшов до онлайн. Інтернет зробив революцію у швидкості поширення фольклору. Цифровий фольклорний архів активно розвивається та оновлюється. Нові технології допомагають досягти більшої наочності. Творче використання традиційних технологій підвищує рівень обізнаності суспільства. Колективний страх перед невідомим виводить фольклор за межі повсякденної реальності. Проте через відсутність духовної глибини сучасний фольклор менш стійкий, ніж традиційний. Порівняльна фольклористика допомагає збалансувати традиції, а за допомогою компаративного аналізу вивести дослідження у сфері фольклору на якісно новий рівень.

Висновки. У XX столітті західна наукова школа почала розглядати етнологію та фольклор як невід'ємну частину антропології. Вищі освітні установи Західної Європи, Великобританії та США повсюдно зменшували кількість навчальних годин, відведені вивчення етнології і фольклору на користь антропології. На початку XX століття процес поглинання двох наук антропологією фактично завершився. Іншою специфічною характеристикою фольклору у західному його розумінні є включення

популярної авторської пісенно-музичної культури у фольклорну орбіту.

Порівняльний фольклор зародився в надрах західної наукової школи першої половини ХХ століття. У першій половині ХХ століття низка зарубіжних дослідників розширила «фольклорне поле» за допомогою порівняльного та протодисциплінарного аналізу, завдяки чому підвищилася результативність досліджень народних культур.

Українська фольклористика, з початку свого існування, була сконцентрована на вивченні регіонального розмаїття власної народної культури з об'єктивних причин. Колективна творчість та архаїчне мислення є основою східного слов'янства. Але ж слов'янські фольклорні напрацювання мають схожість з подібними ж фольклорними дослідженнями у країнах, де кельтський культурний чинник традиційно домінував, а церква православно-візантійського типу розглядалася як основна чи зберіглася у фрагментованому вигляді.

Наукові розробки у слов'янському світі базувалися на історичному та палеологічному підходах із опорою на релігійні основи культури. Славістика та етнологічно-компаративний підхід видатного українського вченого О. Потебні, типологічна систематика В. Гошовського, порівняльно-регіоналістичні погляди А. Іваницького стають базовими для вітчизняних дослідників. Такий підхід ліг в основу роботи кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії. Було розроблено спеціальні трактування по відношенню до культур Далекого Сходу, які відбилися у цілому фольклористському ряді досліджень, виконаних на кафедрі ОНМА імені О. В. Нежданової.

Викладачами кафедри здійснюється вивчення регіональної різноманітності народної культури. Принципи порівняльної фольклористики, пов'язані з виявленням національної ідеї, критичним осмисленням взаємодії різних культур, використанням історико-географіч-

ного методу, що дозволяють заглянути за межі регіону, успішно розробляються і практично втілюються в працях викладачів кафедри, роботах випускників та навчальних програмах кафедри ОНМА імені А. В. Нежданової.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Hiffaff M. Claude Levi-Strauss and the Making of Structural Anthropology. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998. P. 15–22.
2. W. Halse Rivers Rivers. History and Ethnology. London: Wentworth Press, 2019. 34 p.
3. Ohnuki-Tierney E. Culture Through Time Anthropological Approaches. California, Redwood City: Stanford University Press, 1990. 330 p.
4. Chattopadhyaya, D. P. (Debi Prasad). Chattopadhyaya Anthropology and historiography of science. Athens: Ohio University Press, 1990. 265 p.
5. Bakke G., Peterson M. Between Matter and Method: Encounters In Anthropology and Art. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2020. 248 p.
6. Krappe Haggerty A. The Science of Folklore. New York: Barnes & Noble, 1962. 344 p.
7. Stone J. The Essential Max Müller: On Language, Mythology, and Religion. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016. P. 151–163.
8. Dow J. R., Hannjost Lixfeld. The Nazification of an Academic Discipline Folklore in the Third Reich. Bloomington: Indiana University Press, 1994. P. 55–56.
9. Lang G. P. Andrew, Ford H. J., Cary W. and all. The Andrew Lang Fairy Tale Treasury. Avenel Books : distributed by Crown Publishers, 1979. 614 p.
10. Krohn J., Krohn K. Folklore Methodology. Texas: University of Texas Press, 1971. 192 p.
11. Honko L. Special Double Issue: The Comparative Method in Folklore / *Journal of Folklore Research*, Vol. 23, No. 2/3, (May-Dec. 1986), Bloomington: Indiana University Press, 1986. P. 105–124.
12. Goldberg Ch. Turandot's Sisters A Study of the Folktale AT 851. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2019. 199 p.
13. Крип'якевич І. П. Історія України / відп. ред.: Ф. П. Шевченко, Б. З. Якимович. Львів: Світ, 1990. 519 p.
14. Tarnavsky R. Specicity of Teaching Process at the Department of Ethnology, Lviv Universityin 1924–1939. Klaipeda, Klaipėdos Universitetomenų Akademijosmuzikos Katedra. 2017. P. 333–340.
15. Кравченко А. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець ХХ – початок ХХІ століть) / монографія. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 217 с.
16. Маркова Е. Архетипические и хронологические параллели культур Востока и Запада как основания музыкальной метафизики / Проблемы сучасности: культура, мистецтво, педагогіка: збірник наук. праць. Луганськ. Вип. 9. 2008. С. 230–237.

17. Маркова Е. Полинациональная музыкальная аура Одессы и место в ней польской и русской составляющей / Е. Маркова // Київ: 36. статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 84. С. 288–297.

REFERENCES

1. Hiffaff M. (1998). *Claude Levi-Strauss and the Making of Structural Anthropology*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
2. W. Halse Rivers Rivers. (2019). *History and Ethnology*. London: Wentworth Press [in English].
3. Ohnuki-Tierney E. (1990). *Culture Through Time Anthropological Approaches*. California, Redwood City: Stanford University Press [in English].
4. Chattopadhyaya, D. P. (Debi Prasad). (1990). *Chattopadhyaya Anthropology and historiography of science*. Athens: Ohio University Press [in English].
5. Bakke G., Peterson M. (2020). *Between Matter and Method: Encounters In Anthropology and Art*. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis [in English].
6. Krappe Haggerty A. (1962). *The Science of Folklore*. New York: Barnes & Noble [in English].
7. Stone J. (2016). *The Essential Max Müller: On Language, Mythology, and Religion*. Basingstoke: Palgrave Macmillan [in English].
8. Dow J. R., Hannjost Lixfeld. (1994). *The Nazification of an Academic Discipline Folklore in the Third Reich*. Bloomington: Indiana University Press [in English].
9. Lang G. P. Andrew, Ford H. J., Cary W. and all. (1979). *The Andrew Lang Fairy Tale Treasury*. Avenel Books : distributed by Crown Publishers [in English].
10. Krohn J., Krohn K. (1971). *Folklore Methodology*. Texas: University of Texas Press [in English].
11. Honko L. (1986). Special Double Issue: The Comparative Method in Folklore / *Journal of Folklore Research*, Vol. 23, No. 2/3, (May-Dec. 1986), Bloomington: Indiana University Press [in English].
12. Goldberg Ch. (2019). *Turandot's Sisters A Study of the Folktale AT 851*. Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis [in English].
13. Krip'yakevich I. P. (1990). *Istoriya Ukrayini / vidp. red.: F. P. Shevchenko, B. Z. Yakimovich*. Lviv: Svit [in Ukrainian].
14. Tarnavskij Roman. (2017). *Specifika uchebnogo processa na Kafedre etnologii Lvovskogo universiteta v 1924–1939 godah*. Klaipeda, Klaipėdos Universitetomenu Akademijosmuzikos Katedra [in Lithuanian].
15. Kravchenko A. (2015). *Kulturologichni vimiri kamerno-instrumentalnogo mistectva Odesi (kinec HH – pochatok HHI stolit) / monografiya*. Kiyiv: Nacionalna akademiya kerivnih kadriv kulturi i mistectv [in Ukrainian].
16. Markova E. (2008). *Arkhetipicheskiye i khronologicheskkiye paralleli kul'tur Vostoka i Zapada kak osnovaniya muzykal'noy metafiziki / Lugans'k* [in Russian].
17. Markova E. (2009). *Polinatsional'naya muzykal'naya aura Odessy i mesto v ney pol'skoy i russkoy sostavlyayushchey*. Kiyiv: NMAU ім. П.І. Чайковського. [in Russian].

УДК 78.01+782/785.7+78.07.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-6>**Анатолій Валентинович Носуля**

ORCID: 0000-0002-3003-6472

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сольного співу
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
avn.odma@gmail.com

СТИЛЬОВІ ПАРАМЕТРИ ТА МУЗИЧНО-МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРОВОЇ ФОРМИ КАМЕРНОЇ ОПЕРИ У ТВОРЧОСТІ К. ЦЕПКОЛЕНКО

Метою роботи є дослідження жанрово-композиційних, стильових, музично-мовних, семантичних та сценічних інновацій камерної опери у творчості видатної представниці одеської композиторської школи — К. Цепколенко. **Методологія** статті ґрунтується на жанрово-стильовому, історичному, семантичному та музикознавчому аналітичному підході до явища камерної опери періоду кінця ХХ — початку ХХІ століть, у тому числі, до камерних творів видатної одеської композиторки К. С. Цепколенко. **Наукова новизна** — у роботі принципово оновлюється аналітичний підхід до камерних опер та моноопер одеських композиторів (на прикладі творчості К. Цепколенко), на підставі якого стає можливим виявити характерні особливості композиторського стилістичного комплексу.

Висновки. осовим елементом сюжетного змісту та драматургії оперної творчості К. Цепколенко виявляється особистість у важкій життєвій ситуації, що відповідає загальній концепції оперного героя. Згідно з цією концепцією, про оперного персонажа як про героя можна говорити в трьох випадках — по-перше, це має бути центральний персонаж твору (а у випадку моноопери — єдиний), навколо якого будуються основні сюжетні лінії і з ним можуть бути пов'язані важливі установки культури; по-друге, його рішення або певні вчинки надають суттєвий вплив на дії інших персонажів і можуть докорінно змінювати їхнє життя; і по-третє, з музичного боку образ героя впливає все дію опери, оскільки характерні даного героя тематичний, тембровий комплекси проникають у інші побудови даного твору і стають провідними. При розгляді низки аспектів, важливих у процесі розуміння смислового наповнення жанрової форми камерної опери, феномен композиторства і композиторської індивідуальності по праву займає особливе місце. Саме індивідуальний композиторський стиль К. Цепколенко є особливою якістю, яка здатна організувати подібну цілісність на конкретному текстовому матеріалі разом із системою образів.

Ключові слова: опера, камерна опера, камернізація, оперний текст, театралізація, одеська композиторська школа, оперна драматургія, ноосфера, творча особистість.

Nosulya Anatolii Valentynovych, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the Department of Solo Singing of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Style parameters and musically linguistic features of the genre form of chamber opera in the work of K. Tsepkolenko

The purpose of the work is to study the genre-compositional, stylistic, musical-linguistic, semantic and stage innovations of chamber opera in the work of the outstanding representative of the Odessa school of composers – K. S. Tsepkolenko. The methodology of the article is based on a genre-style, historical, semantic and musicological analytical approach to the phenomenon of chamber opera of the late 20th – early 21st centuries, including the chamber works of the outstanding Odessa composer K. S. Tsepkolenko. Scientific novelty – the work fundamentally updates the analytical approach to chamber operas and mono-operas of Odessa composers (using the example of the work of K. Tsepkolenko), on the basis of which it becomes possible to identify the characteristic features of the composer's stylistic complex.

Conclusions. *The main element of the plot content and dramaturgy of K. Tsepkolenko's operatic work is the personality in a difficult life situation, corresponding to the general concept of the opera hero. According to this concept, an opera character can be spoken of as a hero in three cases: firstly, it must be the central character of the work (and in the case of a mono-opera, the only one); secondly, his decisions or certain concessions have a significant impact on the actions of other characters and can radically change their lives; and thirdly, from the musical side, the image of the hero influences the entire action of the opera, since the thematic and timbre complexes characteristic of this hero penetrate into other structures of this work and become leading. When considering a number of aspects that are important in the process of understanding the semantic content of the genre form of chamber opera, the phenomenon of composing and composer's individuality rightfully occupies a special place. It is K. Tsepkolenko's individual compositional style that is a special quality capable of organizing such integrity on specific textual material along with a system of images.*

Key words: *opera, chamber opera, cameralization, opera text, theatricalization, Odessa school of composers, opera dramaturgy, noosphere, creative personality.*

Актуальність теми роботи. Музикознавство на сучасному етапі вже накопичило значний досвід вивчення композиторської творчості та протягом останнього сторіччя активно шукає підхід до розкриття таємниці композиторської індивідуальності. Насамперед, йдеться про вельми об'ємну дослідницьку спадщину, яка здебільшого складається з конкретних монографічних досліджень, у яких так чи інакше висвітлюється феномен індивідуальної композиторської творчості. Причому підходи до вивчення

даного феномену часто запозичуються із суміжних видів гуманітарного знання – психології, соціології, соціоніки, антропології та ін. Не викликає сумнівів, що саме певний тип особистості, її внутрішні устремління та світоглядні уявлення багато в чому визначають художню індивідуальність митця, його спосіб творчого мислення та особливий індивідуальний метод. Широка жанрова амплітуда мистецьких шукань К. С. Цепколенко у поєднанні з унікальною для нашого часу органічною природністю та безпосередністю втілення індивідуального авторського задуму та невичерпна енергія – все це виділяє цю яскраву представницю одеської композиторської школи серед її сучасників.

Виклад основного матеріалу. Ключові питання на шляху вивчення камерної опери в контексті творчих пошуків композитора не можуть оминати дві провідні музикознавчі категорії – жанру та стилю. Так, про жанрову специфіку камерної опери загалом досить докладно говорили у першому розділі даної роботи, проблема стилю як відображення специфічного світобачення і типологію художніх завдань творця набуває особливої актуальності у зв'язку з розглядом творчості конкретних композиторів. Разом з тим, проблема стилю не може бути розглянута поза тими особливими умовами, які формують композиторську індивідуальність, тобто поза школою.

І. Драч у своїй роботі «Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка)», розвиваючи думки В. Бобровського, зазначає, що зафіксована в музичній культурі композиторська індивідуальність є поєднанням кількох факторів [1, с. 82]. Найбільш вагомими автор вважає прояв душевних якостей художника, рис його характеру, моральних та світоглядних принципів, естетичних ідеалів, які відображені в індивідуальному баченні світу. Це поєднання, характерне для художньої природи творчої особистості, утворює унікальну якість, яку можна умовно назвати творчим геном, завдяки якому досягається єдність стилю. Далі І. Драч вказує, що прагнення виявити його у музиці означає пошук звукової ідеї, здатної органічно розгалужуватися, саморозвиватися, викликаючи цим рух музичної тканини, обумовлю-

ючи логіку розгортання як окремого опусу митця, та й всієї його творчості, що приводить до можливості тлумачення композиторської творчості як метатексту.

Одеська композиторська школа, хоча має і не дуже велику за європейськими мірками історію, водночас на сьогодні є помітним явищем у контексті української та, ширше – європейської музичної культури. Офіційною датою появи одеської композиторської організації є 1937 рік, але момент виникнення та процес становлення одеської композиторської школи відбувався набагато раніше. Р. М. Розенберг у своїй монографії, присвяченій одеській композиторській школі, вказує, що «вже у XIX столітті, поряд з італійськими композиторами, працюють українські та російські творці музичних творів. Деякі з них прожили в Одесі довгий період часу та брали активну участь у музичному житті міста. Інші приїжджали до Одеси на кілька років, але саме тут створили свої найкращі твори» [5].

Серед композиторів, які жили і працювали в Одесі, слід назвати П. П. Сокальського, П. І. Ніщинського, В. І. Ребікова, які дуже вплинули на шляхи становлення одеської композиторської школи. Слід також відзначити деяких композиторів, чие перебування тут тривало кілька років у першій чверті XX століття. Так, з 1912 до 1915 року в Одесі жив і працював відомий український композитор Борис Карлович Яновський. Тут він закінчив свою оперу «Флорентійська трагедія» за п'єсою Оскара Уайльда, яка була поставлена в Міському театрі в 1913 р. Чудовий диригент одеської опери І. Прибик створив дев'ять одноактних комічних опер за розповідями П. Чехова: «Антрепренер під диваном», «У п'їтми», «Забув», «Канитель», «Нерви», «Невдача», «Пропозиція», «Радість», «Сірена». В одеському театрі було поставлено його оперу «Забув» [5]. Але одним із найбільш примітних засновників одеської композиторської школи, як зазначає Р. М. Розенберг, був перший ректор Одеської консерваторії Вітольд Йосипович Малишевський.

XX століття відкрило багато нових та яскравих імен в одеській композиторській традиції, серед найбільш значних та помітних слід назвати ім'я О. О. Красотова. Композитор у своїй творчості

позиціонував оновлене розуміння жанрів, розширення можливостей музичної мови, вивчення та застосування у своїй творчості нових композиторських технік, тощо. Поряд з успішною композиторською діяльністю, О. Красотов багато уваги приділяв формуванню нового покоління композиторів, виховавши у своєму класі понад 60 учнів. Серед найяскравіших і найпомітніших учнів класу О. Красотова слід назвати Кармеллу Семенівну Цепколенко та Юлію Олександрівну Гомельську.

В. Муратова вважає, що музика К. Цепколенко відкривається не відразу, «у неї треба «увійти», відмовившись від буденної метушні, від мирських проблем» [3]. На шляху розуміння творчості композитора, її музика відкриває свої шляхи взаємодії, «що пов'язують людину з ноосферою», тобто з гігантським досвідом минулих і майбутніх епох. «Ця музика – не для тіла, не для розуму, не для рук виконавця, на мій погляд – це музика підсвідомості» [3].

Уточнимо, що ноосфера розуміється як «посередня область між космічним (божественним), макросвітом і людським земним, мікросвітом, будучи «нескінченно малим» для першого і «нескінченно великим» для другого» [7, с. 82]. У цій своїй якості вона націлена на постійне ускладнення, кількісне зростання та підвищення рівня організованості, консолідацію, тобто «свідчить про досягнення свідомістю рівня системної творчої самоорганізації, а також про те, що «ідея, сенс, мета» людського життя – спочатку є універсальними, надрозумними «ноетичними феноменами» [7, с. 82].

Феномен творчої особистості та її взаємодію із сучасним світом, із непростими умовами для творчості та самоідентифікації власного творчого «я», все це звертає на себе особливу увагу у зв'язку з вивченням творчості К. Цепколенко. Підтвердженням цього можна назвати той факт, що присутність та виконання творів К. Цепколенко на європейській сцені, входження її опусів у репертуари визнаних національних та зарубіжних колективів «Ансамбль нової музики Цюріха», Сельмер Саксофон-квартет (Данія), «Ансамбль» (Франція), ансамбль солістів «Київська камерата», ансамбль сучасної музики «Фрескі» (Одеса) на сьо-

годні є природним явищем. Твори К. Цепколенко внесено до фондів Паризької міжнародної бібліотеки сучасної музики, каталогу Міжнародного музичного видавництва «Ганс Сікорські» (Німеччина) та Geshin + CoAG (Швейцарія).

У своїй творчості К. Цепколенко не дотримується будь-якого одного стилізованого напрямку, так само як і не є прихильником одного жанру, форми чи техніки композиції. Композитор витончено грає з цими поняттями у творчості, тобто вводить нас у простір гри. «Ця гра – не без відтінку навмисної містифікації для привнесення інтриги, створення ситуації «магічної привабливості»» [2, с. 144]. Багато дослідників творчості композитора говорять про особливе значення явища театральності у творчості К. Цепколенко, вбачають у цьому найважливішу складову її індивідуального стилю.

Проте в цьому контексті слід уточнити, що театральність може розумітися і як мова театру (за Ю. Лотманом), і як життєво необхідна потреба перетворення (за М. Євреїновим), що зближує її з феноменом гри. Обидва вказані варіанти розвитку проблеми театральності є ключовими для розуміння основ творчості К. С. Цепколенко. Таким чином, театральність, що розуміється в об'ємному своєму значенні, так само як і гра як особливий комплекс композиторських прийомів, і як одна з універсальних семантичних домінант культури (див. роботи О. Самойленко), є основою як процесу творчості композитора, так і підходів до його розуміння.

Г. Луніна пише про ігровий початок у музиці К. Цепколенка таке: «базовий критерій гри полягає в тому, що це вид інтелектуально-емоційної творчої, духовної діяльності. У композиторській творчості здійснюється гра самовладного, самовиразного, самопрезентованого індивіда – причому індивідуальна гра уяви і фантазії саме в тому сенсі, в якому розумів гру француз Поль Сартр, вважаючи її найвищою формою прояву людської свободи, та й німець Ханс Георг Гада в орбіту «переважає дійсності», тобто дійсності метареальної або «віртуальної реальності» [2, с. 145].

Композитор «грає» і з програмними назвами творів («Гра в карти», «Дуель-дуєт» «Блукання в просторі трикутника»,

«Десять перетворень на ніщо», тощо), і з комплексом музично-виразних засобів, сонористичних прийомів, складів виконавців, і, звичайно, з самим процесом звучання твору («Сьогодні ввечері «Борис Годунов»), тощо.

Визначаючи феномен композиторства як такий і ті критерії, які дозволяють визначати художню значущість композитора, К. Цепколенко говорить про те, що далеко не кожен, хто пише музику, гідний називатися композитором у найвищому значенні цього слова. Одним із маркерів можливості визначення істинності композитора-художника Кармела Семенівна називає «надмірність творчих ідей, легкість формулювання, постійна включеність у процес твору, коли неможливо не писати» [2, с. 156]. Не менш важливим критерієм є наявність як великого обсягу знань спеціального характеру, так і глибокої освіченості, широкого кругозору.

У сучасному інформаційно насиченому суспільстві, композитор опиняється перед найскладнішим завданням – відповідати неймовірному темпу сучасного суспільства, який ставить особистість індивідуума у умови, що ускладнюються щодня. Художник, як чуйний барометр, повинен з ювелірною точністю виявляти всі найскладніші проблеми людського ества, і за допомогою своєї мови в даному випадку – мови музики знаходити необхідні відповіді. Так, К. Цепколенко підкреслює, що «мова сучасної музики, відображаючи процеси, що відбуваються, теж постійно ускладнюється; з'являється безліч нових систем, композиторських технік, модифікується нотна запис тощо. Тому критерії залишаються такими ж – висока духовність та найвищий професіоналізм» [2, с. 157].

Незважаючи на те, що сучасні композитори сьогодні поставлені в умови, за яких найбільш продуктивною формою творчості є безпосереднє спілкування з конкретним виконавцем чи групою виконавців, зрештою, останнє слово залишається все одно за автором. Хоча сама К. Цепколенко повністю підтверджує факт, що практично завжди їй доводиться працювати на замовлення, але водночас каже: «я починаю писати тоді, коли розумію, що вже не могу інакше. Але процес обмірковування відбувається в голові, і в

ньому вже є момент написання музики. Відбувається уявна переробка матеріалу, його структурне оформлення. Коли всі ці стадії пройдені, я беруся за нотне втілення музичних образів» [2, с. 153].

Принципове орієнтування на конкретного виконавця зумовило переважання у творчості К. Цепколенко камерних жанрів, оскільки здебільшого її твори передбачають виконання силами камерного оркестру, ансамблю чи соло. Великі, масштабні твори, зокрема великого симфонічного оркестру, з'являються у творчості К. Цепколенко 80-ті роки, прикладом чого можуть бути «Симфонія-диптих» (1981), «Концерт-драма» (1987) тощо. Починаючи з 90-х років К. Цепколенко тяжіє у своїй творчості до камерних творів – «Паралелі» (1990), «Десять перетворень на ніщо» (1999), «Все, крім усього» (1999). В оперних формах, на відміну від симфонічних жанрів, композитор завжди тяжіла лише до камерної опери – «Доля Доріана» на лібретто С. Ступака за мотивами роману О. Уайльда «Портрет Доріана Грея», у 2-х діях для сопрано, контратенора, тенора, баритона, басу та камерного оркестру (1989, перша постановка якої була здійснена у Києві у 1990 році); а також міні-моно опера «Між двох вогнів» на лібретто С. Ступака та К. Цепколенко (німецькою мовою) за мотивами «Степового вовка» Г. Гессе для квартету перкусії, бас-кларнета (або саксофона-тенора) та жіночого голосу (1995, прем'єра у квітні 1995, Одеса, Україна). Зауважимо, що значне місце серед улюблених теброво-характерологічних прийомів у творчості К. Цепколенко відводиться групі ударних інструментів, які не тільки не поступаються за значимістю іншим інструментам, а й у багатьох випадках набувають солюючих функцій.

В основі лібрето обох опер – «Долі Доріана» та «Між двох вогнів», лежать знакові для світової культури літературні твори, які привернули увагу композиторки, за власним визнанням К. Цепколенко, «глибокою і складною інтелектуальною» основою, глибоким психологізмом і складністю філософської концепції. Сюжет роману «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда інтригував композиторку протягом багатьох років, де вічна тема протистояння добра і зла розкрита напрочуд тонко [2, с. 144].

Хоча роман О. Уайльда був написаний наприкінці XIX століття, за своєю проблематикою та філософськими настановами виявляється своєчасним і відповідальним запитам культури не лише XX, а й XXI століть. В. Руднев вказує, що у цьому творі вперше проявила себе проблема «співвідношення тексту та реальності як проблема ентропійного часу» [6, с. 218]. Відповідно до концепції В. Руднева, характерною властивістю фізичного часу є незворотність, що виникає внаслідок накопичення ентропії, розпаду, хаосу. У романі О. Уайльда «Портрет Доріана Грея» неодноразово зображується процес ентропійного розкладання тіла, а протистояти йому може семіотичний час, який, у свою чергу, «зменшує ентропію і тим самим збільшує інформацію» [6, с. 219–220].

Таким чином, текст із роками молодшає, оскільки протягом багатьох років прирощує інформацію, тобто діє в руслі меморіальних функцій культури. У романі О. Уайльда, на думку В. Руднева, текст і реальність змінюються місцями, оскільки портрет набуває «рис живого організму, а Доріан стає текстом» [6, с. 219–220]. Текст роману рясніє міфологічними ремінісценціями – Доріан Грей називається то Адонісом, то Парісом, то Антиноєм, то Нарцисом. Примітно, що у всіх випадках йдеться про виняткову зовнішню красу, проте, найближчим до цілісного образу Доріана Грея виявляється Нарцис з його самолюбіванням і захопленням лише самим собою.

Саме цей знаковий сюжет обирає К. Цепколенко для своєї опери, проте композитор підходить до трактування цього легендарного твору з несподіваного боку. Картина повного морального розкладання та загибелі героя в цьому стані, яку ми спостерігаємо на сторінках роману О. Уайльда, змінюється докорінно, тому що матеріалом опери стає не тільки «Портрет Доріана Грея» О. Уайльда, але і його повість "De Profundis". Це абсолютно несподіваним чином змінює весь вигляд початкової установки, що йде від «Портрета Доріана Грея», оскільки повість «De Profundis» або «Тюремна сповідь» є сповіддю самого О. Уайльда, його монологом, де ми бачимо його переоцінку моральних орієнтирів і життєвих установок. Тому ідея спокутування та очищення стає в опері надзвичайно важливою, для чого в опері вводяться два додатко-

вих персонажі – двійники-примари (вокальний та мімічний), що відтіняють основний образ головного героя.

Діючі особи опери практично повністю збігаються з головними персонажами роману, а саме Доріан – тенор, художник Безіл – баритон, лорд Генрі – бас, актриса Сібіла – сопрано, а також введений лібреттистом додатковий персонаж Привид – контртенор. Таким чином, у лібретто, написаному С. Ступаком, збережені основні сюжетні перипетії та конфлікти роману, як-то створення Безілом портрета Доріана, що зафіксував його в роки щасливої, безтурботної юності, коли в душі молодого Доріана ще жила любов до Сибіли. Основним конфліктом опери стає конфлікт між Доріаном, який під впливом лорда Генрі перетворив своє життя на служіння насолоді, і Безілом, який проповідує помилкові моральні принципи. Тут же присутній і Привид, що глузує з Доріана і став володарем його душі.

У подальшому розвитку сюжету показано зміну, деградацію внутрішнього світу Доріана, який став жорстоким і холоднокривним під впливом теорій лорда Генрі, його роль загибелі Сибіли і Безила і як наслідок – неминуча загибель душі. Однак саме у фіналі опери виявляється сильний вплив одного з останніх творів О. Уайльда («De Profundis» або «Тюремної сповіді»), в якому герой, за автором твору, переосмислює своє життя, усвідомлює своє моральне падіння. Це нове розуміння змушує героя пронизати не свій портрет, у якому виразно проступили риси його моральної потворності (що б відповідало фабулі роману «Портрет Доріана Грея»), а себе. На цифрі 138 герой вигукує «Проходжу через усі мислимі страждання!», чому вторить знущальна, глузлива репліка Примари «Іхіхіхіх, справжня насолода», але герой неухильний у своєму рішенні, дивлячись у листа Сибіли «У хвилину божевілля. З ним померло все моє минуле. Тож хай зараз помре і моє справжнє!» Цими словами досягається кульмінація у вокальній партії, якою вторить потужна оркестрова підтримка на *ff*. Доріан ударяє себе ножом, через що Привид гине, а Доріан з вигуком «Вільний!» вмирає. Цей вчинок стає актом очищення через усвідомлення своїх гріхів та спробу зупинити множення зла, втілення ідеї очищення через страждання та смерть.

Опера складається з двох картин, при цьому центральним епізодом першої картини є тріо Доріана, Безіла та Генрі, в якому Доріан готовий віддати душу за те, щоб старів його портрет, а не він сам, тобто звучить тема укладання угоди. У другій картині з'являється Сібіла, яка інтонує свій лист, написаний перед тим, як вона отруїлася через те, що її покинув Доріан. Холодна реакція Доріана на смерть Сібіли радує Генрі і обурює Безіла [5]. Кульмінацією картини стає сцена вбивства Доріаном Безіла, який дорікає йому за загибель Сибіли. У сцені вбивства бере участь і Привид, що знущається з того, що відбувається «І-хі-хі», а потім співає сатиричну пісеньку.

У музиці опери відбувається розвиток лейтінтонацій (наприклад, холодний, «механічний» звук клавесину), що посилюють характеристику персонажів; найбільш виражені вони стосовно Доріану, зокрема це мотив, заснований на повторі малосекундової інтонації «ре – мі-бемоль» на словах «За це віддав би душу», яка кілька разів повторюється. Вокальні партії рясніють найсучаснішими виконавськими прийомами та музично-виразними засобами, а саме – виразний речитатив, скандування, глісандо, говірка, шепіт й свист.

Велику роль опері відіграють оркестрові епізоди, які переплітаються з вокальними партіями у своєрідному поліфонічному співзвуччі, утворюючи насичену, напружену звукову палітру. Л. Олійник вважає, що «Вступ, антракт між двома картинами, епілог несуть більш драматургічне навантаження, ніж сценічна дія» [4, с. 11]. Важливу драматургічну роль грає оркестровий епізод між першою і другою картинами, згідно з ремаркою композитора: «На стику картин музика ілюструє наступний період життя Доріана», тобто саме оркестровий епізод є не тільки сполучною ланкою у розвитку дії, йому відведена роль демонстрації еволюції морального героя. На завершення опери, невеликому оркестровому фіналі звучить матеріал, побудований повністю на лейтінтонації «моління Доріана» («ре – мі-бемоль»).

Опера була поставлена у фойє Великої зали Київської консерваторії за участю студентів та ансамблю солістів «Київської камерати» та в рецензії на цю постановку Л. Олійник зазначає,

що незважаючи на те, що постановка триває лише 50 хвилин, але психологічна напруженість та насиченість драматургії опери, інтелектуальна та філософська глибина, яка втілена в музиці, дають слухачеві багату образно-змістову інформацію [4, с. 10].

Висновки. Таким чином, осьовим елементом сюжетного змісту та драматургії оперної творчості К. Цепколенко виявляється особистість у важкій життєвій ситуації, що відповідає загальній концепції оперного героя. Згідно з цією концепцією, про оперного персонажа як про героя можна говорити в трьох випадках – по-перше, це має бути центральний персонаж твору (а у випадку моноопери – єдиний), навколо якого будуються основні сюжетні лінії і з ним можуть бути пов'язані важливі установки культури; по-друге, його рішення або певні вчинки надають суттєвий вплив на дії інших персонажів і можуть докорінно змінювати їхнє життя; і по-третє, з музичного боку образ героя впливає все дію опери, оскільки характерні даного героя тематичний, тембровий комплекси проникають у інші побудови даного твору і стають провідними.

При розгляді низки аспектів, важливих у процесі розуміння смислового наповнення жанрової форми камерної опери, феномен композиторства і композиторської індивідуальності по праву займає особливе місце. Саме індивідуальний композиторський стиль К. Цепколенко є особливою якістю, яка здатна організувати подібну цілісність на конкретному текстовому матеріалі разом із системою образів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Формула індивідуальності. Суми: Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
2. Лунина А. Композитор в зеркале современности: в 2-х томах. К.: Дух і літера, 2015. Т. 1. 504 с.
3. Муратова В. Неженская музыка Кармеллы Цепколенко. URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ne_zhenskaya_muzyka_karmelly_tsepkolenko.html
4. Олійник Л. Доля Доріана. *Музика, вересень-жовтень*. № 5. 1991. С. 10–11.
5. Розенберг Р. Одесская композиторская школа : к 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ: [монография]. Одесса: Астропринт, 2013. 328 с.
6. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.

7. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания. Дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения, специальность – 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.

REFERENCES

1. Drach, I. (2002) Composer Vitaly Gubarenko. Formula of individuality. Sumi: Sumy State Pedagogical University named after. A. S. Makarenka. 228 p. [in Ukrainian].

2. Lunina, A. (2015) Composer in the mirror of modernity: in 2 volumes. K.: Spirit and literature. Iss.1. 504 pp. [in Russian].

3. Muratova, V. Unfeminine music of Carmella Tsepkoenko. URL: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ne_zhenskaya_muzyka_karmelly_tsepkoenko.html [in Russian].

4. Oliynik, L. (1991) Dorian's fate. Music, veresen-zhovten. No. 5. pp. 10–11 [in Ukrainian].

5. Rosenberg, R. (2013) Odessa composer school: to the 100th anniversary of the founding and the 75th anniversary of the Odessa organization of NSKU: [monograph]. Odessa: Astroprint. 328 p. [in Russian].

6. Rudnev, V. (1997) Dictionary of culture of the twentieth century. M.: Agraf. 384 p. [in Russian].

7. Samoilenko, A. (2003) Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. dis. for the job scientist step. Doctor of Art History, specialty – 17.00.03 – musical art. Odessa. 437 p. [in Russian].

УДК 78.071.2/.087.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-7>**Ірина Петрівна Єфремова**

ORCID: 0009-0009-1058-367X

провідний концертмейстер кафедри хорового диригування
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ipefremova@ukr.net

ВАЛЕРІЙ РЕГУТ: ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОГО МУЗИКАНТА

Мета статті — розгляд життєвого та творчого шляху, щаблів професійної та творчої досконалості авторитетного музиканта, головного хормейстера Одеського національного академічного театру опери та балету В. Й. Регрута. **Методологія дослідження** спирається на застосування принципів дослідницько-пошукового, історико-біографічного та вербально-комунікативного методів, зокрема інтерв'ювання (у статті використовуються матеріали бесід з В. В. Навротським, Н. Г. Заболотною, Є. М. Бондар). **Наукова новизна** полягає в тому, що дана стаття є першою в межах вітчизняного музикознавства, яка детально презентує життєтворчість В. Й. Регрута, що постає відбиттям та продовженням традицій одеської академічної школи у триєдності хорового, вокального та оркестрово-диригентського напрямів та представлена зокрема через призму його сприйняття іншими музикантами. **Висновки**. Визнана в Україні та шанована поза її межами творча особистість, кандидат мистецтвознавства, В. Й. Регрут — чудовий професіонал та фанат своєї улюбленої справи, продовжує традиції одеської хорової школи, а саме таких яскравих майстрів як професор К. К. Пігров та професор А. П. Серебрі, маючи власний досвід та педагогічний почерк, виховує професійних талановитих диригентів. В якості головного хормейстера оперного театру, спираючись на традиції славних хорових диригентів професора Д. С. Загрецького та професора Л. М. Бутенка, сприяє залученню студентів до справжнього дива — оперної вистави. Запорука успіху Регрута-диригента в опері — це симбіоз його трьох освіт: хормейстера, оперного співака та оперно-симфонічного диригента. Це відчувається не тільки в роботі з оркестром, а й у роботі з хором, вмінню слухати та допомагати солістам на сцені, відчувати голосоведення вокальних партій в ансамблевому співі. В цілому, В. Й. Регрут представляє собою той тип творчої особистості, завдяки якому через віддзеркалення традицій сучасна вітчизняна культура рухається вперед, отримує свій подальший розвиток та розширює горизонти.

Ключові слова: В. Й. Регрут, хормейстер, співак, диригент, особистість, виконавська манера, одеська школа, традиція.

Yefremova Iryna Petrivna, Leading Concertmaster at the Department of Choral Conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Valery Regrut: phenomenology of the creative activity of a modern musician

The purpose of the article is to consider the life and creative path, stages of professional and creative perfection of the authoritative musician, chief choirmaster of the Odessa National Academic Theater of Opera and Ballet V. Y. Regrut. The research methodology is based on the application of the principles of research-search, historical-biographical and verbal-communicative methods, in particular interviewing (the article uses the materials of conversations with V. V. Navrotskyi, N. G. Zabolotna, E. M. Bondar). The scientific novelty lies in the fact that this article is the first within the scope of domestic musicology, which presents in detail the creative life of V. Y. Regrut, who appears as a reflection and continuation of the traditions of the Odessa academic school in the trinity of choral, vocal and orchestral-conducting directions and is presented in particular through the prism of his perception by other musicians. Conclusions. A creative personality recognized in Ukraine and respected abroad, Candidate of Art History, V. Y. Regrut is an excellent professional and a fan of his favorite business, continuing the traditions of the Odessa Choir School, namely such bright masters as Professor K. K. Pigrov and Professor A. P. Serebri, having his own experience and pedagogical skills, educates professional talented conductors. As the chief choirmaster of the Opera House, based on the traditions of the famous choral conductors of Professor D. S. Zagretskyi and Professor L. M. Butenko, contributes to the involvement of students in a real miracle – an opera performance. The key to the success of the Reclut-conductor in opera is the symbiosis of his three educations: choirmaster, opera singer and opera-symphonic conductor. This is felt not only in the work with the orchestra, but also in the work with the choir, the ability to listen to and help soloists on stage, to feel the voicing of vocal parts in ensemble singing. In general, V. Y. Regrut represents the type of creative personality thanks to which, through the reflection of traditions, modern national culture moves forward, receives its further development and expands its horizons.

Key words: *V. Y. Regrut, choir master, singer, conductor, personality, performance style, Odessa school, tradition.*

Актуальність теми даної статті зумовлюється зростанням ролі особистісного чинника у музично-виконавській творчості, зокрема у галузі хорового диригування. Дослідження шаблів професійної та творчої досконалості авторитетного музиканта, який впливає на стан сучасної музичної практики та національної художньої свідомості є пріоритетним завданням українського музикознавства. У цьому сенсі важливим предметом вивчення постають

творчий шлях да основні сфери й принципи діяльності головного хормейстера Одеського національного академічного театру опери та балету В. Й. Регрута.

Мета статті – розгляд життєвого та творчого шляху, шаблів професійної та творчої досконалості авторитетного музиканта, головного хормейстера Одеського національного академічного театру опери та балету В. Й. Регрута.

Основний зміст статті. 2 жовтня 2021 року кафедра хорового диригування щиро вітала з ювілеєм колегу, друга та надзвичайно творчу людину: лауреата міжнародних конкурсів, кандидата мистецтвознавства, доцента, хормейстера студентського хору ОНМА імені А. В. Нежданової, соліста-вокаліста, оперно-симфонічного диригента, головного хормейстера Одеського національного академічного театру опери та балету Валерія Регрута.

Чудова кругла дата! Складно уявити, що цьому молодіку, який стрімко пробігає коридорами нашої Альма Матер та щедро ділиться осяйною посмішкою з колегами та студентами – за 50! Здається, ще зовсім недавно юнак рокерської зовнішності (при цьому, в білій сорочці та метелику), переступив поріг приймальної комісії Одеської консерваторії та зробив свій перший крок на шляху до численних творчих досягнень. Але повернемося на роки...

Багата талантами, прекрасна, співоча буковинська земля подарувала Україні та всьому світові багато яскравих чудових митців. Серед них і ім'я героя нашого есе.

В. Регрут закінчив Чернівецьке музичне училище імені С. Воробкевича за спеціальністю хорове диригування. Його викладач – Бібік Валерія Петрівна, досвідчений наставник, чудовий музикант, сама випускниця ОГК по класу професора А. П. Серебрі, виховала цілу плеяду яскравих учнів. Саме уроки Валерії Петрівни стали початком формування неординарної особистості улюбленого учня. В власній професійно-педагогічній діяльності Валерія Петрівна продовжувала традиції

свого славетного викладача професора А. П. Серебрі, і тому зовсім не випадковим був вибір – Одеська консерваторія.

З 1990 по 1999 рр. Валерій Регрут навчався в ОНМА імені Нежданової, яку закінчив за трьома спеціальностями – хорового диригента, соліста-вокаліста та оперно-симфонічного диригента. Це був довгий шлях становлення, пізнання та пошуку відповідей на питання, які поставило перед ним життя. Імена викладачів не потребують довгої презентації, говорять самі за себе – А. П. Серебрі, М. Л. Огренич, Д. Й. Сипитинер та В. В. Навротський. Кожен з цих неперевершених майстрів, унікальних не лише своєю творчістю, але й педагогічним талантом, розвивали різнобічний талант В. Регрута, щедро ділилися своїм досвідом, відкривали таємниці професії, навчали мистецькій співпраці, формуючи його творчу особистість. Досвідчені майстри передавали своєму учню не тільки глибокі професійні знання, виконавську школу, але також шану і пам'ять про своїх великих педагогів – К. К. Пігорова, О. М. Благіводову, Е. П. Грикурова.

Першим викладачем, в чії чуйні руки потрапив Валерій Регрут в Одеській консерваторії, була професор, заслужений діяч мистецтв України – Аліса Петрівна Серебрі. Саме вона, справжній хранитель традицій пігровської хорової школи та методики викладання хорових дисциплін, дала цей перший та найважливіший поштовх до дорослого професійного життя. Її неймовірна любов до хорового мистецтва, трепетне ставлення до пам'яті К. К. Пігорова та відданість своїй справі, педагогічний талант, сувора самодисципліна та чітка організація учбового процесу «передалися у спадок» Валерію Йосиповичу. Незважаючи на деяку авторитарність у педагогіці, саме В. Регрута на заняттях були дозволені певні диригентські вольності, а також численні творчі суперечки, в яких, як відомо, й народжується

істина. Аліса Петрівна дозволяла яскравій індивідуальності учня вийти на перший план і в цьому була її глибока педагогічна мудрість.

Під час навчання на кафедрі хорового диригування відбувалося багато захоплюючих подій, яскравих концертів під керівництвом маестро Г. С. Ліознова, гастрольних подорожей по Європі, участь хору у численних проєктах, фестивалях та конкурсах. Ще в студентські роки, при підготовці хору до гастрольних виступів, Г. С. Ліознов залучав студента Валерія Регрута до роботи з окремими партіями хору. Не всім так щастило... Крім того, студентські консерваторські роки були забарвлені особливим щастям для кожного виконавця: була можливість брати участь у виконанні таких шедеврів, як «Реквієм» Дж. Верді, «Реквієм» В. А. Моцарта, «Реквієм» Й. Брамса... список дуже великий. Професійні навички диригента-хормейстера та хорового співака, які були отримані під час навчання на кафедрі хорового диригування, зіграли величезну роль в подальшому становленні Регрута-музиканта, адже саме на хоровій кафедрі можна відчувати себе частиною великої сім'ї під назвою «хор», виховати чуйне вухо та, разом з тим, проявити свої лідерські якості та артистичний талант.

Валерій Йосипович замислювався не лише про свій шлях диригента-хормейстера, але його не полишала мрія і про сольну кар'єру. Безмежна любов до вокалу та вічний пошук нових відчуттів в професії привели В. Регрута в клас до професора, народного артиста України Миколи Леонідовича Огренича. Унікальний тембр голосу, артистична майстерність, неймовірні душевні якості та харизма, прекрасне почуття гумору, буквально заворожували усіх його учнів. Він з захопленням розповідав про свою педагогічну діяльність: «Займатися з учнями – це, на мій погляд, і вчити самого себе. Я ніби проходжу другий консерваторський курс з моїми вихованцями, тільки зараз, так би мовити, вже

на вищому рівні. Вивчаючи зі студентами той чи інший твір, я ловлю себе на тому, що вперше чи знову, більш глибоко пізнаю в ньому філософію життя», – М. Огренич [2, с. 125]. «Талантам потрібно помогать, бездарность пробьется сама», – так завжди говорив Микола Леонідович, і дійсно допомагав, щедро віддаючи свої знання та тепло свого серця студентам.

Збереглося дуже багато спогадів колег Миколи Леонідовича. З великою повагою писав про нього професор О. В. Сокол: «Він беззастережно вірив в божественне походження тенорів та магічний вплив їх співу на людей. Своїм артистизмом, неповторною виконавчою майстерністю він захоплював аудиторію 40 країн, його репертуар вмщав майже повну антологію тенорових партій, романсів, пісень – близько 400 творів», – О. В. Сокол [3, с. 9].

Безцінний досвід, отриманий в класі Л. М. Огренича, завзята праця та любов до вокалу дозволили здійснитися давній мрії В. Регрута. З 2000-го року – він соліст Одеського національного академічного театру опери та балету.

Регрут-співак – це, перш за все, актор, який в кожній ролі перевтілюється в свого сценічного героя, він дуже легкий та пластичний на сцені. Ці відчуття дала практика роботи в театрі Музичної комедії, де також починав свою творчу кар'єру його славетний педагог М. Л. Огренич. Особливо запам'яталося виконання партії Альфреда в опереті «Die Fledermaus» Й. Штрауса.

Великий вплив на розвиток акторської та виконавської майстерності Валерія Йосиповича здійснив майстер оперної сцени, народний артист України Василь Всеволодович Навротський – педагог з фаху в творчій аспірантурі. Яскравою подією стала вистава «Моцарт і Сальєрі» М. А. Римського-Корсакова, де вчитель та учень (в ролі Моцарта – В. Регрут, Сальєрі – В. В. Навротський, диригент –

Д. Й. Сипитинер) зустрілись на одній сцені, і ця співпраця продовжується довгі роки.

На сцені Одеської опери та в гастрольних турах Валерієм Регрутом виконані різнопланові ролі, серед них: Панг – «Турандот!», Горо та Пінкертон – «Мадам Батерфляй», Рудольф – «Богема» Дж. Пуччіні, Єрошка – «Князь Ігор» О. Бородіна, Андрій – «Катерина» М. Аркаса, Гонець – «Аїда», Альфред – «Травіата» Дж. Верді та інші. В оперному репертуарі партії першого плану традиційно привертають більше уваги у виконавців та у публіки. Для В. Регрута не існує маленьких ролей. Створені ним образи завжди запам'ятовуються. Яскравий приклад цьому – образ Чекалінського («Пікова Дама»), який був оцінений професіоналами, колегами та шанувальниками оперної музики.

В період навчання в ОНМА імені А. В. Нежданової відбулася ще одна дуже важлива та значуща зустріч. Це, безумовно, була любов з першого погляду. Людиною, що значно вплинула на музичний світогляд В. Регрута, став диригент Одеського національного академічного театру опери та балету Давид Йосипович Сипитинер. Спілкування з цим видатним музикантом та прекрасною людиною внесло нові яскраві барви в формування Регрута-диригента та значно поповнило його професійний і творчий багаж.

В їх спілкуванні на заняттях була відсутність шаблонів та штампів в викладанні, готовність до імпровізації та неймовірна творча атмосфера. Головною вимогою була концентрація професійного мислення та волі при виконанні будь-якого репертуару. Дуже тепло та щиро В. Регрут написав про свого педагога у книзі «Про Д. Й. Сипитинер»: «Коли я вперше побачив за диригентським пультом Д. Й. Сипитинера, моє життя перевернулося. З'явилося непоборне жагуче бажання стати симфонічним диригентом, вчитися у нього. На уроках з симфонічного диригування маестро вчив мене не тільки

техніці, роботі з партитурою, він вчив бути людиною, особистістю, артистом. Наші стосунки виходили за рамки академічної теми «вчитель-учень». Це були стосунки друзів, колег, однодумців. Для мене він завжди був другим батьком, котрий подарував мені путівку в складне життя музиканта-виконавця-диригента», – В. Й. Регрут [1, с. 76].

Д. Й. Сипитинер подарував у спадок улюбленому учню не тільки професіоналізм, але й дивовижно чуйне відношення до улюбленої справи. Їх міцна дружба і співпраця продовжувались і після закінчення навчання в академії. Всій творчій спільноті Одеси запам'яталась неймовірно важлива подія: в 2009 році під час «параду диригентів», який проходив в Одеській опері, на виставі «Травіата» здійснилася церемонія передачі диригентської палички від старійшини диригентського цеху України Д. Й. Сипитинера своєму улюбленому учню. «В моїй пам'яті назавжди залишився той день, коли Давид Йосипович передав мені свою диригентську паличку, в присутності повної зали Одеського оперного театру, та благословив на мою першу виставу в якості диригента. Його слова були прості – “Avanti!” – “Вперед!” З цим благословенням я йду по життю долаючи усі труднощі диригентської професії, і намагаюсь достойно нести відповідальне і дуже почесне звання учня великого майстра Д. Й. Сипитинера», – В. Й. Регрут [1, с. 77]

З 2011 року – В. Регрут диригент Одеського національного академічного театру опери та балету. В його репертуарі в якості диригента: «Травіата», «Ріголетто», «Трубадур», «Аїда», «Набукко» Дж. Верді, «Богема», «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні, «Любовний напій», «Люччія де Ламмермур» Г. Доницетті, «Свадьба Фігаро», «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Сельская честь» П. Масканьї, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Катерина» М. Аркаса, «Служанка-Госпожа» Д. Пер-

голеззі, «Різдвяне дійство» Л. Дичко, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, а також твори кантатно-ораторіального жанру, серед яких: «Карміна Бурана» К. Орфа, «Реквієм» та «Коронаційна меса» В. А. Моцарта, «Глорія» Пуленка, «Глорія» та «Магніфікат» Вівальді, та ще багато шедеврів світової класики.

Регрута-диригента відрізняє глибоке проникнення в зміст творів, виконавська культура, професіоналізм, витонченість, харизма та артистизм. Він музикант-романтик по душевному складу, йому близька конфліктна оперна драматургія з драматичними контрастами і трагічним розпалом пристрастей. Він відчуває цілісну концепцію оперної вистави та гнучко веде лінію солістів, оркестру та хору, як рівноцінного учасника подій на сцені. Запорука успіху Регрута-диригента в опері – це симбіоз його трьох освіт: хормейстера, оперного співака та оперно-симфонічного диригента. Це відчувається не тільки в роботі з оркестром, а й у роботі з хором, вмінню слухати та допомагати солістам на сцені, відчувати голосоведення вокальних партій в ансамблевому співі.

Як правило, музикант, накопичивши певний досвід, знання, та професійну майстерність, обов'язково звертається до педагогічної діяльності. Творча доля В. Й. Регрута підтверджує це правило. З 1996 року він став працювати викладачем на кафедрі хорового диригування. В 2003 році – почав роботу зі студентським хором Академії. В 2013 успішно захистив дисертацію під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Є. М. Бондар та у 2015 став доцентом кафедри хорового диригування.

У своїй роботі зі студентами він, безумовно, спирається на знання, які отримав на заняттях зі своїми чудовими професорами. Можна впевнено сказати, що це спільна творча лабораторія, в якій відчувається тепла дружня атмосфера та велика любов до обраної професії. За роки педагогічної діяльності В. Й. Регрут виховав

більше ніж 35 молодих спеціалістів та магістрів, які з успіхом працюють в Україні та за її межами. Серед них є лауреати та дипломанти національних та міжнародних конкурсів, керівники численних хорових колективів, педагоги музичних шкіл та вищих навчальних закладів України та зарубіжжя. Серед них: хормейстер оперного театру, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування Ю. Кучурівський, директор та викладач Одеської хорової школи ім. С. Крижановського Ю. Власополов, лауреат міжнародних конкурсів, викладач кафедри хорового диригування ОНМА імені А. Нежданової К. Овчарук, викладач хорової школи, асистент-стажист ОНМА імені А. В. Нежданової, лауреат міжнародних конкурсів Г. Шейко.

Особливо хочеться відмітити багаторічну роботу з іноземними студентами. За роки спілкування з ними був розроблений авторський курс, який дозволяє за короткий термін навчити іноземних студентів певним навичкам та основам диригентської техніки. Завдяки цим «технічним урокам» вони швидко долучаються до активної творчої роботи. Серед випускників-іноземців з КНР є хормейстери та диригенти оперних театрів, керівники хорових колективів, засновники хорових шкіл і професори китайських університетів.

В напруженому графіку В. Регрута усі роки також є місце і активній концертній діяльності. Він бере участь в різноманітних проектах багатьох творчих колективів (хору, симфонічного та духового оркестрів), як хормейстер, симфонічний диригент та вокаліст. Географія гастрольної діяльності достатньо широка: Україна, Німеччина, Нідерланди, Бельгія, Італія, Шотландія, Польща, Англія.

І все-таки – хор!!!

З 2018 року В. Регрут – головний хормейстер Одеського національного академічного театру опери та балету. Бути головним хормейстером Одеської опери –

це водночас й велика честь, й неймовірна відповідальність, адже багато років хором оперного театру керували яскраві талановиті, неймовірні музиканти, професіонали, корифеї Одеської хорової школи – заслужений діяч мистецтв України, професор Д. С. Загрецький та його учень і послідовник, заслужений діяч мистецтв України, професор Л. М. Бутенко. Саме під їх керівництвом хор Одеського оперного театру став високо професійним колективом, який отримав гарячу любов глядачів. Валерій Йосипович Регрут з честю справляється з покладеною на нього відповідальністю, найвищої похвали заслуговує вокальна форма хору, і у цьому, очевидно, велика роль його керівника. Молодим енергійним артистам хору підвладні будь-які найскладніші сучасні вистави, які потребують окрім вокалу, яскравої акторської майстерності. Доказ тому – остання національна прем'єра – опера «Катерина» сучасного українського композитора О. Родіна, яка пройшла з великим успіхом на сцені Одеської опери. Хорові артисти, буквально, підкорили серця глядачів, і зал, стоячи, привітав бурхливими оплесками неймовірний хор і його головного хормейстера.

Секрет успіхів Валерія Регрута не тільки в його багатогранній активній професійній діяльності, а й, безумовно, в його яскравій харизмі і чудових людських якостях, доброті та щирості. З великим теплом, любов'ю та повагою говорять про нього колеги:

«Багато років я маю щастя та задоволення від спілкування та дружби з видатним музикантом В. Регрутом. В усіх іпостасях свого яскравого таланту він виявив себе з найкращої сторони – численні лауреатства, як хормейстера та співака, перемоги на престижних фестивалях та міжнародних форумах та прекрасні талановиті постановки в одеській опері і як хормейстера, і як диригента. Зараз Валерій Йосипович, як головний хормейстер, талановито працює з колективом, який є окрасою нашого театру. Люблю і ціную цю прекрасну людину

величезного обдарування. Многая літа щедрому українському таланту. Наснаги та натхнення під мирним небом!», – професор, народний артист України В. В. Навротський.¹

«Валерій Йосипович Регрут – Людина високої етичної і художньої культури. Його надзвичайна талановитість виявляється в усьому, до чого він торкається. В виконавській діяльності, у диригуванні, у сольному співі, у спілкуванні з учнями та колегами. Навколо нього постійно виникає якась щаслива атмосфера мистецтва. В виконавському стилі Валерія Йосиповича захоплює інтерпретація масштабних епізодів, прояв натхненної творчої сили; в ліричних фрагментах великим сюрпризом для виконавців і слухачів стають дивовижні моменти божественної витонченості...», – професор, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства Н. Г. Заболотна.²

«Валерій Йосипович – дійсно унікальна особистість. Бог нагородив його багатьма талантами. Серед найважливіших, як на мій погляд, – це дивовижна працездатність, в гарному розумінні – творчий неспокій, щаслива здібність легко і сонячно презентувати результати тривалої та складної праці. А серед найбільш вражаючих, – напевно, професійна та душевна щедрість, здатність до творчої самопожертви та, водночас, непохитність у питаннях мистецької правди. Якщо характеризувати Валерія Йосиповича, на кшталт, формульного принципу, то, напевне, це буде виглядати так: талант та щедрість помножені на знання та досвід у найвищому ступені інтелігентності», – професор, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, завідувачка кафедри хорового диригування Є. М. Бондар.³

Наближаючись до 110-ти річчя нашої Альма Матер, хотілось би повернутись саме до витоків – хорової кафе-

¹ З особистої бесіди з професором, народним артистом України В.В. Навротським

² З особистої бесіди з професором, заслуженим діячем мистецтв України Н.Г. Заболотною.

³ З особистої бесіди з професором, заслуженим діячем мистецтв України, доктором мистецтвознавства Є.М. Бондар.

дри, з якої починав свій яскравий творчий шлях Валерій Йосипович Регрут. Кафедра хорового диригування ОНМА імені А. В. Нежданової має довгу та славетну історію, традиції, закладені К. К. Пігровим – засновником одеської хорової школи, талантом якого захоплювалися імениті колеги, відомі майстри, та давали дуже високу оцінку його творчості та творчості його учнів.

«Великі і незабутні враження дістав я сьогодні, прослухавши концерт хорового класу Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової. Виступ хору свідчить про високу хорову і взагалі музичну культуру Одеси та її славетних музичних діячів. Зокрема професор К. К. Пігров та його найближчі помічники, такі як Д. С. Загрецький та інші, мають велику заслугу в піднесенні хорового мистецтва в Одесі та на Україні», – М. Колесса, композитор, заслужений діяч мистецтв УРСР (25 квітня 1955 р.) [5, с. 82].

«Певческое искусство К. К. Пигрова оставило в моей памяти неизгладимый след. Звучание Пигровского хора и сейчас в моем сердце, как сладкая память о пленительном совершенстве... Каждый хоровик с маркой «ученик Пигрова» владеет труднодостижимой тайной воплощения красоты и выразительности в хоровом пении», – К. Б. Птица, професор, народний артист ССРСР (6 грудня 1974 р.) [4, с. 49].

Кафедра хорового диригування за роки її існування, виховала та подарувала світові багатьох прекрасних музикантів-виконавців, педагогів, диригентів-хормейстерів, професорів, заслужених та народних артистів, серед яких: Д. Загрецький, А. Авдієвський, В. Іконник, М. Гринишин, В. Луговенко, В. Шип, А. Серебрі, А. Мархлевський, Г. Ліознов, С. Крижановський, В. Газинський, І. Слета, Л. Бутенко, Ж. Косинський, Ю. Любович та багато інших. Очолювали кафедру з 1936 р. заслужений діяч мистецтв України, професор К. К. Пігров, доцент В. І. Дубровський, заслужений

діяч мистецтв України, професор Д. Загрецький, професор В. І. Шип, з 1978 року по 2019 рік – заслужений діяч мистецтв України, професор А. П. Серебрі. З 2019 року кафедрою завідує професор, доктор мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України Є. М. Бондар, блискучий організатор, професіонал з величезною енергією, яка, продовжуючи традиції великих попередників, шукає нові шляхи та нові форми для подальшого розвитку одеської хорової школи в сучасних парадигмах. Кафедра під її керівництвом бере участь в організації концертів, фестивалів, конкурсів, конференцій, семінарів, вебінарів та майстер-класів. Наразі кафедра хорового диригування – це колектив одномумців, працюючих над тим, щоб і далі в сучасному музичному просторі України Школа Пігрова зберігала свої провідні позиції. В цьому контексті хочеться підкреслити вагомий внесок В. Й. Регрута, як викладача кафедри та діючого хормейстера. Як хормейстер студентського хору, він проводить копітку роботу над вокальною складовою в хорі, адже має великий досвід соліста-вокаліста та хорового співака. Під його керівництвом студенти-хормейстери мають чудову можливість проходити практику в оперному театрі та бути присутніми на хорових та оркестрових репетиціях. Також студентів-хормейстерів долучають до дуже цікавих спільних проєктів з хором та оркестром Оперного театру, таких як: «Дідона та Еней» Г. Персела, «Gloria» Ф. Пуленка, «Messa di Gloria» Дж. Пуччіні, «Різдвяне дійство» Л. Дичко та циклу щорічних різдвяних концертів.

За останні роки В. Й. Регрут неодноразово брав участь у складі журі різноманітних вокально-хорових конкурсів та конкурсів хорових диригентів, таких як: «Всеукраїнський конкурс ім. Д. Загрецького» (Одеса), Міжнародний конкурс «Сонячний струм» (Миколаїв).

У 2022 році В. Й. Регрут брав участь у вебінарі з роботодавцями «О, світ чаруючий, театр», на якому предста-

вив перспективи для молодих, починаючих свій шлях в професії, випускників ВНЗ України та висвітлив широкий спектр творчих можливостей для втілення їх професійних мрій.

У 2022–2023 навчальному році з великим успіхом пройшли цікаві і дуже корисні майстер-класи В. Й. Регрута: «Майстер-клас по роботі з хором в рамках II Всеукраїнського конкурсу диригентів ім. Д. Загрецького» та майстер-клас «Оперні сцени у класі хорового диригування» в межах Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації «Хорова творчість та освіта: осмислення традицій, опанування новацій». Ці майстер-класи мали великий резонанс серед хормейстерів, педагогів та студентів навчальних закладів України. Працюючи на кафедрі хорового диригування з 1996 року, В. Й. Регрут – чудовий професіонал та фанат своєї улюбленої справи, продовжує традиції одеської хорової школи, а саме таких яскравих майстрів як професор К. К. Пігров та професор А. П. Серебрі, маючи власний досвід та педагогічний почерк, виховує професійних талановитих диригентів. В якості головного хормейстера оперного театру, спираючись на традиції славетних хорових диригентів професора Д. С. Загрецького та професора Л. М. Бутенка, сприяє залученню студентів до справжнього дива – оперної вистави.

Підводячи підсумки, зазвичай, ставлять крапку, але в даному випадку маю бажання поставити три крапки, бо є впевненість у тому, що попереду у В. Й. Регрута ще багато цікавих проєктів, прем'єр, концертів, яскравих та талановитих учнів.

Maestro Regrut, avanti!

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баранова І. Книга о Д.Й. Сипитинере. Одеса: Астропринт, 2009. 144 с.
2. Игнатъева М. Музыкальная жизнь. № 5. 1973.
3. Микола Огренич – людина, співак, ректор. Одеса: Астропринт, 2009. 144 с.

4. Пигров К. Хоровая культура и мое участие в ней; редактор-составитель А. П. Серебри. Одесса: ОГК, 2001. 50 с.

5. Шатова І. Історичні та стильові основи одеської хорової традиції: монографія. Одеса: Астропринт, 2021. 204 с.

REFERENCES

1. Baranova, I. (2009). Book about D.J. Sipitiner. Odessa: Astroprint [in Russian].

2. Ignatieva, M. (1973). Musical life. No. 5 [in Russian].

3. Mykola Ogrenich – man, singer, rector (2009) Odessa: Astroprint [in Russian].

4. Pigrov, K. (2001). Choral culture and my participation in it; editor-compiler A.P. Serebri. Odessa: OGK [in Russian].

5. Shatova, I. (2021). Historical and stylistic foundations of the Odessa choral tradition: monograph. Odessa: Astroprint [in Russian].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78.071.1+785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-8>

Ольга Володимирівна Петрова

ORCID: 0000-0002-3530-2792

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра

vantomu@yahoo.com

«УКРАЇНЬСЬКА ПОЕМА» Є. СТАНКОВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ

Мета роботи — комплексний розгляд «Української поеми» Є. Станковича з точки зору виявлення художньої, жанрової та мовно-стильової специфіки твору. **Методологія дослідження** спирається на єдність системно-аналітичного, компаративного та інтертекстуального підходів. **Наукова новизна** полягає в тому, що «Українська поема» Є. Станковича вперше отримує аналітичне висвітлення у вітчизняному музикознавстві в контексті творчості композитора та крізь призму її провідних художніх ідей і жанрово-стильових тенденцій. **Висновки.** «Українська поема» є яскравим зразком камерно-інструментальної творчості митця. Тяжіння композитора до філософської проблематики та концепційного наповнення образів, метафоричності та образної символічності знаходить у ній своє яскраве відображення. Зв'язок з національною музичною традицією в поемі, що визначена композитором як «українська», є надзвичайно глибоким, він не «лежить на поверхні», виявляючись у звичних фольклорних елементах. Розкривається він через цілий комплекс жанрово-стильових ознак, «розосереджених» у музичному просторі твору, посеред яких: діатонічність головної теми, побудованої на терцієвих опіслюваннях перемінних натурально-ладових опор; тяжіння до імпровізаційності мелодичного викладу та метро-ритмічної свободи; переважання варіантно-варіаційного типу мелодичного розгортання, переінтонування в стилі народної мелодики; інтонаційний

зв'язок музичного тематизму з жанрами української народної творчості – думи та плачу; поєднання думно-рапсодійного мелосу з «фольклоризованими» ритмічними структурами. Музичний текст твору концентровано відбиває особливості композиторського стилю та стає своєрідною квінтесенцією національної інтонації. Жанровий комплекс поемності в «Українській поемі» виявляється у застосуванні принципу монотематизму з інтенсивними модифікаціями основного матеріалу та прийомами образно-тематичного перевтілення, тяжінні до монологічного типу висловлювання, наскрізного інтонаційно-тематичного розвитку. Сформована на базі цих принципів авторська «ланцюгова» одночастинна композиційна модель збагачується елементами сонатності як ознаками конфліктності драматургії твору. Свідченням масштабності ідейного задуму «Української поєми» є органічність поєднання у ній ансамблевого начала та симфонічного мислення композитора, а також глибинний зв'язок із національною музичною традицією.

Ключові слова: Є. Станкович, камерно-інструментальна творчість, жанр поєми, художня концепція, драматургія, монотематизм, національна традиція.

Petrova Olga Volodymyrivna, Ph.D., Associated Professor of the R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

“Ukrainian Poem” by Ye. Stankovych: features of the author’s treatment of the genre

Research objective. The aim of the work is a comprehensive review of Ye. Stankovych’s “Ukrainian Poem” from the point of view of identifying the artistic, genre and stylistic specificities of the work. **The methodology** is based on the unity of system-analytical, comparative and intertextual approaches. **The scientific novelty** lies in the fact that Ye. Stankovych’s “Ukrainian Poem” for the first time receives analytical coverage in domestic musicology in the context of the composer’s creativity and through the prism of its leading artistic ideas and genre-stylistic trends. **Conclusions.** “Ukrainian Poem” is a vivid example of the artist’s chamber-instrumental creativity. The composer’s attraction for philosophical problems and conceptual filling of images, metaphoricality and figurative symbolism is vividly reflected in it. The connection with the national musical tradition in the poem, defined by the composer as “Ukrainian”, is extremely deep, it does not “lie on the surface”, manifesting itself in the usual folklore elements. It is revealed through a whole complex of genre-stylistic features, “scattered” in the musical space of the work, among which: the diatonicity of the main theme, built on third-grade chants of variable natural-scale supports; tendency towards improvisational melodic presentation and metro-rhythmic freedom; predominance of variant-variational type of melodic development, re-intonation in the style of folk melody; the intonation connection of musical thematics with the genres of Ukrainian folk art – Duma and Lament; a combination of thought-rhapsodic melody with “folklorized” rhythmic structures. The musical text of the work concentratedly reflects the features of the composer’s style and becomes a kind of quintessence of the national intonation. The genre complex of poetics in “Ukrainian Poem”

is manifested in the application of the principle of monothematism with intensive modifications of the main material and techniques of figurative and thematic reincarnation, gravitation to the monologic type of expression, through intonation and thematic development. The author's "chain" one-part compositional model, based on these principles, is enriched with elements of sonata as signs of conflict in the work's dramaturgy. Evidence of the scale of the ideological plan of the "Ukrainian Poem" is the organic combination of the ensemble principle and the composer's symphonic thinking, as well as the deep connection with the national musical tradition.

Key words: *Ye. Stankovych, chamber-instrumental creativity, poem genre, artistic concept, dramaturgy, monothematism, national tradition.*

Актуальність теми дослідження. «Українська поема» Євгена Станковича — твір унікальний, вражаючий своєю змістовою глибиною та багатомірністю. Написаний у 1997 році, він набув особливо актуального звучання в контексті трагічних подій сьогодення. Це один з творів, через який зараз відбувається важливий діалог із західним слухачем, що відкриває для себе Україну, з її драматичним минулим та теперішнім, «потужними художніми можливостями, національними рефлексіями, культурними темами» [13, с. 4].

«Українська поема» належить до камерно-інструментальної сфери творчості композитора, що репрезентована великою кількістю творів різного жанрового формату. У ній не менш яскраво, ніж у жанрах повномасштабних, виявляються риси творчої індивідуальності митця. Камерні твори Станковича характеризуються глибоким ідейним змістом, тяжінням до філософської проблематики та концепційного наповнення образів, збереженням принципів оркестрового мислення. Як зазначає О.Зінкевич, тип експресії Станковича «подібний до голосу оратора, трибуна, і навіть камерні жанри під його пером монументалізуються» [8, с. 34]. Деякі камерні твори композитора розширюють межі власного жанру та отримують нове життя у вигляді оркестрових транскрипцій. «Українська поема» належить саме до таких. Першопочатково вона була створена для скрипки

і фортепіано, але вже незабаром, у 1998 році з'явилася її версія для скрипки і камерного оркестру. Твір є рубіжним у багатьох сенсах. В загальній картині творчої еволюції митця його можна розглядати як підсумок певного етапу, оскільки він завершує плідний період роботи в сфері камерної музики. Серед творів, написаних композитором у 1990-х роках: «Музика рудого лісу» (тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано (1992)), «Що сталося в тиші після відлуння» (для 6-ти солістів (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні (1993))), «Смиренна пастораль» (для скрипки, альту і віолончелі (1996)), «Шлях і кроки» (п'єса для скрипки і камерного оркестру (1997)), «Елегія» (для струнного квартету (1997)). Симптоматично, що хронологічно поруч з «Українською поемою» знаходиться ще один знаковий твір композитора – дві Пасакалії «Для віку, що минає, та віку, що надходить» (для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано і струнного оркестру (1998)). Обидва вони написані в особливий, рубіжний історичний період, на зламі століть і тисячоліть. Межа епох актуалізує роздуми автора про сенс людського буття, феномени Часу та Простору, спонукає до осмислення минулого, – його трагічних цивілізаційних зламів, суспільних катаклізмів, – та передбачення майбутнього. В «Українській поемі» ці роздуми здійснюються в площині національній та історичній. Необхідність усвідомлення художньої та жанрової специфіки твору обумовила звернення до теми та визначила її **актуальність**.

Аналіз досліджень і публікацій. Творча постать Євгена Станковича у вітчизняному музикознавстві належить до одного з провідних дослідницьких напрямів. Широко та ґрунтовно розглядається вона в працях Т. Дугіної, О. Зінкевич, О. Корчової, І. Коханик, Г. Луніної, В. Москаленка, Р. Станкович-Спольської, Ю. Чекана. Науковці досліджують філософсько-естетичні, світоглядні засади творчості композитора, окремі її жанрові напрямки, стилеві зако-

номірності. Протягом останніх десятиліть особливу увагу дослідників привертає сфера камерно-інструментальної музики Станковича, розгляду її різних аспектів присвячені дисертаційні дослідження О. Колісник, Є. Сіренко, статті Т. Арсенічевої, Г. Асталаш, Н. Брояко, Ю. Грібіненко, О. Дейчук. Однак серед значної кількості публікацій, що охоплюють широкий жанровий спектр станковичевської камерної музики, є лише декілька, присвячених розгляду скрипкових творів «малої форми», і жодної – «Українській поемі». Вона лише інколи побіжно згадується в контексті інших творів митця.

Мета дослідження – цілісний аналіз твору з точки зору виявлення його художньої, жанрової та мовно-стильової специфіки. **Наукова новизна** полягає в тому, що «Українська поема» Є. Станковича вперше отримує аналітичне висвітлення у вітчизняному музикознавстві в контексті творчості композитора та крізь призму її провідних художніх ідей та жанрово-стильових тенденцій.

Виклад основного матеріалу. Станкович дає своєму творові жанрове визначення, що має достатньо широкий спектр втілень у його творчому доробку та більшою мірою пов'язане саме зі скрипковою музикою. Так, серед найвідоміших варіантів – «Поема-концерт» (Концерт для скрипки з оркестром No 1) (2004) та поема «Присвячення» (2006), що разом з «Українською поемою» складають своєрідну поемну «тріаду» одного з творчих десятиліть (1997–2006). В центрі постає концертний варіант жанру, в «обрамленні» – камерні. Симптоматично, що і «Українська поема», і «Присвячення», створені для скрипки і фортепіано, незабаром отримали друге життя у перекладеннях для скрипки і симфонічного оркестру. Передумови подібної жанрової трансформації полягають не тільки в глибині та масштабності ідейного задуму творів, але й в органічності поєднання в них ансамблевого начала та симфонічного мислення композитора, що дає відчуття справжньої оркестрової партитури.

Розмірковуючи про шляхи розвитку симфонізму як методу музичного мислення у ХХ столітті, вихід його за межі суто симфонічних жанрів і поширення на камерно-інструментальні форми, Станкович зазначає: «Цей жанр (симфонія) вже давно вступив у настільки складні реакції взаємодії з іншими жанрами, що традиційна атрибутика часто «не працює». Симфонії стали поемами, а поеми стали симфоніями» [7, с. 172]. Жанровий комплекс поемності в «Українській поемі» виявляється у багатьох ознаках: особливостях її композиційної структури (вільна за формою одночастинна побудова, що синтезує ряд епізодів, переходи між якими згладжені), драматургії (наскрізність образно-тематичного розгортання, поєднання багатоступовості та безперервності, застосування принципу монотематизму, наявність особливого, піднесеного емоційно-психологічного тону музичного висловлювання).

Визначення композитором поеми як «української» лише на перший погляд може видатися дещо узагальненим, і навіть формалізованим. В даному випадку назву слід сприймати скоріше у середньовічному розумінні, як певний символ, за яким постає невичерпна глибина сенсів та смислів. Усвідомлюючи те, наскільки важливою для Станковича є робота з «іменами» власних творів, і що, навіть, за їх відсутності, ці твори «безумовно передбачають певну конкретизацію змісту, «натякають» на приховану програмність» [13, с. 114], стає очевидним, що за подібним заголовком, як певною слухацькою установкою, тут стоїть надважлива для митця тема, що проходить червоною ниткою крізь всю його творчість та визначає її національну самобутність та духовну глибину. Отже, маємо унікальну ситуацію. Інструментальний твір, що, окрім своєї назви, не має будь-яких інших програмних посилань чи уточнень, виявляє дивовижну здатність суто музичними засобами розкрити світові весь трагізм хресного шляху України в історії. У ньому

багато образної метафоричності та поетичної символіки. Семантичний часопростір в «Українській поемі» ніби розгорнутий водночас в минуле (як висвітлення міцно закарбованих у національній пам'яті драматичних історичних колізій) та майбутнє (як передбачення прийдешніх глобальних катастроф та, разом з тим, віра у перемогу людяності, духовне очищення та просвітлення).

Музично-драматургічний розвиток поеми побудовано на конфліктному протиставленні декількох образно-стильових пластів. В результаті їхньої взаємодії утворюється доволі чітка тричастинна структура, в якій риси поемності, баладності, варіаційності органічно поєднуються з принципами сонатності. Тяжіння композитора до монологічності висловлювання, цілісності музичного викладу яскраво виявляється в першому розділі поеми, побудованому на варіантному проростанні первісної інтонації. Головна тема, що оформлюється з неї, у двох своїх проведеннях (крайні розділи простої тричастинної форми), завдяки контрастному темброво-гармонічному рішенню, презентує різні образно-семантичні виміри: вічного, незбагненого, відсторонено-містичного та глибоко особистісного, суб'єктивного, людського. Викладений у формі періоду (5т.+5т.), де друге речення є варіантним повторенням першого, монотематичний комплекс поеми являє собою зразок характерного для композитора взаємопроникнення класичної структурної дискретності та вільної, розкутої імпровізаційності, пов'язаної з думно-рапсодійною природою мелодизму. Інтонаційною основою теми є низхідний терцієвий рух в межах сексти (a-fis-d-cis у fis moll), позначений метро-ритмічними зупинками з подальшим мелодичним оспівуванням кожного зі звуків послідовності (серед знакових елементів – короткі форшлаги та тріольні звороти, яким завжди надається особлива образно-сміслова функція в творах митця). Завуальовану терцієвість у мелодиці (партія скрипки) посилює аналогічний рух в гармонічному

пласті (I-VI-IV-II-I) та остинатний мелодичний комплекс у партії фортепіано (e-cis-a-fis-d-cis), що при повторенні фігурації «дублюється» кожного разу в різний інтервал (звуження від септими до терції). Цікаво, що сповнений глибокого ліризму кантиленний тематизм в партії скрипки, розгорнутий в «безкінечний» монолог широкого дихання, поєднується з чисто конструктивною логікою побудови фортепіанних фігурацій (у другому реченні періоду використовується той же інтервальний принцип, тільки в «дзеркальному» оберненні).

Середній розділ форми (*Allegro non troppo*), що по суті виконує функцію розробки, за своїми масштабами в декілька разів перевищує попередній, експозиційний. В основі його образно-драматургічного розвитку постає конфліктність, що обумовлює специфіку складної наскрізної композиції, чотирьохфазової за своєю структурою. Перший епізод (т. 43), що втілює ідею невідворотності долі, експонує потужний образ неблаганного ворожого фатуму: це хода зла, мілітаристське єство якого виявляється у витриманому автоматизованому русі, побудованому на різких, колючих ритмоформулах та гостродисонантних вертикалях (партія фортепіано). Як реакція на несподівану появу та жорсткий натиск грубої сили у партії скрипки з'являється трансформований матеріал попереднього розділу (трелеподібні звороти та хроматизовані, завуальовані у фігураціях, інтонації головної теми), що яскраво втілює емоції страху та розгубленості. Але вже у другому епізоді (т. 68) цей матеріал кардинально змінює свою образно-смыслову характеристику. Завдяки агогічним та динамічним засобам (акцентуація, *f*) твердості та впевненості набувають трьохзвучні мотиви, головна ж тема «героїзується», постаючи у секстовому подвоєнні, стійкою ладовою (D-dur) та метро-ритмічно (її «видовжені», укрупнені половинні тривалості різко контрастують з «конвульсивними» ритмоформулами у фортепіанній партії).

Переламним моментом у напруженому протистоянні стає кульмінаційний третій епізод розділу (т. 85), що переносить конфлікт у лінійну площину, тим самим ускладнюючи та розширюючи його. Остаточо втрачаючи свій первісний ліричний вигляд, головна тема поеми, що несподівано «мігрує» в сферу фортепіанного звучання, «перевтілюється» у вольові, «зміцнені» кварто-квінтовим дублюванням, проголошення (marc., f), що сприймаються як відчайдушний протест проти войовничої руйнівної навали. Особлива значущість висловлювання підкреслюється сольним звучанням, метро-ритмічним укрупненням тематизму на базі тріольності. Четвертий епізод розробки (т. 108), що розпочинається на кульмінаційній точці попереднього розвитку, вводить новий матеріал. З одного боку, за «зовнішніми» параметрами (остинатна октавна пульсація в басовому регістрі, автоматизований ритмічний рух у верхньому пласті фортепіанної партії), цей матеріал ніби повертає до початку (першого епізоду) середнього розділу, він має подібний «наступальний» характер. Але при уважному розгляді (до чого спонукає неупереджене слухачьке сприйняття) стає очевидною його кардинально протилежна образно-семантична спрямованість. На неї вказує ряд ознак: стійкість та «врівноваженість» метро-ритмічної організації (на протигагу синкопованим, «нервово-агресивним» ритмоформулам першого епізоду), опора на консонантну інтерваліку (стабільно повторювана ч. 5 (es-b) на початку кожного такту та в. 3 (a-cis) в кінці), впевнений поступальний висхідний мелодичний рух у партії скрипки (тембровий конфлікт тут остаточно знімається). Останнім «ключиком» до семантичної ідентифікації тематизму слугує його опора на гармонічний комплекс (малого мінорного септакорду (c-es-b)), зі звучання якого, як своєрідного інтонаційного імпульсу та першоджерела (у варіанті fis-a-cis-e), розпочинається поема та «проростає» її монотематизм.

Драматичне зіткнення двох полярних світів, реалізоване у «ланцюговому» (за Є.Станковичем) типі наскрізного розгортання, призводить до подвійного переосмислення у динамізованій репризі (*Meno mosso* (т. 137)) головної теми поеми. Суворе та мужнє звучання її у партії фортепіано (*fff*, низький регістр, «зібраність» в консонантні акордові вертикалі, пружна маршоподібна метроритмічна основа, перегармонізація), як втілення ідеї подолання, вже в наступному проведенні (друге речення періоду) поступається місцем виявленню щемливого душевного болю та страждання (соло скрипки на фоні тріольних фігурацій у партії фортепіано). Як моторошний, але далекий спогад звучить лаконічна ремінісценція зловісного тематизму з розробки (т. 164), що призводить до останнього проведення «лейттеми» поеми. Регістрове, темброво-гармонічне оформлення тематизму повертає його до первісного звучання, утворюючи важливу смислову арку. Це ніби погляд згори, на людське, земне, з точки зору вічного та нетлінного. Народжена у космічному просторі Всесвіту, пройшовши кола людських страждань та героїчних подолань, зазнавши духовного просвітлення та очищення, тема, що стає символічним уособленням народної душі, ніби розчиняється у первісній матерії.

Складна художня концепція «Української поеми» обумовила певні принципи її музичної організації, що стали визначальними для багатьох інших творів композитора: тяжіння до монологічного типу висловлювання, наскрізного інтонаційно-тематичного розвитку, застосування принципу монотематизму з інтенсивними модифікаціями основного матеріалу та прийомами образно-тематичного перевтілення аж до протилежної змістової якості. Сформована на базі цих принципів авторська «ланцюгова» одночастинна композиційна модель, позначена тяжінням до цілісності музичного викладу, в поемі збагачується елементами сонатності та розробковості як ознаками конфліктності її драматургії.

Тракування тембрів у складі камерного ансамблю є яскраво індивідуальним, традиційна для жанру темброва диференціація, зумовлена приналежністю до окремих образних сфер, має місце лише у розробковому розділі поеми. Натомість показовою стає тенденція до об'єднання тембрів фортепіано та скрипки в залежності від етапу образно-драматургічного розгортання, внаслідок чого протиставлення образних планів відбувається переважно у лінійному, горизонтальному, а не у вертикальному вимірі. В експозиційному та репризному розділах головна тема почергово проводиться у партіях інструментів, занурюючи в містично-відсторонену та лірико-особистісну образні сфери (що подані у дзеркальному відображенні). За виключенням експозиційного проведення тематизму, ініціатива у «переключенні» емоційних станів та образних площин належить фортепіанній партії. Показово, що саме у фортепіанному викладі після декількох етапів образної трансформації в розробці, як кінцевий її результат і ствердження героїчної ідеї, з'являється головний монотематичний комплекс поеми. Ознаки тембрової диференціації яскраво виявляються у середньому її розділі, що являє собою конфліктну фазу взаємодії сфери агресивної, ворожої об'єктивної реальності (автоматизована ритмічна пульсація у партії фортепіано) та лірико-суб'єктивного начала (хроматизовані «викривлені» інтонації головної теми у скрипкових фігураціях). Отже, ансамблева взаємодія в поемі, що нагадує своєрідний «дуєт рівних», є доволі складною, яскрава темброва індивідуалізація кожного інструменту, широке подання партій, риси «концертності» поєднуються з композиційною «парністю», принципом діалогічності та взаємодоповнення.

Висновки. Зв'язок з національною музичною традицією в поемі, що визначена композитором як «українська», є надзвичайно глибоким, він не «лежить на поверхні», виявляючись у звичних фольклорних елементах. Розкривається він через цілий комплекс жан-

рово-стильових ознак, «розосереджених» у музичному просторі твору, посеред яких: діатонічність головної теми, побудованої на терцієвих оспівуваннях перемінних натурально-ладових опор; тяжіння до імпровізаційності мелодичного викладу та метро-ритмічної свободи; переважання варіантно-варіаційного типу мелодичного розгортання, переінтонування в стилі народної мелодики; інтонаційний зв'язок музичного тематизму з жанрами української народної творчості – думи та плачу; поєднання думно-рапсодійного мелосу з «фольклоризованими» ритмічними структурами; використання засобів перегармонізації мелодії, плагальних акордових співвідношень та архаїзованих кварто-квінтових, трихордових гармонічних комплексів; елементи тембрової імітації звучання українських народних інструментів – кобзи, торбану (в арпеджованих «переборах» фортепіано), цимбал (у скрипкових фігураціях).

«Українська поема» яскраво репрезентує Є. Станковича як митця «нового формату» мислення, «творчість якого спрямована на відкриття «нової поетичності» засобами метафорики і символічної образності» [12, с. 52]. Несучи в собі універсальне філософське наповнення та втілюючи глибинні людські почуття, музичний текст твору концентровано відображає особливості композиторського стилю та стає своєрідною квінтесенцією національної інтонації. З вражаючою силою художнього узагальнення, у позачасових метафізичних координатах поема дає сучасній людині вичерпне звукове уявлення про Україну, її земний хресний шлях, драматизм історичних колізій, героїку боротьби, силу духовного подолання та піднесення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арсенічева Т. Стильові аспекти камерно-інструментальної музики Є.Станковича на прикладі тріо №3 «Епілоги...» Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: до 95-річчя Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: виконавське музикознавство. Київ, 2008. Вип. 77 кн. 14. С. 26–33.

2. Асталаш Г. «Музика рудого лісу» Є. Станковича в контексті розвитку жанру українського камерно-інструментального ансамблю кінця ХХ століття за участю фортепіано. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: виконавське мистецтво: збірка статей. Львів: Сполом, 2011. Вип. 25. С. 249–256.
3. Брояк Н. «Сумної дрімби звуки» Є. Станковича в аспекті втілення неофольклористичних тенденцій. Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса: Гельветика, 2020. Вип. 30. Кн. 1. С. 19–24.
4. Грібіненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2021. Вип. 32 кн. 2. С. 5–16.
5. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 48. С. 169–175.
6. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича в «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звуковисотних технік). Українське музикознавство. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
7. Зинькевич Е.С. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин. Издатель ЧП Лысенко М.М. 2012. 312 с.
8. Зинькевич Е.С. Симфонические гиперболы: о музыке Евгения Станковича. Регулярный сад: научное приложение к журналу «Зеленая лампа». № 1, 1999. 252 с.
9. Зинькевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. Мистецькі обрії 99: альманах: науково-теоретичні праці та публікації. Київ, 2000. С. 321–325.
10. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича: дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 245 с.
11. Коханик І. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в концерті для скрипки з оркестром No 2 Є. Станковича. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: проблеми організації часу в музичному творі: збірник статей. Вип. 90. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. С. 13–25.
12. Луніна А. Нова форматність музики Є. Станковича. Часопис НМАУ ім. П. Чайковського. № 4 (17), 2012. С. 38–55.
13. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. 254 с.

REFERENCES

1. Arsenicheva, T. (2008). Stylistic aspects of the chamber-instrumental music of Ye. Stankovych on the example of the trio No. 3 «Epilogues...» Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. Issue 77. Book 14. P. 26–33 [in Ukrainian].

2. Astalosh, H. (2011). «Music of the Red Forest» by Ye. Stankovych in the context of the development of the genre of the Ukrainian chamber-instrumental ensemble of the end of the 20th century with the participation of the piano. Chamber-instrumental ensemble: history, theory, practice: performing arts. Lviv: Spolom. Issue 25. P. 249–256 [in Ukrainian].

3. Broyako, N. (2020). «Sad drum sound» Ye. Stankovych in terms of the implementation of neo-folk trends. Musical art and culture: scientific bulletin of ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Helvetica. V. 30. Book 1. P. 19–24 [in Ukrainian].

4. Deichuk, O. (2005). Integrity of orchestral thinking of Ye. Stankovych in chamber symphonies. Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. V. 48. P. 169–175 [in Ukrainian].

5. Dugina, T. (1998). Some features of the harmonic language of Ye. Stankovych in the «Symphony of Pastorals» (to the question of the synthesis of pitch techniques). Ukrainian musicology. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Vol. 28. P. 173–181 [in Ukrainian].

6. Hrybinenko, Y. (2021). Timbral lexicon of chamber works by Ye. Stankovych. Musical art and culture. Odesa. Issue 32. Book 2. P. 5–16 [in Ukrainian].

7. Kokhanyk, I. (2010). The principles of artistic organization of time as a national component of style in the concerto for violin and orchestra No. 2 by Ye. Stankovych. Scientific Bulletin of NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Issue 90. Kyiv. P. 13–25 [in Ukrainian].

8. Kolisnyk, O. (2017). Linguistic and stylistic identity of chamber and instrumental music of Ye. Stankovych: Candidate's thesis of art: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].

9. Lunina, A. (2012). The new format of Ye. Stankovych's music. The magazine of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. No. 4 (17). P. 38–55 [in Ukrainian].

10. Sirenko, Ye. (2017). Genres of space for violin music by Yevhen Stankovych: Candidate's thesis of art: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].

11. Zinkevich, E. (2012). Yevhen Stankovych reflects on the present and the past in conversations with Elena Zinkevich. Nezhin. Publisher of ChP M. Lysenko. 312 p. [in Russian].

12. Zinkevich, E. (1999). Symphonic hyperboles. About the music of Yevhen Stankovych. Sumy [in Russian].

13. Zinkevych, O. (2000). Parameters of Yevhen Stankovych's art. Artistic horizons 99: almanac: scientific and theoretical works and publications. Kyiv. P. 321–325 [in Ukrainian].

УДК 782:78.02

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-9>**Олена Євгенівна Морозова**

ORCID: 0009-0000-1339-2072

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

ДІАЛОГ КУЛЬТУР ЯК ПЕРЕДУМОВА УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КАЙІ СААРІАХО. ОПЕРА «ЛЮБОВ ЗДАЛЕКУ»

Мета роботи: дослідити унікальний феномен створення універсального музичного мислення, який базується на поєднанні типологічних рис західної і східної музичних культур на прикладі творчості Кайї Сааріахо. Розглянути оперу Кайї Сааріахо «Любов здалеку» як приклад формування універсального музичного мислення. Для досягнення мети були поставлені наступні **завдання:** проаналізувати провідні особливості опери Кайї Сааріахо «Любов здалеку»; виявити типологічні риси західної та східної культур у музичному мисленні та дослідити засоби їх використання. **Методологія дослідження** спирається на такі засоби: інформативно-пошуковий – для отримання матеріалів, відомостей та фактів щодо даних творів; аналітичний – для аналізу музичного матеріалу; компаративний – який допомагає висвітлити світліни музичної мови кожної культури; системно-структурний – для узагальнення набутої інформації. **Наукова новизна:** визначається увагою до змін і потреб у сучасній композиторській діяльності активного використання типологічних ознак західної і східної музичних культур у єдиному музичному просторі, спрямованих на універсалізацію художнього мислення у ХХІ ст. **Висновки.** Процеси глобалізації торкнулися майже усіх галузей людської діяльності, підштовхуючи її до універсальних шляхів розвитку. Музичне мистецтво не стало виключенням. Проведення дослідження феномена музичного мислення з визначенням його універсальності сприяє його удосконаленню, розширює композиторську палітру, допомагаючи створити мислення нового рівня, яке відповідає потребам свідомості і духовності сучасної людини. Кайя Сааріахо як композитор із західноєвропейською базою навчання, а також людина яка формувалась у західноєвропейському середовищі, проявила високий рівень свідомості, яка була відкрита до пізнання і прийняття відмінних культур, утворила музичне мислення нового рівня.

Ключові слова: Кайя Сааріахо, універсальне музичне мислення, опера «Любов здалеку».

Morozova Olena Yevhenivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Dialogue of cultures as a prerequisite for the universalization of artistic thinking on the example of the creativity of Kaya Saariaho. The opera "Love from a distance"

*The purpose of the work: to investigate the unique phenomenon of creating universal musical thinking, which is based on the combination of typological features of Western and Eastern musical cultures, using the example of Kaya Saariaho's work. Consider Kaya Saariaho's opera "Love from afar" as an example of the formation of universal musical thinking. To achieve the goal, the following tasks were set: to analyze the leading features of Kaya Saariaho's opera "Love from afar"; identify the typological features of Western and Eastern cultures in musical thinking and investigate the means of their use. The research **methodology** is based on the following means: informational and search – to obtain materials, information and facts about these works; analytical – for the analysis of musical material; comparative – which helps to illuminate the pictures of the musical language of each culture; system-structural – to generalize the acquired information. **Scientific novelty:** determined by attention to changes and needs in modern composer activity, the active use of typological features of Western and Eastern musical cultures in a single musical space, aimed at the universalization of artistic thinking in the XXI century. **Conclusions.** Globalization processes have affected almost all areas of human activity, pushing it towards universal development paths. Musical art was no exception. Conducting a study of the phenomenon of musical thinking with the determination of its universality contributes to its improvement, expands the composer's palette, helping to create a new level of thinking that meets the needs of consciousness and spirituality of a modern person. Kaya Saariaho, as a composer with a Western European education base, as well as a person who was formed in a Western European environment, showed a high level of consciousness, which was open to learning and accepting different cultures, formed a new level of musical thinking.*

Key words: Kaija Saariaho, universal musical thinking, opera "Love from afar".

Актуальність теми дослідження. Сучасний етап світового розвитку характеризується динамічним поглибленням процесів інтеграції політичного, економічного, культурного життя країн світу. Глобалізація в культурній сфері відображає два крайні суперечливі процеси: з однієї сторони, вона відкриває більш широкий доступ до національних культур, сприяє їх взаємозбагаченню і не відміння національної самобутності. З іншої сторони, глобалізація сприяє уніфікації культурного і духовного

різноманітного світу. Подолати такі суперечливі тенденції допоможе лише форма культурного діалогу з урахуванням всіх унікальних особливостей різних культур, тонкого процесу їх взаємодії, відкритості до розширення, але без втрати самостійної цінності. В. С. Біблер разом з М. М. Бахтіним вважали, що саме через діалог культур створюється арсенал знань [2].

В питанні культурного діалогу найбільш відмінними культурами можна вважати культури Заходу і Сходу. Основні відмінності між східними та західними типами цивілізацій можна показати в такому їх порівнянні:

Західні цивілізації:

- Відносна автономність різних сфер суспільного життя (політики, економіки та ін.).
- Відданість новаціям, цінування нового, орієнтація на майбутнє (прогресизм).
- Активізм, прагнення змінювати дійсність.
- Домінування індивідуального над загальним.
- Раціональне, аналітичне, логічне послідовне мислення.

Східні цивілізації:

- Наявність єдиного духовного канону життя, якому підпорядковані всі основні сфери життя.
- Відданість традиціям, цінування старого, освяченого віками, орієнтація на минуле (традиціоналізм).
- Самозаглиблення, прагнення віддатись природному ходу речей.
- Домінування цілого (загального) над індивідуальним.
- Образний, притчовий, афористичний стиль мислення.

Різний формат розвитку створив унікальні за своїми властивостями культури, які викликають цікавість щодо їх дослідження і порівняння, культури, які проникають одна у одну, створюючи унікальний продукт для використання. Маючи особливі риси, які властиві тільки їм,

культури заходу і сходу у поєднанні в процесі музичного мислення доводять рівноправність ступеню важливості їх використання для втілення музичного універсуму.

Мета дослідження – розглянути оперу Кайї Сааріахо «Любов здалеку» як приклад формування універсального музичного мислення. Виявити типологічні риси західної та східної культур у музичному мисленні та дослідити засоби їх використання.

Наукова новизна – визначається увагою до змін і потреб у сучасній композиторській діяльності активного використання типологічних ознак західної і східної музичних культур у єдиному музичному просторі, спрямованих на універсалізацію художнього мислення у XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Відомий американський соціолог Р. Белла ще у XX ст. зазначив, що культура перебуває у кризовому стані і єдиний вихід з цієї кризи це синтез цінностей Сходу та Заходу. Нове ставлення до східної тематики та її втілення, для якого стає характерним прагнення збагатити європейську музику ознаками «орієнтального» фольклору, зародилося ще в XIX ст. – опера «Оберон», увертюра «Турандот» німецького композитора К. М. Вебера (1786–1826), «Східні мелодії» для фортепіано, симфонія «Пустеля» французького композитора Фелісієна Девіда (1810–1876) та ін. Частина творчої інтелігенції Європи, намагаючись подолати традиційний європоцентризм, звернулася до культури Сходу, зокрема до чаньської філософії і мистецтву, побачила в них багато плідних ідей. Чаньське вчення активно відстоює людяність у всьому світу. Послідовники чань втілюють свої гуманістичні прагнення за допомогою індивідуальної благородної дії і всебічного самовдосконалення. Чаньська культура прославилась летюче і минуше – пелюстки вишні, краплі роси – як справжній вираз природи речей, а бідність і самотність визнала самими точними образами Будди [3, с. 6–12].

Твори музичного авангарду – ще одна галузь сучасного мистецтва, де із захопленням вивчають східну культуру і знаходять джерела оновлення свого стилю. Композитори західноєвропейської культури запозичують з східної музики ознаки, що відповідають їхнім особливим прагненням: темперацію, що виходить за межі європейської напівтонової; найскладніші вільні ритми, порівняно з якими європейська ритміка здається грубою і примітивною, надто сонорні ефекти, що не збігаються з тембровою впорядкованістю звучання класичного оркестру та ін. Дж. Кейдж, який теж був прихильником чаньської філософії, у своїх творах прагнув вивільнити звук, «позбутися» власного «я», вийти за його межі, а також обґрунтував «рівнозначність» звуку (або шуму) й тиші. Дж. Кейдж – автор композицій «Музика змін» (на основі числової символіки «Книги перемін»), «Музика води» (звучання чашок під час чайної церемонії), «Музика зими» (музичнографічний вираз улюбленого мотиву чаньських живописців старого Китаю) [3, с. 148–152].

Партитури багатьох сучасних композиторів авангардистів нагадують твори образотворчого мистецтва далекосхідних майстрів. Теоретики поп-арту стверджують, що таким чином «усувається» прірва між тими, хто створює музику і тими, хто її сприймає, що є найважливішою ознакою чаньської естетики. Результатом звернення авангардистів до традицій східної культури стала нова практика виконавства: тенденція до іншого співвідношення між творцем музики та її виконавцем, між виконавцем і слухачем, розуміння часу у музиці, різке зростання ролі усного фактора, імпровізаційного початку і т. п.

За допомогою проникнення у західну культуру східних культурних рис виявилася зміна і в напрямку драматургії, в якій почали використовувати не тільки контрастні елементи, а й споглядаючи-медитативні. Ця зміна відбулася і в «післяполудневому відпочинку Фавна» К. Дебюсі, де композитор прагнув виразити нескінченність зафіксова-

ного свідомістю моменту, і в «Атмосферах» Д. Лігеті, і в «медитативній» музиці К. Штокгаузена, де композитор, прагнув проникнути до глибинних шарів китайського музичного мислення і використовує такі композиційні прийоми, що дозволяють йому відобразити особливості споглядального світовідчуття Сходу.

Відомий фінський композитор Кайя Сааріахо (1952–2023) не стала виключенням серед тих композиторів, хто намагався поєднати музичні традиційні спектри західної і східної культур. Кайя Сааріахо була як композитором Всесвіту, так і універсальним композитором. Її музика мала єдиний релігійний аспект всесвіту. Пізнання світу для неї відбувалося через пізнання природи. Її музика найчастіше зображувала світ до появи людини, або поза її існуванням. Такі оркестрові твори як «Зимове небо» (*Ciel d'hiver*, фр.) (2013), «Астероїд 4179» (*Asteroid 4179*) (2005), «Танок пластівців» (*Dance of flacons*, фр.) (2002), «Оріон» (*Orion*) (2002), «Чарівний ліхтар» (*Laterna Magica*, іт., 2009), твори для солісту і оркестру: «Справжній вогонь» (*True Fire*) для барітону та оркестру (2014), «Транс» (*Trans*) для арфи і оркестру (2015), а також твори для інструментів соло: «Пелюстки» (*Petals*) для віолончелі та електроніки (1988), «Кольори вітру» (*Couleurs of vent*, фр.) для альт флейти (1998), «Запах» (*Duft*, дат.) для кларнету (2012) і багато інших за своєю назвою вказують на першочергову направленість зацікавлення до творінь і явищ Абсолюту, який разом з особистістю і множиною феноменів, які пов'язані між собою мистецтвом, складають цілісну концепцію філософського вчення чань. Кайя Сааріахо не проглядається як релігійний композитор, за традиційним уявленням, але тут можна провести паралелі з буддійським вченням, з його трактуванням неосяжного світу як найважливішого ейдосу. Найважливішим елементом у світі, за трактуванням музики Кайї Сааріахо є людина. Проте пізнання людини відбувається для Кайї у філософському

аспекті – це проникнення у її підсвідомість. Твір *Petals* («Пелюстки») для віолончелі і живої електроніки демонструє своєрідне входження в стан трансу, де прослідковується вібрація людських рефлекторних посилянь, і одночасно, як і твір *Sept Papillons* («Сім метеликів») для соло віолончелі, є носієм певного релігійного аспекту – поклоніння силам природи.

Кайя Сааріахо є композитором з універсальним музичним мисленням. Яскравим підтвердженням цього є її опера *L'Amour de Loin* («Любов здалеку»). Це твір про емоційну та духовну подорож – про вічні теми кохання та смерті. Перше виконання опери відбулося під час Зальцбургського фестивалю 15-го серпня 2000 р.¹ Лібретто написав французький письменник ліванського походження Амін Маалуф (1949 р. н.). В основу сюжету покладено середньовічний роман «Vida», в якому розповідається історія життя трубадура Жофре Рюделя, який закохався у образ жінки, яку він ніколи не бачив, яка жила далеко за морем, прекрасна графиня Клеманс. Жофре вирішив зустрітися зі своєю коханою і вирушив у довгий шлях. Своєрідним купідоном для них був добрий пілігрим. Він повідомив графині, що їде прекрасний парубок, який дуже закоханий у неї. Йому вдалося пробудити у неї почуття у відповідь. Але, коли Жофре Рюделю вдалося подолати шлях через Середземне море, він захворів і помер на руках своєї коханої, яка після цього вирішує стати черницею. Країни, де мешкають головні герої опери, це країни Європи і Близького Сходу. Жофре Рюдель, принц блайський², мешкав у південно-західному регіоні Франції. У той час його кохана графиня Клеманс знаходилася у місті Три-

¹ З того часу опера Кайї Сааріахо «Любов здалеку» була поставлена у різних містах Європи приблизно 30 разів. Також у 2016 році відбулася постановка опери у «Метрополітен-опера», Нью-Йорк.

² Блай (фр. Blaye) – місто і комуна у французькому департаменті Жиронда на південному заході Франції, поблизу міста Бордо.

полі³. Така велика відстань у географічному плані була не випадковою. По-перше, вона була спрямована на те, щоб обґрунтувати саму ідею сюжету опери, по-друге вона була використана, щоб показати країни культур, наділених різними, можна навіть сказати, протилежними рисами. І для Кайї Сааріахо це був своєрідний виклик відобразити це все в музиці. І, як за сюжетом головний герой возз'єднується зі своєю коханою, так і музичні тенденції культур Заходу і Сходу зливаються, створюючи унікальну музичну мову, яка вражає своєю універсальністю майже «небесністю». Вона стає мовою двох душ, які возз'єдналися на небесах.

Опера створена у п'яти частинах, які побудовані на віршах поеми, кожна з яких має свій особливий характер. Працюючи над текстом, Кайя Сааріахо зазначала, що текст, який викликав у неї інтерес, вона трансформувала у звукові елементи, поєднуючи таким чином зміст тексту і своє відношення до нього: «...коли я читала поему, мені було дуже важко аналітично дистанціюватися від неї, мова тексту, його ритм, інтонація, паузи впливали на створення музики» (*Малюнки № 1, 2*).

Вже сам сюжет опери, де нема позитивних і негативних героїв, де нема активної дії, де задіяно усього три персонажа та четвертий — це море, натякає на паралель з східними операми. Наприклад, в корейській оперній творчості найбільш популярною оперною формою була *пхансорі*⁴ — опера, де єдиними героями були співак та барабанщик. Незважаючи на таку малу кількість дійових осіб, музика такої опери емоційно напружена, а сама опера є багато інформативною. Сама ідея *далекого*

³ Триполі (араб. Тарабулус-ель-Гарб) — столиця Лівії.

⁴ Пхансорі (кор. *пхан* — місце, де збиралися люди, *сорі* — спів) — корейська народна опера, яка, як взагалі вважається, виникла приблизно у XXVII ст.

кохання відсилає до суфійської культури⁵, яка, між іншим, мала великий вплив на творчість трубадурів. Головний герой опери, подібно суфійським поетам, оспівує містичне кохання, а його подорож викликає певні асоціації з суфійською концепцією «Шлях до Бога».

Опера Кайї Сааріахо «Любов здалеку» починається з музичного пласту з медитативно-релігійним забарвленням, в якій одночасно проглядається щось космічно-фантастичне. Барвисте оркестрове буйство і звукова аскеза, вибухи експресії – з перших тактів музика опери привертає підвищену увагу та протягом двох годин залучає та захоплює. Оркестрова тканина вибаглива: інколи це яскравий колорит *tutti* зі складносурядними переплетінням безлічі партій (перед нами великий пост-романтичний оркестр, доповнений фортепіано і синтезатором), нерідко тонкі розріджені звучання, які буквально виснажуються у високому регістрі.

Мелодика партії трубадура побудована на старовинній мелізматиці і одразу відокремлює цього персонажа як особливого. Цей герой, сцена з яким відкриває оперу, навмисно наблизений до нашого часу, що підкреслюється у його сучасному одязі. З появою пілігриму опера ніби починає переноситися у минуле. Подоба старовинного плаща, відсторонена манера висловлювання, нарешті жіночий голос (меццо-сопрано) вносять необхідну інтригу. Коли ми потрапляємо у покої Клеманс, її квазі старовинне вбрання і неспішність у поєднанні зі строгістю манер нас вже не будуть дивувати – час опери сповільниться і зануриться у минуле. Цікаво, що вокальна манера Пілігрима і Клеманс схожі – обидві партії жіночі і спочатку вони достатньо нейтральні в інтонаційному плані, ми не можемо ухватити якихось яскравих обертів та характерної мело-

⁵ Суфізм (араб. *суф* – шерсть, *суфій* – той, що носить вовняний плащ) – містико-аскетична течія в ісламі. В арабо-ісламській термінології *суфій* – це закоханий в Істину, той, хто рухається до Досконалості.

дійності, як у Жофре. Однак потім, коли Пілігрим розповідає дамі про почуття Жофре, використовуючи мелодійні оберті, які є притаманними його арії, ми можемо почути одну з найчудовіших арій. Та ж трансформація відбувається із партією графині, коли вона починає мріяти про трубадура. Її партія є найскладнішою – гранично тихі верхні ноти і найконтрастніше перемикування образу у фіналі, що представляє майже шалену героїню.

В опері задіяно два хори – жіночий і чоловічий, які за бажанням режисера (як зазначила Кайя Сааріахо) можуть лишатися за сценою. Партія хору вражаюча: спочатку це «суперництво» чоловічого і жіночого складів, де хористи співають не тільки з текстом, але й колорують (в якості мерехтливого тону) партію Клеманс. Часом партія хору збагачується етнічними мотивами (пара номерів у мавританському стилі з характерними барабанами). У фіналі співаки виконують один з виразніших акапельних номерів – оплакуючи Жофре. Попри того, що партія хорів створена за типом грецького хору, основним завданням якого була підтримка та супровід партії головного героя, в цьому творі Кайя Сааріахо поширює їх функціональні можливості – їм дозволяється «сперечатися» зі своїми героями, направляти їхні думки у більш реалістичне русло. Обидва хори ніби озвучують внутрішній діалог свідомості закоханих. Роль хору в опері «Любов здалеку» служить також для посилення драми. Це відбувається, наприклад, за допомогою «мотиву сліз», тобто жесту падаючої секунди. У другій дії, сцені 2, хор оспівує таке падіння, що означає втрату дитинства Клеманс. Інший приклад текстового живопису, наданого хору, знаходиться на початку четвертої дії, коли Жофре та Пілігрим стикаються зі своєю подорожжю через море. Хор створює суть океану, використовуючи ударні звуки, що представляють морські хвилі. У партитурі можна побачити, що кожна частина хору має різний ритмічний малюнок, коли співає звук «ш», для створення ефекту хвиль, що розбиваються.

Дуже цікавою є побудова гармонійного плану у опері (*Малюнки № 3, 4*). Кайя Сааріахо на початку створення музичних тем персонажів, побудувала для кожного з них вертикальний гармонійний пласт у декількох ракурсах. Наприклад для партії Клеманс вона створила серію акордів з різною інтервалікою, зазначивши, що деякі гармонії пов'язані з музикою Близького Сходу, деякі з Європейським музичним пластом. Коли Клеманс знаходиться далеко від Жофре, використовуються східні гармонії, коли вони зближуються, відбувається перехід до європейського складу. Специфічна музична дистанція, яка виражена у інтервалах, являє собою фізичну відстань Клеменс у опері. Партія Пілігрима насичена мікротоновими інтервалами, що надає їй таємниче загадкове звучання. Взагалі Пілігрим має два окремих звукових світів для Жофре та Клеменс, і він подорожує між ними, взаємодіючи з двома персонажами, утворюючи новий сонорний контур, який сприймається як зв'язок між двома персонажами. Зображуючи океан, Кайя Сааріахо використовує поліритмію та товсті, складні ритмічні кластери [5, с. 22–31].

Електронний звуковий матеріал має подвійну функцію: з одного боку, він є своєрідним підсилювачем голосів головних персонажів опери, з іншого, він їм акомпанує. Він включає в собі звуки дзвіночків, гонгу, інших синтетичних перкусійних інструментів, людську мову, шепіт, також звуки моря, вітру, дощу, пташиного співу. Багато звуків відбираються та фільтруються. К. Сааріахо додає ці звуки у музичний простір за допомогою програми просторування, яка є розробленою у IRCAM (Інститут дослідження та координації акустики/музики у Парижі) [7].

Висновки. Кайя Сааріахо з переконливою рівновагою використовує музичні особливості західної і східної культур, таким чином створюючи універсальну і водночас унікальну музичну мову. Взагалі, можна сказати, що вона наклала від-

повідальність за різноплановість музичних тканин заходу і сходу на своїх героїв, надаючи їм риси зазначених культур. Не використовуючи парадигму дій напряду, композитор, за допомогою унікальних музичних гармоній, створила вражаючу музичну драматургію, яка побудована на контрасті двох різних світів, які сприймаються не лише за відстанню, але й за несхожістю двох начал (зокрема, таких як, наприклад, чоловічого та жіночого), двох природних утворень, які згодом поєднуються в один. Високий рівень майстерності і оригінальний підхід до багатьох компонентів музичної мови є невід’ємними ознаками музичного стилю Кайї Сааріахо. Надаючи характеристику її музиці, музикознавці використовують слова: «чарівна», «таємнича», «мерехтлива», «вібуюча» та ін. І дійсно музика мов би наповнена різноманітними шумами, шепотом, дзвонами, пригуками. Її вважають плюралістичним майстром переконливої оркестровки, яка вражає музичними тембрами і захоплюючим виконанням. Вона пише: «Звуки природи, усе навколо нас — для мене це дійсно найгарніші звуки, які можна почути. Я не відчуваю поділу між нашим диханням, повітрям, морем, птахами і моєю власною музикою. Це для мене нерозривна єдність» [9]. Таке єднання з природою, з силами природи, відчувати себе невід’ємною її частиною — один з основних постулатів буддизму, зокрема, чаньської філософії. Маючи таку свідомість, Кайя Сааріахо створила свій унікальний стиль композиції, який охоплює елементи пост-спектралізму в поєднанні з повним бажанням контролювати сприйняття, простір і час вистав, інколи час вважається найважливішим фактором. Її роботи створюють нову сучасну перспективу для композиції, і є перехрестям композиційної особливості та засвоювання аудиторією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бастун М.В. Діалог культур Сходу і Заходу в освітньому просторі: можливості застосування історико-психологічних підходів // Кафедра системного програмного забезпечення і технологій дистанційного навчання ОНУ ім. І.І Мечнікова. Секція № 2. Суб’єкт історії та культури.

2. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Издательство "Художественная литература", 1972. 471 с.
3. Завадская Е.В. Культура востока в современном западном мире. Издательство "Наука", 1977. 54 с.
4. Kaija Saariaho Visions, Narratives, Dialogues. Edited by Tim Howell with Jon Hargreaves and Michael Rofe., 2011. P. 225.
5. Musical Distance in Kaija Saariaho's "L'AMOUR DE LOIN"// Gabrielle Choma: a thesis presented to the School of Music and Dance and the Division of Graduate Studies of the University of Oregon, 2021. P. 22–58.
6. Сидорова Г.А. Творчество Кайи Саариахо 1980-х–1990-х годов. Автореферат дис. на соиск. канд. иск., 2014. С. 11–22.
7. Сидорова Г.А. Электронные средства в музыке Кайи Саарьяхо. "Pres"// Известия ВГПУ. – с. 40–43.
8. Ткач М.М., Хижко О.В. Мистецтво музичного авангарду у змісті вищої мистецької освіти // Духовність особистості в системі мистецької освіти // Збірник праць наукової школи О.М. Олексюк. Київський університет імені Бориса Грінченка. С. 112–124.
9. Цит. по: *Moisala P.* Kaija Saariaho. Urbana; University of Illinois Press, 2009. P. 77, 78.
10. Школа диалога культур. Идеи. Опыт. Проблемы. Под ред. В.С. Библера. Кемерово, 1993.

REFERENCES

1. Bastun, M.V. The dialogue between the cultures of the East and the West in the educational space: the possibilities of applying historical and psychological approaches // Department of system software support and distance learning technologies. I.I. Mechnikova Odesa National University – Section #2. Subject of History and Culture [in Russian].
2. Bakhtin, M.M. (1972). Problems of Dostoevsky's poetics // M.M. Bakhtin. – M.: Publishing house «Fiction» [in Russian].
3. Zavadskaya, E.V. (1977). Eastern culture in the modern Western world // Publishing House «Science» [in Russian].
4. Kaija Saariaho Visions, Narratives, Dialogues. (2011). Edited by Tim Howell with Jon Hargreaves and Michael Rofe, P. 225 [in English].
5. Musical Distance in Kaija Saariaho's "L'AMOUR DE LOIN"// Gabrielle Choma: a thesis presented to the School of Music and Dance and the Division of Graduate Studies of the University of Oregon, 2021. – P. 22–58 [in English].
6. Sydorova, G.A. (2014). The work of Kaija Saariaho in the 1980s and 1990s. Abstract, P. 11–22 [in Russian].
7. Sydorova, G.A. Electronic means in the music of Kaija Saariaho. "Pres"// «News» VSPU. P. 40–43 [in Russian].
8. Tkach, M.M., Khyzhko, O.V. The art of the musical avant-garde

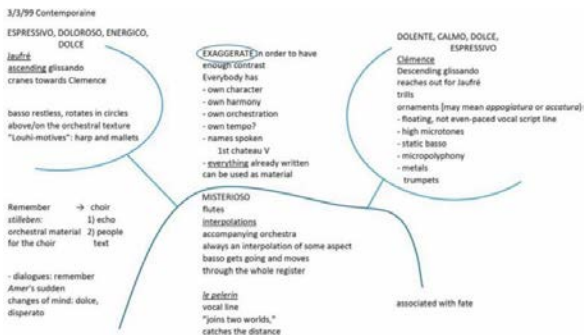
in the content of higher art education // Spirituality of the individual in the system of art education. – Collection of works of scientific school O.M. Oleksiuk – B. Grinchenko Kyiv University. P. 112–124 [in Russian].

9. Cit. by: Moisala, P. (2009). Kaija Saariaho. Urbana; University of Illinois Press, P. 77, 78 [in English].

10. School of dialogue of cultures. Ideas. Experience. Problems. (1993). Ed. V.S. Bibler. – Kemerovo [in Russian].



Малюнок № 1. Рукописні чернетки Кайї Сааріахо трьох головних героїв опери «Любов здалеку» та пов'язаних з ними музичних елементів



Малюнок № 2. Переклад чернеток Кайї Сааріахо трьох головних героїв опери «Любов здалеку» та пов'язаних з ними музичних елементів



Малюнок № 3. Рукописні чернетки Кайї Сааріахо, на яких зображені унікальні гармонії, які вона створила для головних героїв

The image displays printed musical notation for two pieces by Kaija Saariaho. The first piece, 'The Pilgrim with Jaspe', features a piano introduction with a complex chord structure. The notation includes a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef. The chords are labeled A, B, C, D, and E. The second piece, 'The Pilgrim with Clemence', also features a piano introduction with a complex chord structure. The notation includes a treble clef with a key signature of two sharps and a bass clef. The chords are labeled A, B, C, D, E, and F. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Малюнок № 4. Гармонії, які створила Кайя Сааріахо для головних героїв опери «Любов здалеку» у друкованому вигляді:
 – Основний гармонійний акорд;
 – Гармонійний акорд Жофре;
 – Гармонійний акорд Клеменс;
 – Гармонійний акорд Жофре і Пілігрима;
 – Гармонійний акорд Клеменс і Пілігрима;

УДК 78.01/.083/.83.47+784.671

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-10>**Георгій Георгійович Кожухар**

ORCID: 0009-0002-9105-521X

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

КОЛИСКОВА ЯК МУЗИЧНИЙ ЖАНР, ЩО АПЕЛЮЄ ДО МІФОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Мета дослідження – виявити основні засоби, за допомогою яких коліскова звертається безпосередньо до міфологічної свідомості людини, використовуючи психологічні механізми обходу аналітичної свідомості; конкретизувати музичні виразові засоби, за допомогою яких композитор чи виконавець-інтерпретатор може досягати аналогічних психологічних ефектів незалежно від жанру музики. **Методологія** дослідження полягає у проведенні історично-географічного огляду жанру та структурного аналізу з компаративним підходом. **Наукова новизна** роботи полягає в актуальності аналізу виразових засобів коліскової у контексті міфологічної свідомості людини і психологічних ефектів, взаємодіючих з цим боком людської особистості. Комплексний підхід з міфологічного, психологічного та музично-аналітичного боків дозволяє більш чітко конкретизувати засоби досягнення певних впливів на психіку та особистість людини, що, з одного боку, полегшує подальший аналіз композиторських стилів та виконавських інтерпретацій, з другого боку – може використовуватись безпосередньо композиторами та виконавцями у роботі. **Висновки:** коліскова, як універсальний жанр – безвідносно епохи, географічної культури та належності до прикладної чи художньої галузі музичного мистецтва – є впливовим психологічним інструментом, що активує міфологічну свідомість людини через певні виразні засоби, у тому числі за рахунок дуалістичної символіки коліскової. У композиторському мистецтві цей ефект також може посилюватись шляхом відсилань та музичних цитат, відомих масовому слухачу та асоційованих з певними стереотипами. Таким чином, прослідковуючи спільність цих засобів у прикладних коліскових піснях різних народів і у композиторській музиці, можна більш повно викрити механізми взаємодії аналітичної та міфологічної свідомості людини, важелі впливу на прояви тієї чи іншої форми свідомості, функції коліскової пісні у цьому контексті з мистецтвознавчого боку, у тому числі для можливості подальшого їх використання у виконавській інтерпретації незалежно від жанру, стилю та (певною мірою) інструментального складу.

Ключові слова: коліскова, міфологічна свідомість, прикладна музика, виразні засоби у музиці.

Kozhukhar George Georgiiovych, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Lullaby as a musical genre that appeals to mythological consciousness

The purpose of the study is to identify the main means by which the lullaby directly addresses the mythological consciousness of a person, using psychological mechanisms of bypassing analytical consciousness; specify musical means of expression, with the help of which a composer or performer-interpreter can achieve similar psychological effects regardless of the genre of music. ***The research methodology*** consists in conducting a historical-geographic survey of the genre and a structural analysis with a comparative approach. ***The scientific novelty*** of the work lies in the relevance of the analysis of the expressive means of the lullaby in the context of the mythological consciousness of man and the psychological effects interacting with this side of the human personality. A comprehensive approach from the mythological, psychological, and musical-analytical sides makes it possible to more clearly specify the means of achieving certain effects on the psyche and personality of a person, which, on the one hand, facilitates the further analysis of compositional styles and performing interpretations, on the other hand, it can be used directly by composers and performers at work. ***Conclusions:*** the lullaby, as a universal genre regardless of the era, geographical culture and belonging to the functional or artistic branch of musical art, is an influential psychological tool that activates the mythological consciousness of a person through certain expressive means, including due to the dualistic symbolism of the lullaby. In the art of composition, this effect can also be enhanced by references and musical quotations known to the mass listener and associated with certain stereotypes. Thus, tracing the commonality of these tools in the functional lullabies of various nations and in the composer's music, it is possible to more fully expose the mechanisms of the interaction of the analytical and mythological consciousness of a person, the levers of influence on the manifestations of this or that form of consciousness and the function of the lullaby in this context from the art history side, including for the possibility of their further use in performing interpretation regardless of genre, style and (to some extent) instrumental composition.

Key words: lullaby, mythological consciousness, applied music, expressive means in music.

Актуальність теми дослідження. Парадигма мислення, яку зараз визначають як міфологічне усвідомлення, грає важливу роль у глибинній психіці сучасної людини, а для давньої людини була ледве не основною. Дослідження взаємодії міфологічного мислення та музичного мистецтва набуло актуальності достатньо давно і активно продовжується у XXI столітті (зокрема, велику роботу

по зведенню минулих досліджень, присвячених міфологічній свідомості, стосовно виразних засобів сучасної музики, провів у своїх публікаціях Д. Козел [5–6]). Колискова, з одного боку, є одним з найуніверсальніших відносно епохи музичних жанрів, котрі не втрачають актуальності та популярності з найдавніших часів по сьогоднішній день; з іншого боку – вона є міцним інструментом впливу на психіку людини. Через це має сенс розглянути структуру та виразні засоби жанру колискової у даному контексті. Подібний підхід дозволяє більш чітко та різнобічно викрити функції тих чи інших виразових засобів досліднику музичних творів, більш свідомо використовувати ці виразові засоби безпосередньо митцю.

Мета дослідження – виявити основні засоби, за допомогою яких колискова є зверненою до міфологічної свідомості людини, активізуючи психологічні механізми обходу раціональної аналітичної свідомості; конкретизувати музичні виразові засоби, за допомогою яких композитор чи виконавець-інтерпретатор можуть досягати аналогічних психологічних ефектів, незалежно від жанру музики.

Основний зміст. Людська цивілізація з давніх часів виховує в людині логіку художнього мислення та сенсорну парадигму образного сприйняття, що спочатку сприяло формуванню цілісної картини світу, включаючи науково-технічний прогрес, розвитку рефлексії та загалом – подальшому розвитку самої цивілізації. Водночас, подібні мисленнєві парадигми людини відсувають на другий план більш давній, первісний примордіальний вид свідомості, який прийнято називати міфологічною свідомістю. «Міфологічному часу», що не має чітких відрізків, окрім умовного «минулого», «майбутнього» та «теперішнього» (хоча б через те, що в давнину були певні складнощі з вимірюванням часу), протиставляється час звичайний, історичний, лінійний, «профанний». Міфологічній самоверифікації інформації (див. відомий вислів

Гадамера «Міф – це те, що розказане, переказ, але те, що сказано в цьому переказі, не допускає жодної іншої можливості досвіду, окрім тієї, яку отримано за допомогою цього переказу» [1, с. 102]) протиставляється парадигма критичного мислення, перевірки фактів, фіксації причинно-наслідкових зв'язків та чіткої розстановки подій на часовій шкалі лінійного характеру.

Тим не менш, міфологічна свідомість, будучи первинною по відношенню до раціонально-аналітичної свідомості, нікуди не зникає і продовжує функціонувати у фоновому режимі, подібно до того, як рептильний мозок повноцінно функціонує, не заважаючи процесам, в неокортексі, який відповідає за когнітивні функції людини і продовжує функціонувати навіть при деградації кори головного мозку і згасанні цих самих когнітивних функцій.

При цьому міфологічна свідомість, як і будь-який функціонуючий «орган», потребує можливостей для прояву. Примусове блокування одного з базових «секторів» свідомості порушує гармонійне і здорове функціонування людської психіки. Це призводить до суб'єктивного дискомфорту і ризику виникнення розладів особистості.

В історичну епоху, на тлі все більш підпорядкованого раціональним схемам способу життя і картини світу людини, одним з основних способів прояву міфологічної свідомості є мистецтво. В ньому більше, ніж деінде, дозволено (а часто і заохочується) відступати від раціонально-аналітичної парадигми. У реалізації через різні види мистецтва, в дуже значній мірі міфологічна свідомість проявляється в музиці.

Цьому сприяє, в першу чергу, специфічне сприйняття часу в музиці, яке значною мірою є близьким до поняття «міфологічного часу». Це питання було детально розглянуто в статті Девіда Козела «Time Models in Myth and Music of the 20th Century» [6]. Крім того, в музиці завжди

зберігається невизначеність і варіативність інтерпретації музичного матеріалу. Це стосується, як мінімум, музики, що не супроводжується вербальним текстом, особливо музики непрограмовної, хоча й програмовної це також значною мірою стосується. Це пов'язано з індивідуальним особистим досвідом та індивідуальною «базою даних» у пам'яті кожної людини, що формують культурний код і унікальний для кожної людини алгоритм інтуїтивної інтерпретації. Також одним з факторів є загальна здатність невербального «слухового» матеріалу психологічно впливати на людину. Він зачіпає її підсвідомість напряму, в обхід критичної свідомості, та звільняє міфологічну свідомість, яка в звичайному житті витісняється на задній план.

Звичайно, подібна дія музики була відома людям з давнини, і цей її ефект неодноразово використовувався в прикладних цілях, а саме – в сугестивних. Масові ритуальні пісенспіви (ефект яких часто посилювали танці), пісенна форма заклинань в шаманських та інших магічних практиках, військові марші, «офіційні» святкові пісні та танці – все це було призвано ввести людину в певні психологічні стани, часто без її відома, а іноді навіть проти її волі.

Одним із найпотужніших інструментів психологічного впливу протягом усієї історії була колискова пісня. Спочатку призначена для заколисування, вона в найбільшій мірі була пристосована для гіпнотичного впливу на слухача (не випадково слово «ὄλνος» перекладається з давньогрецької як «сон», а Гіпнос було ім'ям давньогрецького божества сну). Помилковим буде уявлення, що колискова призначалася виключно для дітей, у багатьох культурах неодноразово згадується її вплив на дорослих. Більше того, в деяких культурах володіння колисковою було одним з показників кваліфікації музикантів. Зокрема, ірландські філиди, згідно з одним із джерел, зобов'язані були вміти виконувати пісні трьох

типів: веселу, сумну і «сонну». В ірландських тріадах говориться: «tríide nemtighther cruit; goltraiges, gentraiges, suantraiges» [8, с. 17]: «три речі складають арфіста: мелодія, від якої ти заплачеш; мелодія, від якої ти засмієшся; мелодія, від якої ти заснеш».

Неодноразово проводились дослідження про взаємозв'язок колискової і гіпнозу та про її використання в якості гіпнотичної практики (або каталізатора, що посилює вплив гіпнозу) [9]. Важливо зазначити, що однією з основних цілей будь-якого гіпнозу є тимчасове відключення раціонально-аналітичного апарату людини, введення її в стани від легкого трансу до глибокого сну (цілі можуть бути різними – від розважальних до соціально-маніпулятивних, від терапевтичних до злочинних). Важливо те, що при ослабленні критичного сприйняття та раціонально-аналітичних механізмів у людини активізується міфологічна свідомість. Взаємозв'язок сну та міфологічного символізму з точки зору наукового підходу вивчається з часів зародження сучасної психології як науки, але він був відомий значно раніше і використовувався, в першу чергу, релігійними та містичними практиками (жерці, шамани, оракули тощо). Сон здавна вважався, з одного боку, станом, в якому людина не використовує раціональне мислення і від того є вразливою та керованою (не випадково письменники, поети і оратори нерідко називали «сплячими» цілі народи, закликали їх «пробудитися від сну» і таке інше), з іншого боку – станом, в якому людина більш схильна до контакту з потойбічними/вищими силами (сновидіння нерідко вважалися наслідком цього контакту і були підставою для прийняття серйозних рішень).

В контексті вищезазначеного, колискова пісня з найдавніших часів мала велике символічне та містичне значення. При цьому вона не обов'язково була символом комфорту та безтурботності, оскільки сон традиційно також асоціювався зі смертю (зокрема, в давньогрецькій

міфології братом-близнюком вже згаданого Гіпноса був не хто інший як Танатос – бог смерті). Уві сні – знову ж таки, в силу уявлень про більшу відкритість до контакту з потойбічними силами, – людина вважалася більш схильною до впливу ворожих представників цих сил. Уві сні людина нерідко вважалася такою, що знаходиться в лімінальному, перехідному просторі між світами. Трансовий стан, в якому шамани спілкувалися з духами під час камлання, часто вважався дуже небезпечним.

Таким чином, колискова, з одного боку, заспокоює дитину (або не дитину) і наближає її спокійний відпочинок, з іншого боку – неявно символізує вхід на «слизьку доріжку» між земним світом і потойбічним, тим самим – маючи свою «темну сторону». Не кажучи вже про феномен «смертних колискових» [3], які, з одного боку, служили своєрідним оберегом для дитини, з іншого – на їх формування безсумнівно вплинула значна в ті часи дитяча смертність.

В цілому ж, за рахунок «присипання» в подібних станах раціонально-критичної свідомості та активізації свідомості міфологічної, сприйняття музичних виразових засобів, характерних для колискової пісні (певна динаміка, специфічні інтонації, монотонність тощо), є двоїстим, і це нерідко використовувалося і використовується композиторами для створення жахливої, неспокійної, гнітючої атмосфери, коли музика нібито призначена нести спокій, але переносить людину в стан, від спокою далекий – в стан дискомфорту і психологічної нестійкості – лімінальності. До речі, прагнення до досягнення подібного ефекту в мистецтві та естетиці – досить поширене явище і використовується/використовувалося не тільки в музиці. Оптичні ілюзії, використовувані художниками; елементи в архітектурі різних епох, що «давлять» масштабами або нестандартною формою; сучасна інтернет-субкультура, присвячена естетиці «лімінальних просторів»; використання ефекту, який сьогодні при-

йнято називати «зловісною долиною» — всі перераховані естетичні засоби покликані порушити «рівняння» в свідомості людини, вивести її зі стану, в якому все (відносно) відомо і (відносно) прораховується, і ввести в стан, коли логічне мислення людині ніяк не допомагає. Тобто знову ж таки шляхом пригнічення свідомості аналітичної можна пробудити свідомість міфологічну.

В цілому, психологічні ефекти колискової, як і у випадку з будь-яким іншим жанром, можна поділити на первинні та вторинні. Первинні — це ті, що досягаються власне виразовими засобами, які існують поза рамками жанру (але згодом цей жанр формують), безпосередньо апелюючи до сприйняття людини через ритмічні, динамічні, артикуляційні нюанси, звуконаслідування тощо.

Вторинний ефект досягається за рахунок відсилання до самого жанру колискової. Емоції, що викликаються у слухача, виникають не лише за рахунок власне виразових засобів, але й за рахунок впізнаваності жанру. Слухач не просто сприймає музику, що має ефект колискової пісні; він знає, що це колискова, у нього виникають асоціації з вже відомими йому піснями. Композитор у цьому випадку діє на межі музичного цитування, синхронізуючи безпосередньо ефекти виразових засобів з використанням особистого досвіду слухача. Знову ж таки, це може стосуватися не лише колискової, але й інших жанрів. Наприклад, якщо композитор у музичний малюнок твору вставить маршоподібну тріоль «♪♪♪♪» у чотиридольному ритмі, це буде в значній мірі сприйматися як умовно маршова музика, що викликає певні асоціації, в тому числі — на рівні підсвідомості. Однак, якщо ця тріоль буде зіграна на мідному духовому інструменті, це буде прямим відсиланням до численних військових маршів, де подібна музична фігура використовувалася в аналогічній інструментовці.

Якщо конкретизувати та систематизувати виразні засоби, якими характеризується той чи інший жанр,

досягається той чи інший психологічний ефект, їх можна умовно поділити на такі групи: 1) форма, 2) лад та гармонія, 3) темп і метроритмічні засоби, 4) фактура, 5) динаміка, 6) артикуляція, 7) тембр (інструментовка, вокалізація).

Для колискової пісні (та іншої музики, незалежно від жанру, автор якої бажає досягти відповідних ефектів) в цілому характерні такі маркери:

1. Проста форма: куплетна або максимально спрощена до одного-двох повторюваних мотивів (див. практики гіпнозу, часто засновані на повторюваних простих конструкціях – зорових або слухових). Між мотивами часто може бути невелика пауза, у якій можна через рівні проміжки взяти дихання – окрім зручності для співу, подібний прийом веде до неусвідомленої синхронізації дихання слухача (дитини) з диханням виконавця, що, знову ж, є важливою частиною рапорта (специфічного контакту між людиною, що застосовує гіпноз, і людиною, на яку він діє). По мірі того, як колискова відходить від прикладної функції і стає художнім твором (особливо в інструментальній формі), пауза може замінюватися довгою нотою. При наявності слів, у повторюваному мотиві слова часто також повторюються (іноді – більше заради фонетичного навантаження, аніж смислового) – це множить психологічний ефект і робить колискову близькою до сакральних жанрів, включаючи мантри.

2. При наявності акомпанементу, як правило, консонантні гармонії та прості гармонічні послідовності – дана музика зберігає баланс, з одного боку за рахунок музичної упорядкованості протиставляючись відволікаючому шуму навколо, з іншого боку – не ускладнена надмірно, щоб не служити відволікаючим фактором для самої себе. Лад може відрізнятись в залежності від конкретної традиції; у багатьох країнах, незважаючи на загальну «заспокійливу» прикладну функцію колискової, популярними є

мінорні лади. Наприклад, Ф. Гарсія Лорка, досліджуючи колискові пісні різних народів, відзначав: «Відтоді я став збирати колискові пісні по всій Іспанії; я схотів дізнатися, як уколисують дітей наші жінки, і через деякий час дістав досить повне уявлення про те, якими мелодіями забарвлює Іспанія перший сон своїх дітей. Йдеться не про якийсь один тип чи про пісню, відому в такій-то окрузі. Ні, всі провінції в цьому різновиді співу виявляють свій поетичний характер і глибину своєї туги...

Існують європейські колискові пісні, ніжні й монотонні — вони солодко огортають дитину, все в них навіює сон. Франція і Німеччина дають тут найхарактерніші зразки; у нас європейські нотки чутні в колискових піснях басків, сповнених ніжності і милої простоти, властивої пісням нордичним. Європейські колискові пісні не знають іншої мети, як приспати дитину; на відміну від іспанських, вони не тривожать і не хвилюють її.

Відомі мені російські колискові пісні,— хоч і бринить у них, як і в усій російській музиці, пронизлива слов'янська печаль — вилиця й далина — не знають випаленої ясності, глибокого зсуву й патетичної простоти, характерних для пісень іспанських. Дитина ще здатна перетерпіти тугу російської колискової, як терплять непогоду, визираючи крізь тьмяні вікна. Не так в Іспанії. Іспанія — країна чітких контурів. Тут нема розмитих граней, крізь які можна втекти в інший світ. Все окреслено й обрисовано з граничною точністю. Мертвий в Іспанії мертвіший, ніж у будь-якій іншій частині світу. І той, хто хоче перестрибнути в сон, раниць ноги об лезо бритви» [2, с. 86–87]. Тут варто для порівняння згадати «смертні колискові», про які йшлося вище, та подвійне сприйняття сну на рівні міфологічної свідомості, і в цьому контексті спостереження Гарсія Лорки цілком не дивні.

3. Переважно не швидкі темпи (бувають рідкісні винятки, і тут функція пісні може відходити від «заспокоїти-приспати» в бік «заспокоїти-розвеселити»), прості

дводольні або тридольні розміри. Тридольність створює ефект, з одного боку, за рахунок синхронізації з гойданням колиски (або його імітації, якщо мова йде не про прикладну, а про композиторську музику), з іншого – імітація ритму биття материнського серця, звук якого, згідно з рядом досліджень (і емпіричним досвідом людства) є для немовляти сильним снодійним фактором, а також благотворно впливає на його здоров'я в цілому. Згідно з нещодавно проведеним дослідженням, поєднання звуків серцебиття матері та білого шуму може навіть ефективно знижувати частоту серцевих скорочень у недоношених дітей, стабілізувати їх емоційний стан, покращувати сон, збільшувати обсяг споживання молока під час госпіталізації, прискорювати набір ваги і сприяти їх фізичному розвитку [10]. Також для порівняння варто згадати поширене використання маятника в гіпнотичних практиках. У старих фольклорних коліскових музичний розмір може бути нестандартним, оскільки мелодія в більшій мірі підлаштовується під дихання.

4. Як правило, одноголосна партія, що супроводжується простим акомпанементом, якщо йдеться про коліскову як художній музичний твір (коліскова як прикладна музика, з очевидних причин, завжди одноголосна і акомпанементу не має).

5. Переважно тихі динамічні відтінки, мінімальна кількість контрастів.

6. Вкрай рідко використовується стакато (зазвичай у тих самих контекстах, коли використовується і відносно швидкий темп), мала кількість акцентів; переважно м'яка, легатна артикуляція, при цьому зазвичай використовується не одна довга ліга, а короткі ліги, що розділяють мотиви (підсилюючи цим ефект ритмічного фактора з п. 3). Що характерно, ліга рідко закінчуватиметься на сильній долі, а якщо буде, то ця частка все одно буде пом'якшена інтонаційно, оскільки фраза, що закінчується акцентом, не присипляє, а будить.

7. Інструментальна реалізація може бути різною, але по можливості використовуються інструменти без яскраво вираженої атаки та різкого звучання загалом. Тим не менш, це не можна сприймати як загальне правило, оскільки більшість музикантів, володіючи одним-двома інструментами, не мають у цьому плані великого вибору, і популярна колискова неминуче матиме версії для практично всіх інструментів.

Тут варто зауважити, що якщо мова йде про «темне», «зловісне», «лімінальне» (і т.д.) використання колискової, то автор може навмисно порушити одну або кілька з вищенаведених закономірностей, щоб посилити ефект «вибивання» слухача із зони комфорту, зробити музику менш передбачуваною сприйняттям і цим додатково послабити «логічні шаблони» слухача.

Зрозуміло, що знаючи (або інтуїтивно розуміючи) механізми впливу даного жанру на слухача, виконавець може задля досягнення певного ефекту використовувати його елементи у будь-якому жанрі, у межах виконавського інструментарію (агогіка, артикуляція, динаміка тощо).

Далі наводиться ряд прикладів з фольклорної та композиторської музики для ілюстрації вищесказаного. Список не є довгим, наведені зразки у якості прикладів, оскільки в цій статті мета – зробити список не максимально повним, а максимально різноманітним за вибіркою для порівняльного аналізу.

Macochi Pitentzin (ацтекська колиска) – тридольний ритм, мелодія заснована на простому мінорному тризвуку, проста гармонія – «тоніка-субдомінанта», багаторазове повторення однакових фігурацій з текстом, що повторюється, невеличкі паузи між фразами, що дозволяють взяти дихання.

Pelel, pelel nelk miegelj (литовська колискова) – дводольний ритм, мелодія заснована на багаторазовому повторенні мотиву, побудованого на трьох сусідніх нотах, проста гармонія «тоніка-домінанта».

Ruri Ruri (вірменська колискова) – мінор, мелодика побудована на чотирьох сусідніх нотах, стандартні «мікрокуплети», кожен куплет розділений на частини – мотиви (які, головним чином, повторюються), з паузою між ними. Мотиви, що повторюються, у свою чергу, складаються з двонотних низхідних мікромотивів.

Thula tata (колискова африканського народу Коса) – повторення не однакових за мелодикою, але ідентичних за ритмом коротких фраз, з паузами між ними, класичне для колискової повторення «ключового слова», що посилює «гіпнотичний» ефект.

Коліскова з Такеда (японська) – заснована на повторенні довгих мотивів (або навіть коротких фраз) зі схожим мелодійним малюнком, мелодика використовується лінійна з поправкою на поширену в східній музиці пентатоніку.

Котику сіренький, котику біленький (українська колискова) – мелодія заснована на коротких фразах, що повторюються, з паузою між ними (залежно від варіанту виконання). Тут також є функція пісні як оберега – «кітку волохатий, не ходи по хаті, не буди дитяти»: в міфологічних уявленнях слов'ян, кіт – неоднозначний персонаж, який може бути пов'язаний з темними, «відьомськими» силами і псуванням, у тому числі з «негативною» стороною сну (зокрема, персонаж слов'янського фольклору Кіт-Баюн, що присипляє своїх жертв голосом).

При деякому розмаїтті (особливо у масштабі планети), у колискових різних народів простежуються прийоми музичної виразності, характерні для «не буденної» музики, частіше використовуються у ритуальних та інших жанрах, притупляючих аналітичне сприйняття слухача.

Цікавим у даному випадку є те, як цей набір художніх «інструментів» використовують композитори. Нижче – деякі приклади відомих композиторських колискових (список, знову ж таки, не претендує на повне та всебічне охоплення композиторської творчості в даному жанрі):

Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein (авторство музики дискусійне, довгий час помилково приписувалося Моцарту) – тріольна фактура, при характерному для композиторської музики більшому (порівняно з прикладною фольклорною музикою) мелодійному розмаїтті, зберігаються характерні риси: короткі, ритмічно ідентичні фрази з паузами між ними.

Wiegenlied Й. Брамса – тридольність, в основі мелодії дворазове повторення мотиву з паузою (довгою нотою) у проміжках. Як і попередній приклад, – типова «європейська» колискова, висловлюючись термінами Гарсія Лорки. Заколисуючий метроритмічний ефект мелодії значно посилюється супроводом: характерні «похитування маятника» у Брамса винесені в ліву руку акомпанементу та позначені лігами, що з'єднують другу та третю частку.

Тут варто зазначити, що в композиторській музиці багато характерних для колискової риси елементів часто бувають перенесені в акомпанемент (який у фольклорній прикладній колисковій був відсутній), таким чином збільшується «простір для маневрів», іноді дозволяючи зовсім не «колисковій» (якби вона звучала окремо) мелодії виробляти необхідний ефект.

«*Коліскова струмка*» з циклу «Прекрасна мельничиха» Ф. Шуберта – ритмічний малюнок основи мелодії складений за тією ж схемою, що і у вищезгаданій колисковій Брамса, за винятком того, що він не є тридольним. Акомпанемент також характерний мотивами, що повторюються, і короткими лігами. Подібна артикуляція в акомпанементі необхідна з огляду на те, що вокаліст, що виконує твір, у будь-якому випадку не бере подих так часто, як це робить матір, що заколисує дитину, і дані ремарки дозволяють компенсувати відсутність відповідного фразування у вокаліста. Крім того, одним із засобів виразності композиторської інструментальної колискової стає остинатна фактура.

Summertime з опери Дж. Гершвіна «Поргі та Бесс» — структура значно видозмінюється і переосмислюється, мелодійна лінія більш розвинена, фраза подовжена, але суть залишається впізнаваною, оскільки структурно мало що змінюється — проста куплетна форма, фрази з ритмічним малюнком, що повторюється, переважно закінчуються на частці, пауза між фразами через рівні проміжки, специфічна фактура та гармонійні ходи в акомпанементі (особливо у вступі), характерна динаміка. Все це окремо може існувати в різних жанрах, але в поєднанні — виводить музику за рамки «повсякденної», «побутової», що повністю підлягає аналітичному сприйняттю, в той же час не відводячи її до позиції сентиментального жанру, який до міфологічної свідомості зазвичай не апелює.

Колискова Л. Грабовського з циклу «Чотири українські пісні» для хору та симфонічного оркестру — тут також артикуляційна частина жанрового навантаження в основному винесена в партію оркестру, що у поєднанні з повторюваністю фраз та низкою інших елементів справляє потрібний ефект.

«*Hijo de la Luna*» — естрадна пісня Хосе Марія Кано (спочатку виконувана іспанською групою Месано і багаторазово переспівана різними виконавцями) — є практично всі ознаки колискової — повторювані мотиви, що закінчуються на слабкій частці, з паузами між ними, короткі ліги в акомпанементі, і тут жанр колыбельной (прямо у назві не заявлений, але спочатку мається на увазі і прямо зазначений у самому тексті пісні) служить саме для більш глибокого сприйняття містичного сюжету. Тут знову варто згадати «смертні колискові», слова Гарсія Лорки про іспанські колискові, а також факт того, що місяць у низці культур, включаючи іспанську, часто асоціювався зі смертю, що знайшло відображення у віршах того ж таки Гарсія Лорки) [11]. У жодному іншому жанрі ця пісня не сприймалася б настільки безпосередньо.

Б'єрк Квюдмюндсдоуттір виконує пісню «*New World*» у фільмі «Танцюристка в темряві» у сцені повішення головної героїні, де пісня має всі ознаки колискової і переривається безпосереднім виконанням вироку.

Можна нескінченно перераховувати різні приклади, варіації та способи використання композиторами виразних засобів колискових та посилянь до колискових для психологічного впливу на слухача – у класичній та сучасній музиці, у театрі, у музиці до кінофільмів (включаючи хорори), до відеоігор тощо.

Підхід до сприйняття виразових засобів колискової як до одного з «ключів» до міфологічної свідомості людини відкриває ряд можливостей для музичних виконавців у переважній більшості жанрів. Інтерпретування наявного музичного матеріалу в інтонаційних, ритмічних, динамічних і артикуляційних нюансах, що підказуються жанром колисковою, дозволяє повністю переосмислити музичний текст і якісно змінити його сприйняття як виконавцем, так і слухачем, відкриваючи в ньому додаткові смисли.

Висновки: колискова, як універсальний жанр безвідносно епохи, географічної культури та належності до прикладної чи художньої галузі музичного мистецтва, є впливовим психологічним інструментом, що активує міфологічну свідомість людини через певні виразові засоби, у тому числі за рахунок дуалістичної символіки колискової. У композиторському мистецтві цей ефект також може посилюватись шляхом відсилань та музичних цитат, відомих масовому слухачу та асоційованих з певними стереотипами. Таким чином, прослідковуючи спільність цих засобів у прикладних колискових піснях різних народів і у композиторській музиці, можна більш повно викрити механізми взаємодії аналітичної та міфологічної свідомості людини, важелі впливу на прояви тієї чи іншої форми свідомості та функції колискової пісні у цьому контексті з мистецтвознавчого боку, у тому числі

для можливості подальшого їх використання у виконавській інтерпретації незалежно від жанру, стилю та (певною мірою) інструментального складу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер Г.-Г. Міф і розум. Київ : Юніверс. 2001.
2. Гарсія-Лорка Федеріко. Думки про мистецтво. Київ : Мистецтво. 1975.
3. Achte, K. et al. Themes of death and violence in lullabies of different countries. // Helsinki: *Omega: Journal of Death and Dying*, v20 n3 p193-204. 1989-90.
4. Jung, C. G. Dream analysis : notes of the seminar given in 1928-1930. Princeton, N.J. : Princeton University Press. 1984.
5. Kozel, D. Repetition as a Principle of Mythological Thinking and Music of the Twentieth Century // *January 2017. Musicologica Brunensia* 52(2):157-167.
6. Kozel, D. Time Models in Myth and Music of the 20th Century // *June 2019. Musicological Annual VI(1)*: 177-194.
7. Leemin, D.A. Creation Myths of the World: An Encyclopedia. Bloomsbury Academic. 2010
8. Meyer, K. The triads of Ireland. Dublin : Hodges, Figgis, & Co., Ltd. London: Williams & Norgate. 1906.
9. Rossi, Elisabetta; Zuppi, Paolo. Everyday trance: lullaby as a hypnotic practice // *Contemporary Hypnosis & Integrative Therapy, 2021, Vol 35, Issue 1*, p 7.
10. Shiyang Zhang, Chunmei H. Effect of the sound of the mother's heartbeat combined with white noise on heart rate, weight, and sleep in premature infants: a retrospective comparative cohort study // *Ann Palliat Med* 2023;12(1): 111-120.
11. Vanegas, William Leonardo Perdomo. La luna como simbolo de muerte en «El romance de la luna, luna» // February 2008 *Praxis Pedagogica* 8(9):18.
12. Zhang, Jie et al. A Literature Review of the Research on the Uncanny Valley, Cross-Cultural Design // *User Experience of Products, Services, and Intelligent Environments, 12th International Conference, CCD 2020, Held as Part of the 22nd HCI International Conference, HCII 2020, Copenhagen, Denmark, July 19-24, 2020, Proceedings, Part I* (pp. 255-268).

REFERENCES

1. Gadamer, H.-G. (2001). Myth and Reason. Kyiv : Univer [in Ukrainian].
2. Garcia Lorca F. (1975). Thoughts about art. Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
3. Achte, K. et al. (1990). Themes of death and violence in lullabies of different countries. // Helsinki: *Omega: Journal of Death and Dying*, v20 n3 p193-204. 1989-90.

4. Jung, C. G. (1984). *Dream analysis : notes of the seminar given in 1928-1930*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
5. Kozel, D. (2017). Repetition as a Principle of Mythological Thinking and Music of the Twentieth Century // *January 2017. Musicologica Brunensia* 52(2):157-167.
6. Kozel, D. (2019). Time Models in Myth and Music of the 20th Century // *June 2019. Musicological Annual VI(1):177-194*.
7. Leemin, D.A. (2010) *Creation Myths of the World: An Encyclopedia*. Bloomsbury Academic.
8. Meyer, K. (1906). *The triads of Ireland*. Dublin : Hodges, Figgis, & Co., Ltd. London: Williams & Norgate.
9. Rossi, Elisabetta; Zuppi, Paolo. (2021). Everyday trance: lullaby as a hypnotic practice // *Contemporary Hypnosis & Integrative Therapy, 2021, Vol 35, Issue 1*, p 7.
10. Shiyang Zhang, Chunmei H. (2023) Effect of the sound of the mother's heartbeat combined with white noise on heart rate, weight, and sleep in premature infants: a retrospective comparative cohort study // *Ann Palliat Med* 2023;12(1):111-120.
11. Vanegas, W.L.P. (2008). La luna como simbolo de muerte en «El romance de la luna, luna» // February 2008 *Praxis Pedagógica* 8(9):18 [in Spanish].
12. Zhang, Jie et al. (2020). A Literature Review of the Research on the Uncanny Valley, Cross-Cultural Design // *User Experience of Products, Services, and Intelligent Environments, 12th International Conference, CCD 2020, Held as Part of the 22nd HCI International Conference, HCII 2020, Copenhagen, Denmark, July 19-24, 2020, Proceedings, Part I* (pp. 255-268).

УДК 78.05

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-11>**Катерина Петрівна Міненко**

ORCID: 0009-0003-7704-3084

аспірантка кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

kptin77@gmail.com

ПРОСТОРОВІ ПРАКТИКИ У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОГО ЖИТТЯ КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи — дослідження впливу міського простору на творчі біографії митців ХІХ, виокремлюючи місто як специфічне культурне середовище з безпосереднім впливом на творчий потенціал митців. **Методологія дослідження** спирається на метод наукового коментаря, який вперше був розроблений у сфері музичної культурології С. Тишко і є новітнім напрямком сучасної гуманітаристики, націленим на аналітичний коментар листів, матеріалів преси, мемуарів та власне музичних творів, інших свідчень митців, тощо. Застосування біографічного методу дозволяє розглядати творчість композиторів крізь призму загальновідомих фактів, що сприяє пошуку взаємозв'язку між буденними практиками і творчою біографією. Теорія повсякденності допомагає нам краще сформувати власне бачення проблематики подорожей митців завдяки дослідженню їх повсякденного життя у закордонних мандрівках. **Наукова новизна** полягає у звертанні до повсякденності композиторів ХІХ століття з підкресленням факторів перебування у міському середовищі. Завдяки цьому виникає можливість розглядати повсякденність та міське середовище в одній поняттєвій площині. В результаті, аналіз творчого процесу композиторів крізь призму їх повсякденних дій зумовлює новий підхід до вивчення творчих особистостей конкретних композиторів. **Висновки.** Одним з факторів впливу на творчість митців постає урбаністичне середовище та простір, який їх оточував протягом певного періоду перебування в тому чи іншому місті. Тому в даному дослідженні постає необхідним звернення до урбаністики як інструменту аналізу соціального та просторового життя, адже ця наука постає одним із фундаментальних складників усвідомлення повсякдення та сприяє його глибшому розумінню. Це видається актуальним й у тому випадку, коли йдеться про особливості романтичного мислення композиторів ХІХ століття. Таким чином, даний підхід демонструє актуальність обраної теми, тому що вивчення повсякденних практик композиторів ХІХ століття все ще не є дослідженим на достатньому рівні, адже міське середовище є одним з важливих чинників впливу на свідомість композиторів зазначеного періоду.

Ключові слова: міський простір, творча біографія, композитор, повсякденність, повсякденні практики, урбаністичне середовище.

Minenko Kateryna Petryvna, Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Spatial practices in the context of the creative life of 19th century composers

Research objective. The purpose of the work is to study the influence of urban space on the creative biographies of artists of the 19th century, highlighting the city as a specific cultural environment with a direct impact on the creative potential of artists. **The methodology** is based on the method of scientific commentary, which was first developed in the field of musical cultural studies by S. Tyshko and is the newest direction of modern humanitarianism, aimed at the analytical commentary of letters, press materials, memoirs and actual musical works, other testimonies of artists, etc. The use of the biographical method allows to consider the work of composers through the prism of well-known facts, which helps to find the relationship between everyday practices and creative biography. The theory of the everyday helps us to better form our own vision of the problematic of artists' travels through the study of their everyday life in foreign travels. **The scientific novelty** consists in addressing the everyday life of composers of the 19th century, emphasizing the factors of being in the urban environment. Thanks to this, there is an opportunity to consider everyday life and the urban environment on the same conceptual plane. As a result, the analysis of the creative process of composers through the prism of their everyday actions leads to a new approach to the study of the creative personalities of specific composers. **Conclusions.** One of the factors influencing artists' creativity is the urban environment and space that surrounded them during a certain period of stay in a particular city. Therefore, in this study, it becomes necessary to turn to urbanism as a tool for analyzing social and spatial life, because this science becomes one of the fundamental components of everyday awareness and contributes to its deeper understanding. This seems to be relevant also in the case when it comes to the peculiarities of the romantic thinking of composers of the 19th century. Thus, this approach demonstrates the relevance of the chosen topic, because the study of everyday practices of composers of the 19th century is still not researched at a sufficient level, because the urban environment is one of the important factors influencing the consciousness of composers of the specified period.

Key words: urban space, creative biography, composer, everyday life, everyday practices, urban environment.

Аналізуючи щоденні практики на яких формувалась повсякденність композиторів XIX століття, творчість постає не відокремленою сферою життєдіяльності, а невід'ємним елементом повсякденності, яка взаємопов'язана з іншими щоденними заняттями митців. Окрім цього, бачимо, що мистецтво відгукується на ті зміни, які відбуваються навколо творчих особистостей. Так, у Бодлера Париж постає предметом ліричної пое-

зії [1]. Фрідріх Енгельс та Едгар По розмірковують про фізіогноміку міського натовпу [1]. А такі композитори, як Ференц Ліст та Фелікс Мендельсон, мандруючи, починають осмислювати свій досвід подорожей у власних музичних творах. Так, наприклад, з'являються «Італійська» симфонія Мендельсона або фортепіанний цикл «Роки мандрювань» Ліста.

Ми вважаємо, що застосування нових теорій урбаністичного середовища достатньо результативно можна застосувати до композиторів XIX століття, і до деяких аспектів їх існування та творчості. Дане питання ми розглядаємо на прикладі німецького композитора Фелікса Мендельсона та українського композитора Миколи Лисенка. Одразу відмітимо, цей метод ми застосовуємо й до інших композиторів та географічних локацій, що видається актуальним по відношенню до XIX століття, та митців.

Таким чином, говорячи про зчитування смислів, які оточують композиторів в їх повсякденному житті, маємо на меті просторовий контекст міста в якому перебувають митці протягом свого життя, або навіть жили там тимчасово. Власне, під впливом цих смислів відбувається формування своєрідних звичок, з яких утворюються щоденні практики, слідування яким наповнює та структурує буденність будь-якої людини. Відзначимо, що однією з цих практик і є *перебування* у міському просторі, адже цей процес поєднує в собі чимало фізіологічних та емпіричних моментів, проживання яких формує в нас специфічний досвід¹.

Під процесом перебування тут мається на увазі не тільки фізична присутність, але й психо-емоційна залученість, а саме сприйняття світу через почуття. Зазначимо, що говорячи про так звану «чуттєву сферу сприйняття», також маємо на увазі й процес «тілес-

¹ Див.: Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати [3].

ного проживання навколишнього простору» [5, с. 159]. За словами Г. Гумбрехта, «переживання передбачає, що після суто фізичного сприйняття постане досвід як результат актів інтерпретації світу» [3, с. 102]. Отже, наше твердження про перебування у міському просторі відноситься до категорії, яка передбачає фізичну, психологічну, та емоційну присутність у певному просторі.

У цьому контексті варто наголосити на тому, що культуролог Мішель де Серто розглядаючи відмінність між місцем та простором, розумів місце як індивідуальність, стабільність, чітко окреслену територію, у той же час, простір – як рух, тимчасовість, зміни [2, с. 31]. Власне, саме така думка найбільш суголосна з творчими біографіями композиторів ХІХ століття. Адже це – епоха Романтизму, яка відома й тим, що більшість з митців були завзятими мандрівниками. Проте, варто підкреслити той факт, що на відміну від кінця ХІХ – початку ХХ століття, коли технологічний шум міста сприймався як дещо позитивне, що дозволяло відчувати власну дотичність до оточуючого урбаністичного простору, для композиторів першої половини ХІХ століття шум та швидкість міських вокзалів, навпаки викликала ряд неврологічних хвороб, що неодноразово підкреслював культуролог Сергій Тишко. Виходячи з цього, думка Ганса-Георга Гадамера про те, що «змінність та динамічність міського життя» провокує «рух і зміну смислів у свідомості спостерігача» [7], дуже точно демонструє ситуацію в якій опинились митці, для яких звуковий вимір індустріалізованого міста став неабияким випробуванням.

Подібну ситуацію зустрічаємо й у біографії видатного українського композитора Миколи Лисенко, який теж неодноразово звертався до мандрівок залізницею, і достатньо негативно відгукувався про цей вид пересування у своїх листах. Проте, у випадку з Лисенком, композитор був більше розгублений, не знаючи де взяти квиток, або куди здавати речі, тощо [9, с. 17]. У той час,

як зазвичай мандрівники скаржились на жахливі умови поїздки у вагоні.

Окрім цього, варто відмітити, що у подорожній біографії композитора були присутня мандрівка не тільки до Лейпцига, де, як відомо, у 1867 році він розпочав навчання у Лейпцизькій консерваторії. Свого часу Лисенко відвідав також Дрезден, Берлін, Прагу, Краків, тощо. І що прикметно, більшість з цих поїздок він здійснив саме під час періоду навчання у 1867–1869 роках. Таким чином, перебування композитора у Німеччині не обмежувалось лише Лейпцигом та Дрезденом. Як приклад наведемо наступні слова композитора: «У Дрездені хочеться відвідати картинну галерею, а після Дрездена — Саксонську Швейцарію» (19/7 травня 1868) [9, с. 69].

Власне, всі ці моменти з життя Лисенка дозволяють нам говорити про його залученість в Європейське культурне життя тієї епохи. У свою чергу, ми знаходимо підтвердження цьому у таких його творах, як «Українська сюїта у формі старовинних танців» (1867–1869), «Баркарола» (1873), «Соната» (1875), та багато інших, в яких відчувається безпосередній вплив західноєвропейської музичної культури. І так як нашим завданням є дослідження творчого життя митців крізь призму їх повсякденного життя, сміливо можемо припустити, що не лише академічний контекст Лейпцизької консерваторії сприяв становленню музичних смаків Миколи Лисенка. Адже як ми вже зазначили, він здійснив ряд поїздок до Дрездену, Берліну, Праги, тощо. Тому варто наголосити на тому, що перебування у міському просторі відноситься до категорії, яка передбачає фізичну, психологічну, та емоційну присутність у просторі. Виходячи з цього, навіть звичайна прогулянка містом є специфічною практикою, яка сприяє процесу «тілесного проживання навколишнього простору» [5, с. 159]. В такому випадку, до просторових практик можемо віднести процес споглядання та осмислення міста.

Яскравим прикладом практики споглядання є панорамні мистецькі твори. В одній з робіт, що має назву «Париж, столиця XIX століття», філософ та літературний критик, Вальтер Беньямін прагнув дати характеристику культурному життю XIX століття крізь призму деяких проявів побуту. До прикладу, він говорить про появу панорамної літератури, що виникла після того, як почали будувати споруди панорамного типу: у 19 столітті до них відносились пасажі, де розміщувалось безліч крамниць, через що їх називали «цілим світом у мініатюрі» [1, с. 208]. Очевидно, що поява цього специфічного мистецького жанру відбулась під впливом навколишнього простору, що оточував митців у їх повсякденному житті. І що прикметно, перші панорамні твори у живопису спочатку зображували саме міське середовище, і лише згодом – природу та відомі військові битви [17]. Свого часу саме такі панорами відкрили можливість задокументувати кожну деталь того, що бачить перед собою митець. Таким чином, цей жанр демонструє потяг до *споглядання* світу, в якому перебуває художник, також стає прикладом того, як людина здатна осмислювати своє буття через візуальний апарат. До речі ця традиція багато в чому суголосна з китайським традиційним мистецтвом, яке використовувало такий формат задля зображення безперервної історії або цілісної подорожі [17]. Також, нагадаю, що китайський живопис часто звертався до зображення повсякденного життя звичайних людей. Отже, не дивлячись на те, що мистецькі традиції та філософія Сходу та Заходу є вкрай різними, все ж таки ці подібні риси, прояв яких бачимо у цьому жанрі, багато в чому допомагають зрозуміти внутрішні інтенції тих митців, хто звертався до панорамного живопису і літератури.

Прикметно, що споглядання нерідко виступало як частина філософсько-релігійної концепції. Адже ще Платон вважав, що через споглядання душа може піднятися до пізнання **Форми Добра** або інших божественних **Форм**

[10, с. 262]. Пізніше, у християнській традиції споглядання означало вільний розум, спрямований на усвідомлення Бога як живої реальності [13]. Проте, нас цікавить акт споглядання світу, зважаючи на те, що з кінця 18 століття починається стрімкий індустріальний розвиток. А це відповідно вплинуло як на повсякдення митців, так і на їх світосприйняття. Тому перед нами постає питання, чи не є всі практики споглядання світу в повній його широті – прагненням віднайти божественну природу там, де вона зникає під натиском індустріальних шумів та машин? Врешті-решт, важливий висновок, до якого ми приходимо завдяки аналізу цієї проблематики – митці 19 століття протиставляли тілесні практики технологічним надбаням у вигляді поїзду, а пізніше і авто.

Якщо ми зупинимось на певних фактах з творчої біографії Ф. Мендельсона, а саме на його перебуванні в Лейпцигу, побачимо, що в його випадку просторові практики набувають іншого характеру й тісніше поєднуються з побутовою сферою. До прикладу, вдруге композитор повернувся до Лейпцигу разом зі своєю дружиною у 1837 році. Молода сім'я оселилась навпроти Церкви святого Хоми [15]. Зазначимо, що у цей період Мендельсон давав органні концерти та виконував власні хорові твори в цій церкві. Пізніше, у 1845 році родина переїхала на перший поверх нової триповерхової неоренесансної будівлі на Кенігштрассе (сьогодні Голдшмідтштрассе, 12, де розташовано Музей Мендельсона). Квартира з 23-метровим коридором мала вісім кімнат, кухню та музичну кімнату [16]. У цей період, а саме у 1843 році, Мендельсон відкрив музичну консерваторію, стара будівля якої розмішувалась приблизно в 7 хвилинах пішки від нового дому композитора. Ми не беремося робити ніяких точних припущень, лише відмітимо той факт, що просторові зміни ставали наслідком змін у житті композитора, і навпаки, що ми помічаємо їх і у творчому доробку митця.

Також варто підкреслити, що місто як доволі стала структура здатна об'єднувати людей на відстані різних часових меж та віків. Прикладом стає простір Лейпцигу. Він зміг несподівано поєднати долі двох видатних композиторів – Ф. Мендельсона та М. Лисенко. Адже під час свого лейпцизького навчання Лисенко проживав на вулиці, яка розташована паралельно тій, де колись жив та творив Мендельсон (і де зараз відкрито його іменний музей). Про це нам стає відомо з листа Лисенка, де він повідомляє: «Нарешті Квасдорф відшукав мені квартиру на Nьrenberger Strasse, № 17, 3 etage, у Frau Dr. Drehse!» [9, с. 26]. На жаль, скоріше за все, М. Лисенко не знав про те, що він мешкає поруч з будинком видатного німецького композитора, адже він ніяким чином не згадує про нього у своїх листах. Натомість, з гордістю повідомляє, що його будинок «як раз візаві Брейткопфа і Гертеля» [9, с. 27]. Всі ці факти поступово вибудовують просторове буття композиторів, і хоча ми не можемо достовірно говорити про їх повсякдення, проте все це створює певний образ того в якому просторовому контексті формувались звички та буття митців.

На даному етапі варто наголосити, що проблема у дослідженні повсякдення композиторів XIX століття полягає саме у складності пошуку матеріалу, що дозволяв би вичерпно розкрити певний період життя митця. Загальновідомий факт, що сучасникам М. Лисенка або Ф. Мендельсона було б набагато простіше розглядати буття композиторів, адже вони знаходились в одному культурному просторі. Натомість, якщо досліджувати творчі біографії композиторів минулих століть з погляду сьогодення, перед нами відкриваються набагато ширші перспективи, аніж це здається на перший погляд. У свою чергу, якщо аналізувати творчі та повсякденні практики у культурологічному вимірі, залучаючи різноманітні інтерпретативні інструменти, зокрема і власний

досвід², це дозволяє розглядати конкретне питання різносторонньо.

Зауважимо, що приблизно з XIX століття, мислителі та митці знову вивчають урбаністичний простір довкола себе. Це відбувалось у часи, коли міста активно розбудовувались, а приватний простір був засобом окреслення власної індивідуальності. Недарма у 1840 році Едгар По у власному есе «Філософія меблювання», розмірковує про те, яким чином найкраще, на його думку, декорувати власне приміщення [1, с. 220]. Пізніше, у своїх есеях В. Беньямін зазначив, що «інтер'єр – це не лише всесвіт, але й футляр приватної людини» [1, с. 220]. Окрім цього, він підкреслив, що: «Основою життєвого простору є інтер'єр. Приватна особа, яка зводить рахунки з реальністю в конторі, вимагає, щоб інтер'єр живив її ілюзії. Ця потреба виявляється тим більш нагальною, що така людина не збирається розширити свої ділові міркування до меж громадських. Створюючи свій приватний простір, вона витісняє і те, і те. Звідси фантазмагорії інтер'єру. Для приватної особи це всесвіт. Вона збирає в ньому те, що віддалене у просторі і часі. Її салон – це ложа у світовому театрі»³ [1, с. 218–219].

Підтвердження тому, що приватний простір був своєрідним «всесвітом» для людини знаходимо й у листах Ф. Мендельсона, який у 1841 році писав: «Наш власний будинок також став жвавим центром. [...] Ми розмовляємо німецькою, французькою та англійською на одному диханні; і весь цей час оркестр щодня грає на скрипці, сурмить і грає на барабанах, тоді як очікується, що людина

² Див.: Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики [6].

³ Варто додати, що Беньямін посилається на часи правління Луї-Філіпа I (1830–1848). Прикметно, що у цей час підсилюється тяжіння до прояву індивідуалізму, зокрема, через оздоблення власної оселі. Це набуває ще більшого сенсу в контексті того, що «контора» про яку йшлося, означає не тільки робоче місце, але й підкреслює панування конкретної соціальної групи, яка на той час займала панівне місце у суспільстві.

сидітиме півтори години за вечерею і співатиме пісні з чотирьох частин під акомпанемент рорт-біфу» [15, с. 220]. На жаль, у цих словах відсутній опис інтер'єру будинку композитора, проте вони перекликаються з розумінням приватного салону як «ложи у світовому театрі», адже за словами того ж Мендельсона мешканці Лейпцигу були доволі комунікабельними та відкритими до спілкування, тому цілком правомірно було б порівняти приватний будинок композитора з центром, який принаймні об'єднав світ культурної еліти Лейпцига.

Такий відгук творчих особистостей доволі прямолинійно вказує на неабияку зацікавленість тематикою не тільки міського простору, але й приватного. Пізніше, у роботах французького поета і філософа П. Валері, побачимо, як далеко митець здатен зайти у власних роздумах про оточуючий урбаністичний простір, а також які методи слугують йому в процесі пізнання навколишнього середовища.

До речі, те ж саме стосується і прогулянки пішки. Прогулянка, так само як і пізніше автомобіль, у ХІХ столітті постають інструментами індивідуальної свободи⁴. Під час прогулянки пішки людину нічого не обмежує (як, до речі, і під час мандрівки автомобілем). Єдина різниця в тому, що пересування автомобілем передбачає замкненість у певному просторі. Таким чином, мова йде про тілесну та просторову незалежність, що втілюється, зокрема, через прогулянку.

Проте, все це відноситься вже до другої половини ХІХ століття, коли сприйняття міста з його галасом та натовпом почали навіювати у митців скоріше меланхолію, аніж бажання протистояти новій реальності, захватись від неї у світі мрій. Власне, саме це бачимо у ліричній збірці Шарля Бодлера «Квіти зла» (1857), де реальний світ є джерелом страждань, що викликає в

⁴ Див.: Дюренгат Ф. Вавилонська вежа: Тексти ІV – ІХ: Зустрічі; На манівцях; Міст; Будинок; Фінтер; Мозок [4].

автора смуток та меланхолію. І що прикметно, в центрі всіх внутрішніх переживань та трансформацій ліричного героя збірки знаходиться тодішній «мегаполіс» – Париж. Результатом переживань героя стає ідея повного злиття почуттів, а саме – зорових, слухових, тощо.

Безумовно, Бодлер був фланером. Цьому присвячено чимало робіт, зокрема, німецького філософа та літературного критика Вальтера Беньміна, який досліджував творчість поета з точки зору впливу явища фланерства. І саме цей досвід передував появі деяким творам французького поета.

Зазначимо, що визначення «простору» не має чітких меж, адже це поняття торкається різних напрямків та сфер людського життя. Найпростіше визначення говорить про те, що «простір – це вмістилище, в якому розташовані предмети і відбуваються події» [11]. Тоді як Вальтер Беньямін зазначає: «Жити означає залишати сліди» [1, с. 220]. Таким чином, перебуваючи у цьому вмістелищі предметів і подій, ми також залишаємо власний слід, тому звернувшись до біографій композиторів доволі промовистим є те, що до нас дійшли їх щоденники, листування, рукописи, тощо. З цього приводу найкраще висловила Т. Кривошея, зазначивши, що «головним джерелом транслявання будь-якого досвіду (принаймні, в контексті європейської культурної парадигми) було слово записане» [8, с. 43]. У будь-якому випадку ця предметність дає змогу досліджувати духовний, а також буденний світ композиторів, відкриваючи особистість митця, його характер, спосіб життя, і звісно оточуючий простір.

У цьому сенсі варто підкреслити, що реконструкція приватного простору митця найчастіше позбавлена інтерактивності. Адже на відміну від есеїстичних та поетичних текстів, в яких навколишній простір постає більш гнучким та пластичним щодо героя, який перебуває в ньому, як наприклад в «Паризькому спліні» Ш. Бодлера

[1], де герой від імені якого ведеться оповідь постійно опиняється в оточенні різноманітних міських пейзажів, образів, звуків, іноді тактильних відчуттів. Звісно, у будь-якому випадку реципієнт залишається лише спостерігачем, а не учасником просторових процесів та практик. Хоча, як не дивно, візуальне знайомство з інформацією також здатне стимулювати наш кінестичний (тобто тілесний) досвід. Таким чином, наше дослідження має на меті, через звернення до особистих згадок композиторів XIX століття, відтворити їх повсякдення залучаючи різноманітні концепції проживання оточуючого простору.

Таким чином, місто, як окрема одиниця є середовищем, яке здатне розвиватись, трансформуватись та реорганізовуватись. Простір як один з доволі різносторонніх елементів є теж змінною структурою, що в свою чергу споріднює та синхронізує їх. Варто додати, що людина більшість свого часу проводить в одному з цих дихотомічних елементів. Потрапляючи у певний простір, вона не просто перебуває в ньому, а стає його продовженням. Тому що фізичне дійство обумовлює ситуацію, в якій будь-який процес сполучний з тим об'єктом, що оточує людину. Проте не варто забувати, що буденність композиторів, яких ми досліджуємо, давно минула, а «минуле, якщо воно існує, – це здебільшого порожній простір, великі простори нічого, у якому пливають значні особи та події» [12, с. 214].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодлер Ш., Беньямін В. Паризький сплін. Есе / пер. з фр. та нім. Осадчука Р. Київ : Комубук, 2023. 368 с.
2. Гілен П. Перформування спільного міста. На перетині мистецтва, політики й громадського життя: зб. статей. Харків: Ist Publishing, 2019. 120 с.
3. Гумбрехт Г. У. Продукування присутності. Що значення не може передати / пер. з англ. І. Іващенко. Харків : IST Publishing, 2020. 192 с.
4. Дюренмат Ф. Вавилонська вежа: Тексти IV–IX: Зустрічі; Наманівця; Міст; Будинок; Фінтер; Мозок. Київ : Юніверс, 2006. 224 с.

5. Ідрісова С. Чуттєва культура і музикознавство: аналіз есею Жоржа Кастнера "Les voix de Paris" (1857) / Київське музикознавство : зб. ст. Вип. 59. Київ, 2019. С. 156–169.

6. Самойленко О. І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики / Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. № 2(11). Київ, 2011. С. 3–10.

7. Кайс З. Повсякденність як поле появи смислів урбаністичного світу. [Електронний ресурс] // Пространство. URL: <https://www.prostranstvo.media/uk/povsiakdennist-ia-k-pole-poivay-smysliv/> (Дата звернення 16.02.22).

8. Кривошея Т. Вплив стилю виховання на формування пайдеї в античній культурній традиції: культурологічний аспект / Київське музикознавство: зб. ст. Вип. 34. Київ, 2010. С. 42–49.

9. Лисенко М. Листи. Київ : Мистецтво, 1964.

10. Платон. Діалоги. Харків : Фоліо, 2008. 349 с.

11. Простір. [Електронний ресурс] // Wikipedia. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96%D1%80> (Дата звернення 03.01.2024).

12. Сеннетт Р. Будувати і жити: етика міст. Київ : Кенекшенс, 2021. 336 с.

13. Contemplation. [Електронний ресурс] // Wikipedia. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Contemplation> (Дата звернення 07.01.2024).

14. Lefebvre H. (1968). *Le droit a la ville: suivi de Espace et politique*. France: Éditions Anthropos.

15. Moscheles F. (Ed.) (1888). *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*. Boston: Ticknor and Company.

16. Museum. Mendelssohn Haus Leipzig. [Електронний ресурс] // Mendelssohn-stiftung. URL: <https://www.mendelssohn-stiftung.de/de/museum> (Дата звернення 04.04.23).

17. Panoramic painting. [Електронний ресурс] // Wikipedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Panoramic_painting (Дата звернення 07.01.2024).

REFERENCES

1. Baudelaire, Ch., Benjamin, W. (2023). *Parisian spleen*. Essay. R. Osadchuk (Trans.). Kyiv: Komubuk [in Ukrainian].

2. Gielen, P. (2019). *Performing a common city. At the intersection of art, politics and public life*. Kharkiv: IST Publishing [in Ukrainian].

3. Gumbrecht, H. (2020). *Production of Presence. What meaning cannot convey*. I. Ivashchenko (Trans.). Kharkiv: IST Publishing [in Ukrainian].

4. Dyrnenmatt, Fr. (2006). *Tower of Babel: Texts IV–IX: Encounters; On decoys; Bridge; House; Finter; Brain*. Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].

5. Idrisova, S. (2019). *Sensual culture and musicology: an analysis of Georges Kastner's essay "Les voix de Paris" (1857)*. *Kyivske muzykoznavstvo*, 59, pp. 156–169 [in Ukrainian].

6. Samoilenko, O. (2011). *The theory of musicological interpretation as a direction of modern hermeneutics*. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 2(11), pp. 3–10 [in Ukrainian].

7. Kais, Z. Everyday life as a field of emergence of meanings of the urban world. *Prostranstvo*. [online] Available at: <https://www.prostranstvo.media/uk/povsiakdennist-iak-pole-poiavy-smysliv/> [Accessed 16 February 2022] [in Ukrainian].
8. Kryvosheia, T. (2010). The influence of the style of upbringing on the formation of paidea in the ancient cultural tradition: cultural aspect. *Kyivske muzykoznavstvo*, 34, pp. 42–49 [in Ukrainian].
9. Lysenko, M. (1964). *Letters*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
10. Platon (2008). *Dialogues*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
11. Space. Wikipedia. [online] Available at: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96%D1%80> [Accessed 3 January 2024] [in Ukrainian].
12. Sennett, R. (2021). *Building and dwelling. Ethics for the city*. Kyiv : Canactions [in Ukrainian].
13. Contemplation. Wikipedia. [online] Available at: <https://en.wikipedia.org/wiki/Contemplation> [Accessed 7 January 2024] [in English].
14. Lefebvre H. (1968). *Le droit a la ville: suivi de Espace et politique*. France: Éditions Anthropos.
15. Moscheles F. (Ed.) (1888). *Letters of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*. Boston: Ticknor and Company.
16. Museum. Mendelssohn Haus Leipzig. Mendelssohn-stiftung. [online] Available at: <https://www.mendelssohn-stiftung.de/de/museum> [Accessed 4 April 2023] [in German].
17. Panoramic painting. Wikipedia. [online] Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/Panoramic_painting [Accessed 7 January 2024] [in English].

УДК 782.01+782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-12>**Мяо Ван**

ORCID: 0009-0007-5705-1801

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
full521@163.com

ГЕРМЕНЕВТИЧНІ ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ВИВЧЕННЯ УМОВНОГО СЛОВА ЯК КОМПОНЕНТА МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ: АКТУАЛЬНІ КАТЕГОРІАЛЬНІ ПОЗИЦІЇ

Мета дослідження — надати нового висвітлення та актуального осмислення провідним категоріям герменевтики, зокрема залучаючи їх до вивчення своєрідності оперної інтерпретації. **Методологія** роботи передбачає опору на герменевтичний підхід в двох його складових — філософській та мистецтвознавчій, що спонукає до принципу теоретичного узагальнення. Використовуються текстологічні оцінки щодо опери та її художньої специфіки; розвивається категорія розуміння як засаднича для жанрово-семантичного оперознавчого підходу **Наукова новизна** даної статті зумовлюється проєкцією герменевтичного методу у його системному тлумачення Г. Гадамером до сфери музикознавства, розглядом словесних факторів культури та музичної форми як провідників розуміння та активаторів музикознавчої інтерпретації. Виокремлюється поняття художньо-естетичної умовності як провідне з точки зору діяння й сприйняття музичного твору. Характеризується особливий феномен «умовного слова» та його значення для сфери оперної творчості. **Висновки.** Система герменевтичних підходів, спрямованих до явищ смислу та розуміння, дозволяє виявляти особливі інтерпретаційні функції словесного спілкування, слова як ціннісного предмету культури. Слово перебуває на межі двох світів, дійсного та ідеаційно-умовного, сприяє переходу свідомості від стану розуміння до дії інтерпретації, передбачає дві основні форми — усну «дослівну» та письмову, умовну. Умовне слово узагальнює та метафорично перетворює досвід словесного упередження як дійсного, так і уявного, передбачуваного, прагне поєднати «світ знання» та «світ розуміння». Входячи до художньої форми, воно сприяє проясненню естетичного смислу, також набуває нових метафоричних значень, сприяє розширенню символічних значень — втасмниченого «підтексту». В музичній формі «умовне слово» стає провідником від інтерпретації до розуміння, тобто веде від зовнішньої текстової побудови до її прихованої семантики, до глибинних смислових можливостей музичного тексту.

Ключові слова: герменевтичний підхід, художньо-естетична умовність, «умовне слово», музична форма, музичний текст, категорія розуміння, інтерпретація, «світ знання» та «світ розуміння».

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

Hermeneutic prolegomens to the study of the conditional word as a component of a music text: actual categorical positions

The purpose of the research is to provide new coverage and up-to-date understanding of the leading categories of hermeneutics, in particular involving them in the study of the originality of opera interpretation. The methodology of the work involves relying on the hermeneutic approach in its two components – philosophical and art-based, which leads to the principle of theoretical generalization. Textological evaluations of the opera and its artistic specificity are used; the developing category of understanding is fundamental for the genre-semantic approach to opera studies. The scientific novelty of this article is due to the projection of the hermeneutic method in its systematic interpretation by H. Gadamer to the field of musicology, consideration of the verbal factors of culture and musical form as guides to understanding and activators of musicological interpretation. The concept of artistic and aesthetic conventionality is singled out as the leading one from the point of view of making and perceiving a musical work. The special phenomenon of the "conditional word" and its significance for the field of opera creativity are characterized. Conclusions. The system of hermeneutic approaches, aimed at the phenomena of meaning and understanding, allows us to reveal the special interpretive functions of verbal communication, the word as a valuable object of culture. The word is on the border of two worlds, real and ideational-conditional, promotes the transition of consciousness from the state of understanding to the act of interpretation, provides two main forms – oral "literal" and written, conditional. The conditional word summarizes and metaphorically transforms the experience of verbal objectification, both real and imaginary, predictable, and seeks to connect the "world of knowledge" and the "world of understanding." Entering the artistic form, it contributes to the clarification of the aesthetic sense, also acquires new metaphorical meanings, contributes to the expansion of symbolic meanings – the secret "subtext". In the musical form, the "conditional word" becomes a guide from interpretation to understanding, that is, it leads from the external text structure to its hidden semantics, to the deep semantic possibilities of the musical text.

Key words: *hermeneutic approach, artistic and aesthetic convention, "conventional word", musical form, musical text, category of understanding, interpretation, "world of knowledge" and "world of understanding."*

Актуальність теми та методичного підґрунтя роботи, також запропонованого в ній кола запитань, пояснюється очевидною необхідністю сьогоденного уточнення низки провідних положень теорії інтерпретації, яка весь час розширюється та охоплює нові верстви життя та свідомості, входить до різноманітних дисциплінар-

них напрямків, також відкриває нові необхідні складові – з боку пізнавальних зусиль та труднощів сучасної людини, сучасного культурного суб'єкта. Зберігає свою актуальність, особливо для мистецтвознавчої (гуманітарної) сфери взаємодія явища розуміння та принципів інтерпретації, встановлення більш чіткого регламенту відносно рис подібності та відмінності між названими феноменами смислотворення та пізнання. До сьогодні потребують прискіпливого вивчення методичні позиції Г. Гадамера, зокрема у зіставленні його ідей, викладених у праці «Істина та метод» й освітлених у низці есе, зібраних у книзі «Актуальність прекрасного» (див.: [1–2]). Хоча дані праці досить часто вказуються у переліках література у сучасних музикознавчих працях, концепція Г. Гадамера, все ще потребує роз'яснення, особливо коли йдеться про її залучення до дослідження певних мистецьких явищ, зокрема музичних. Деякі спроби систематизувати висловлення та поняттєві складові робіт Г. Гадамера (див.: [3]), запропоновані на засадах філософського підходу, потребують суттєвого розвитку з боку мистецтвознавчих оцінок, способів аналізу.

Мета дослідження – надати нового висвітлення та актуального осмислення провідним категоріям герменевтики, зокрема залучаючи їх до вивчення своєрідності оперного тексту та оперної інтерпретації.

Основний зміст статті. Звертаючись до явища розуміння, Г. Гадамер не розглядає його як акт розумового аналізу, а використовує як привід до міркування над текстом, у ході якого здійснюється самоствердження інтерпретатора. Саме таке розуміння, що постає перед-розумінням, постає в його теорії базисом діяльності людини, навіть її життя, в цілому, оскільки пробуджує потребу у діалозі, а за його посередництвом – до діяльності по формуванню смислу. Породження смислу, у свою чергу, виконує функцію ініціатора розуміння – у широкому значенні, як установки на пізнання світу та

його закономірностей. Адже смисл вплетений у будову самого життя, можна сказати навіть, у густоту й щільність життя; саме потреба у виявленні й конкретизації смислу проковує до інтерпретативної діяльності, але у тому масштабі, котрий заданий розумінням (перед-розумінням).

Розуміння – інтерпретація, або, в термінах Г. Гадамера, перед-розуміння – здійснене розуміння репрезентують процес формування смислу, який, за переконанням Гадамера, базується не на раціональній основі, а на механізмах несвідомого, тобто закликає до пробудження дорефлексивні шари свідомості. Розуміння у широкому сенсі, за Гадамером, не є продуктом раціональної розумової діяльності, оскільки воно «немислиме» та дослівне, тобто, як будь-який прояв несвідомого, не підкоряється слову, логіці словесної побудови. Запропоновані філософом характеристики перед-розуміння свідчать про його приналежність до сфери до-поняттєвих, отже, до-мовних форм розуміння/інтерпретації.

Г. Гадамер часто підкреслює, що підкреслювати, що для нього категорія розуміння є, насамперед, поняттям про передрозуміння, що віддзеркалюється у мережі таких понять як передбачення, перед-судження, перед-намір, перед-погляд і так далі, котрі допомагають підкреслити детермінацію життя й діяльності людини до-предметними зв'язками, умовними ідеаційними осередками.

Явище розуміння, як смислопороджуючий акт Я-концептуалізації, змушує по-новому подивитися на особливості герменевтичного підходу: індивід у своїй одиничності й неповторності перестає бути проявом загальнородового порядку, але стає єдиним і унікальним відкривачем нового смислу, тобто нового простору й часу. У подібному «герменевтичному досвіді» (термін, введений Гадамером) здійснюється Істина буття, тобто його самодіалогічність, і виявляється воля (справжня свобода), можна сказати, як воля від диктатури сушого.

Тому, виявляючи свою інтерпретативну форму, розуміння завжди є незворотним та одиничним.

У процесі розуміння як породження смислу, як акту творчої інтерпретації Іншого, «Я» тільки тоді зможе відчутти духовну насиченість власного існування, коли перемкнеться на внутрішньо-особистісні сторони Досвіду Іншого. Герменевтичний досвід націлений на пошук Істинного, але це завжди Істина буття, що протистоїть не-істинності звичаєвого людського існування. Щоб вийти за межі не-істинності й увійти до Істини буття необхідно увійти до «герменевтичного кола» – як до кола самого буття.

Герменевтичний досвід – це принципова відкритість світу, постійне «учнівство» у світу, але він також спирається на час життя людини як історичний; оскільки досвід є темпоральним, остільки розуміння / інтерпретація неможливе без розуміння історії, тобто без виявлення передумов історії, котрі можуть зберігатися, таїтися у традиції...

За переконанням Г. Гадамера, яке вплинуло на категорію герменевтичного кола, передумови розуміння і мислення відбивають історичність людини і є фундаментом самого життя.

Як уважає Г. Гадамер, суть історії становлять упередження («забобони»), але не як щось невірне, помилкове, зайве, таке, що заважає, навпаки – філософ бачить інший аспект у понятті «упередження»: це попереднє міркування, яке лежить в основі процесу розуміння. Тому, входячи до традиції, упередження не перешкоджають розумінню, а спрямовують його; вони укорінені у традиції, сприяють її знанню й розумінню історичного часу, до якого належить людина; вони дозволяють сам час сприймати як «предмет розуміння», що має конкретні координати, прецеденти оцінки й діяння. Завдяки упередженням як прецедентам та опорним місцям мислення на традиційній (у тому числі мовній) основі

забезпечується формування єдиного смислового континууму між інтерпретатором і предметом інтерпретації. Таким чином, герменевтичний підхід розкриває свої епістемологічні якості, адже досвід – це сфера апріорних позицій, певних «епістем» або закріплених у мовній формі прецедентів пізнання та оцінки, що не потребують перегляду, оскільки вже прийняті традиційним мисленням, вивірені культурною свідомістю; вони стають гарантами розуміння / інтерпретації, причому у різних сферах людської діяльності, тобто «працюють» як універсальний механізм пізнання.

Як вже зазначалось, в концепції Г. Гадамера упередження укорінені в традиції, яка, у свою чергу, укорінена у певній мовній формі, що виводить на перший план герменевтичного здійснення феномен мови, з його мовленнєвими проєкціями. Саме мова несе в собі зміст упередження – мисленнєвого прецеденту як попереднього судження, що здатне пройти перевірки на істинність. Усі явища, якими займається філософська герменевтика, є мовними, а задля поглиблення в проблематику розуміння потрібні знайомства з феноменами мови, найперше та в основному – словесної.

У фундаментальній класичній праці «Істина і метод» Г. Гадамер, відштовхнувся від думки М. Хайдеггера про те, що в герменевтичному колі (як колі розуміння) укладена позитивна можливість усвідомлення споконвічного, можливість, що не допускається привнесення того, що виникає зі схильності, передбачення, передзнання, випадкового або загальноприйнятої властивості. З іншого боку, за переконанням Гадамера, інтерпретація (розуміння) завжди передує сприйняттю тексту: читаючий текст суб'єкт завжди має якийсь прецедент смислотворення; навіть при безпосередньому спонтанному сприйнятті зміст сприймається у світлі певних очікувань. При цьому, однак початковий проєкт не може не переглядатися в міру проникнення до змісту тексту

Смисл та текст поєднуються й взаємодіють завдяки намаганню людини перейти від перед-розуміння до інтерпретації як експлікованого, втіленого й вираженого розуміння, що знаходить власні мовні еквіваленти та укріплюється в них.

Наявність тексту робить процес розуміння врівноваженим та керованим; при цьому Г, Гадамер завжди мав на увазі саме словесний текст, був впевнений, що словесне спілкування має прояснювальну та структуруючу функцію, допомагає розуміючій свідомості зі стану протенції перейти до інтелектуальної дії та інтерпретуючого фокусування. Первісний «малюнок» факту, події завжди є тому, що інтерпретатор читає текст з відомим очікуванням, джерело якого – перед-розуміння. Той, хто шукає розуміння іншого, а не самоствердження, готовий до визнання власних помилок, що впливають із непідтверджених очікувань і припущень. Єдина форма об'єктивності тут впливає з підтвердження в процесі розробки гіпотези-проекту, і розуміння приходить лише тоді, коли початкові припущення не у всьому довірливі. Коли, ґрунтуючись на культурній пам'яті, інтерпретатор робить певні, поки що гіпотетичні, припущення, необхідне критичне аналітичне сприйняття тексту і контексту, щоб переконатися, наскільки справедливими були попередні уявлення. Якщо текст не піддається осмисленню, виходячи з попередніх змістових настанов, народжується інша низка проєктивних очікувань, що також передбачають мовну презумпцію, і цей процес є відкрито-нескінченним, оскільки таким є герменевтичне коло – коло народжуваного смислу.

Отже, свідомість інтерпретатора, як «біла дошка», – переповнена забобонами, очікуваннями, ідеями. Герменевтично рафінована свідомість може здаватися надчуттєвою у відношенні до «іншості» тексту. діалогічна наруга відношень між текстом та інтерпретуючою свідомістю обумовлена тим, що налаштованість на сприйняття

поверх власних емоцій не є нейтральною об'єктивністю, але є усвідомленням власного перед-розуміння, власних забобонів. Розуміння, реалізоване методологічно послідовно, повинне бути вільним від антиципації й забобонів, оскільки лише тоді можна почути початковий текст і його інтерпретативну тональність.

Розглядаючи феномени тексту, розуміння та інтерпретації, як такі, що разом утворюють єдність смислопокладання і тлумачення смислу, Г. Гадамер створює магістральний напрям філософської герменевтики, який виявляє проєкції до мистецвознавчого аналізу, зокрема до вивчення процесів діяння й сприйняття художнього тексту як автономного мовного феномена. Можна сказати, що в аналітично-текстологічному відношенні герменевтика придбала найбільше інструментальних можливостей, коли доклалась до вивчення художньої форми — художнього змісту, тобто увійшла до корпусу художньо-семіологічних дисциплін, перетворилась на науку про художню мову, що відразу втілює духовні інтенції людини, підкоряється прямим вимогам ідеаційної людської свідомості. Як теорія передумов, можливостей і особливостей процесу розуміння. Тут варто пригадати, що загальна назва даної пізнавально-методичної галузі — герменевтика — сходиться до давньогрецької мови і перебуває в символічному зв'язку з олімпійським богом Гермесом, який увійшов у міфологію як винахідник мови й писемності, а також вісник богів; Гермес виконував посередницьку функцію між богами й людьми, між живими й мертвими, втілюючи собою опосередкування протилежностей. Традиції герменевтики були розвинені в Середні століття при тлумаченні біблійних текстів, сприяли їх роз'ясненню та тлумаченню, лежали в основі перекладу текстів з мови однієї мови на мову іншої. Але вже в теорії Ф. Шлейєрмахера, який особливо тяжів до категорії розуміння, у тексті біли виокремлені предметно-змістовий та індивідуально-особистісний аспекти. Зміст тексту, тобто те, що описувалося, було протипостав-

лено вираженню тексту, тобто тому, як описувалася подія, особливостям стилю викладу, проставленню акцентів у тексті і т. д. Головне в герменевтиці, як вважав Шлейєрмахер, зрозуміти не предметний зміст, виражений в думці, а самих мислячих індивідів, котрі створили той або інший текст. Таким чином, до предметної сфери розуміння увійшла свідомість того, хто розуміє та інтерпретує, разом зі стилем мислення та відчуття.

На засадах проблеми розуміння поняття тексту розглядається гранично широко: від письмової форми в межах словесної природної мови до запису тексту в будь-якій знаковій системі, від форми живого висловлення до вираження почуттів і емоцій символічним шляхом, з різноманітними ситуаційними вставками.

Визнаний предмет герменевтики – це феномени розуміння та смислопородження, які лежать в основі духовно-практичних ситуацій людського життя. Смислопородження або смислоформування є реалізацією смислу людського життя й діяльності в конкретних ситуаціях і подіях, особистісних актах або міжособистісних відносинах. Теза М. Хайдеггера про герменевтичність буття сприяла намаганню Г. Гадамера вбачати в герменевтичних феноменах не другорядні скороминущі моменти життя людини, не тло її діяльності, а фундаментальні закономірності свідомого та усвідомленого існування.

Герменевтику цікавить людина, що живе не стільки в об'єктивному світі, скільки в просторі історії та культури, у світі соціально-історичних цінностей і особистісних смислів. Щоб зрозуміти людину, необхідно зрозуміти умови її життя та її звичаї, думки й отримані знання, мистецькі форми до яких прагне людина й глибинні підстави її бажань і прагнень; необхідно відшукати індивідуальне в смисловому полі соціально-історичних установок і цінностей конкретної культури.

Герменевтичні феномени можна кваліфікувати як фундаментальні засади життя окремих індивідів, важко вловимі

глибинні підстави культури в цілому. Виділення герменевтичних феноменів в особливу сферу дослідження дозволяє побачити генетичні і функціональні зв'язки духовного досвіду людини, базові механізми формування особистості й культури в цілому. Людина живе у світі надлишку інформації, схем і концептуалізацій у зв'язку і чим різко зростає потреба в пошуку відповідної мови розуміння, достовірної інтерпретації контексту й підтексту висловлення.

Вміти розуміти, інтерпретувати звернене до нас слово, вміти входити в до світу герменевтичного здійснення – це необхідне, повсякденне завдання кожної людини й, особливо, гуманітарія, творчої особистості, покликаної поглиблювати теоретичні й практичні пізнання в цій галузі.

Зокрема, відповідальним герменевтичним предметом постає складний діалог музичної і словесної форм реалізації людської свідомості, який здатний пояснювати передумови музичного розуміння; цей діалог у свою чергу викликаний тим, що життєвий світ культури – її загальний історичний простір – не вичерпується «світом знання», сферою логічного мислення. Він передбачає «вбудованість» у культуру повсякденного досвіду, досвіду переживання й передчуття, включаючи неясні містифіковані відчуття, те, що не піддається інтелектуальному аналізу, навіть «сперечається» з ним. Досвід музичної творчості дозволяє протиставити раціонально-логічні форми пізнання як «поінформованість» і живу емоційну причетність як «зачеплення», сугестію, відзначаючи, що саме друга відкриває можливість розуміння й служить справжньому буттю людини в культурі. Таким чином, виникає протиставлення розуміння – як пов'язаного із загальним життєвим контекстом, знанню – як локалізованому в певній сфері діяльності. Одночасно, як знання не може обійтися без розуміння, так і розуміння завжди потребує інтерпретативно-пізнавальної виразності, визначеності. Тому процес музичного розуміння інтерпретації потребує спеціальних способів й засобів вивчення й характери-

стики, особливого словесного матеріалу – спеціального умовного слова. Окрім цього, словесний вміст музичного твору, особливо у синтетичних формах, однією з яких є опера, також вимагає герменевтичної оцінки, як процес та наслідок інтерпретації.

У загальному семантичному плані роль слова в музиці визначається тим, що воно здатне вказувати на смисли, пов'язані з сутністю людського життя, ставати живою частиною життя, активним засобом впливу. При цьому процес вербалізації може проходити в усній та письмовій формах, відповідно до двох планів буття самої музики. Але музично втілене слово як засіб інтерпретації – це звучне умовне слово, що стає супутником музичного змісту – семантичних означаючих смислу в музиці, допомагаючи інтерпретації цього смислу, вірніше, за його допомоги стан людської свідомості. Процес вербалізації музичних значень за допомоги особливого умовного слова можна вважати однією зі сторін «самозростаючого логосу музики».

Походження умовного слова як компонента музичної семантики визначається здатністю слова – поняття накопичувати різні «семантичні стани» – аж до взаємовиключних значень. Слово не тільки продовжує рух думки, осмислення, але й створює необхідні для усвідомлення смислу зупинки, запам'ятовує істотні моменти в розвитку розуміння. Символічний досвід культури відкладається в слові й визначає важливе значення словесних форм знання, У музичній культурі слово також стає засобом верифікації музично озвучених смислів, тобто доказом важливості й істинності музичних значень.

Як зазначав Ф. Гиренок, перебуваючи між інтерпретацією й розумінням, значеннєві можливості культури, виражені в слові, діляться на дослівні й умовні. Дослівне слово – живе, усне, виражає стан душі, яка «стукається в світ слова», «розуміюче». Умовне слово – книжкове, письмове, «знаюче», досвід словесного упередження світу. У

дослівному долаються словесні бар'єри й досягається безпосередність дотику до життя, але пробратися до нього, опанувати ним як інструментом наближення до живої людської реальності смислу, можна тільки через досвід умовної словесності, вертаючись і одночасно йдучи далі... Умовне слово пов'язане з відчуженим характером знання — воно або «чуже», або нічیه, тобто таке, що вже стало «загальним місцем» і в такий спосіб досягло об'єктивності, прямої логічної операціональності; дослівне супроводжує здатність переживати, відгукуватися на подію психологічно цілісно, довіряти виникаючому емоційно-психологічному резонансу більше, ніж раціональному аналізу.

У проекції до літературної творчості, дослівне відбивається в прозаїчних формах та, у цілому, у тому процесі «прозаїзації» літературної мови, літературних образів, який протікає в руслі романної творчості, є показовим для літератури романтичного періоду й двадцятого сторіччя. Умовне слово, насамперед, передає відмінності поетичної мови, поетичного ладу почуттів від буденно-прозаїчного, піднімає, узагальнює й зближає творчі тенденції людського досвіду. Для музичної творчості та процесу музичного розуміння рівною мірою важливі обидві ці семантичні можливості слова, а ще більш важливою є їх взаємодія й об'єднання в деяких жанрових формах, однієї з яких стає європейська опера — від доби бароко до ХХ століття.

У цілому, **наукова новизна** даної статті зумовлюється проекцією герменевтичного методу у його системному тлумачення Г. Гадамером до сфери музикознавства, розглядом словесних факторів культури та музичної форми як провідників розуміння та активаторів музикознавчої інтерпретації. Виокремлене поняття художньо-естетичної умовності може розглядатися як провідне з точки зору діяння й сприйняття оперного твору. Також особливий феномен «умовного слова» може вивчатися як провідний у сфері оперної поезики.

Висновки. Система герменевтичних підходів, спрямованих до явищ смислу та розуміння, дозволяє виявляти особливі інтерпретативні функції словесного спілкування, слова як ціннісного предмету культури. Слово перебуває на межі двох світів, дійсного та ідеально-умовного, сприяє переходу свідомості від стану розуміння до дії інтерпретації, передбачає дві основні форми – усну «дослівну» та письмову, умовну. Умовне слово узагальнює та метафорично перетворює досвід словесного упредметнення як дійсного, так і уявного, передбачуваного, прагне поєднати «світ знання» та «світ розуміння». Входячи до художньої форми, воно сприяє проясненню естетичного смислу, також набуває нових метафоричних значень, сприяє розширенню символічних значень – втаємниченого «підтексту». В оперній формі «умовне слово» стає провідником від інтерпретації до розуміння, тобто веде від зовнішньої текстової побудови опери до її прихованої семантики, до глибинних смислових можливостей оперного тексту.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гадамер, Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
2. Гадамер Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
3. Гиренок Ф. Пато-логия русского ума. Картография дословности. М.: Аграф, 1998. 416 с.
4. Малахов В. Философская герменевтика Ганса Георга Гадамера. *Г. Гадамер Актуальность прекрасного*. М.: Искусство, 1991. С. 324–336.

REFERENCES

1. Gadamer, G. (1991). The relevance of beauty. M.: Art [in Russian].
2. Gadamer, G. (1988). Truth and Method: Fundamentals of Philosophy. hermeneutics: Transl. with him. General ed. and entry Art. B. N. Bessonova. M.: Progress [in Russian].
3. Girenok, F. (1998). Pathology of the Russian mind. Cartography of literalness. M.: Agraf [in Russian].
4. Malakhov, V. (1991). Philosophical hermeneutics of Hans Georg Gadamer. G. Gadamer The relevance of beauty. M.: Art, P. 324–336 [in Russian].

УДК 78.01+785.6+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-13>

Сай Чулей

ORCID: 0000-0002-3676-9618

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

ФОРТЕПІАННІ РАПСОДІЇ Ф. ЛІСТА В УСОБЛЕННІ УГОРСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Мета роботи. У статті досліджуються національні риси мовно-мисленевої структури «Угорських рапсодій» Ф. Ліста. **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 національних угорських гармонічних засобів Угорських рапсодій Ліста як мовно-композиторських новацій жанрової форми рапсодії. **Висновки.** Ф. Ліст постійно цікавився угорським фольклором, маючи його за одне із джерел власного натхнення, створив велику кількість обробок угорських пісень і танців (угорські рапсодії, угорські національні мелодії та ін.) і в своїх композиціях широко застосовував їхні специфічні особливості, передусім ладо-гармонічні звороти та ритміку. Подібно до Шопена, Ф. Ліст вивів пісенно-танцювальні жанри національного фольклору на новий рівень, перетворивши їх на романтичні віртуозні фортепіанні мініатюри. Ф. Ліст є винахідником жанрової форми фортепіанної рапсодії (хоча така назва використовувалася і деякими його попередниками австро-німецького композиторського контенту). Ліст трактує рапсодію як віртуозну концертну фантазію в дусі парафрази, де замість оперних мелодій використовуються фольклорні теми. Це теми угорських і циганських пісень і танців, більшість яких взято зі збірки записаних Листом народних угорських мелодій. Розширена тональність – часте явище в Рапсодіях Ліста, на першому плані тут виступає гармонічна барвистість, що виявляє чуйність композитора до всього нового, свіжого, життєвого. У романтичній фортепіанній творчості жанрова форма рапсодії поєднала лістівські віртуозність, фортепіанну оркестральність, яскраву концертність та масштабність викладення, створивши прецедент нової інструментально-концертної моделі, що отримала надзвичайний розвиток та розповсюдження. Тому саме лістівські фортепіанні рапсодії і сьогодні постають предметом не тільки виконавської, а й виконавсько-транскрипторської уваги у перекладенні для різних інструментальних складів та інструментів, адже

містять блискучі засади концертності та яскравої образності, які є незамінними в презентативних формах виконавсько-інтерпретативної (артистичної та технологічної) й композиторської майстерності, а також інструментально-органологічної якості.

Ключові слова: Ф. Ліст, мовно-композиторські новації, музичний жанр рапсодії, фортепіанна рапсодія, національні риси, концертність, віртуозність, романтизм.

Sai Chulei, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Piano rhapsodies by F. List in the embodiment of hungarian national culture

Aim of the work. The article examines the national features of the language-thought structure of F. Liszt's "Hungarian Rhapsodies". **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 specificity of the national Hungarian harmonic means of Liszt's Hungarian rhapsodies as linguistic and compositional innovations of the genre form of rhapsody. **Conclusions.** F. Liszt was constantly interested in Hungarian folklore, having it as one of the sources of his own inspiration, created a large number of arrangements of Hungarian songs and dances (Hungarian rhapsodies, Hungarian national melodies, etc.) and in his compositions widely used their specific features, primarily ludo-harmonic inflections and rhythms. Like Chopin, F. Liszt brought the song and dance genres of national folklore to a new level, turning them into romantic virtuoso piano miniatures. F. Liszt is the inventor of the genre form of piano rhapsody (although this name was also used by some of his predecessors of the Austro-German compositional content). The letter interprets the rhapsody as a virtuoso concert fantasy in the spirit of paraphrase, where folklore themes are used instead of operatic melodies. These are themes of Hungarian and Gypsy songs and dances, most of which are taken from a collection of folk Hungarian melodies recorded by Liszt. Expanded tonality is a frequent phenomenon in Liszt's Rhapsodies, harmonic colorfulness is in the foreground here, which reveals the composer's sensitivity to everything new, fresh, vital. In romantic piano works, the genre form of rhapsody combined Liszt's virtuosity, piano orchestralness, bright concert performance and large-scale interpretation, creating a precedent for a new instrumental-concert model that received extraordinary development and distribution. That is why Liszt's piano rhapsodies are still today the subject of not only performance, but also performance-transcriptional attention in translation for various instrumental compositions and instruments, because they contain brilliant principles of concert and bright imagery, which are indispensable in the presentational forms of performance and interpretation (artistic and technological) and compositional skill, as well as instrumental and organological quality.

Key words: F. Liszt, linguistic and compositional innovations, musical genre of rhapsody, piano rhapsody, national features, concert performance, virtuosity, romanticism.

Актуальність теми роботи. Творчість Ференца Ліста є однією з найяскравіших кульмінацій в історичного розвитку музичної творчості, як у її прагматично-технологічній стороні, пов'язаній з виконавськими формами, так і у її композиторському представленні, як автономізації та поглиблення функцій музичної мови. В обох цих вимірах у ході історії відбувається зростання семантичного потенціалу музики, який у сфері професіоналізації підіймається на новий рівень, розпочинає новий етап системного становлення саме у романтичний період, до якого і є приналежною творча доля Ліста. Відтак Ф. Ліст постає й як найбільш переконливий взірець романтичного митця, привертає увагу особистісними людськими рисами, що є невід'ємними від його музично-творчого досвіду та власне музичних композицій. Жанрова форма фортепіанної рапсодії, започаткована композитором-виконавцем, є одним з блискучих прикладів його творчих новацій.

Дані обставини та низка інших, зокрема значущість, обов'язкова наявність творів Ліста у репертуарі сучасних китайських піаністів як знаку досягнення вищого рівня музичної виконавської майстерності, визначає вибір теми та проблемний напрям дослідження даної статті.

Метою статті є визначення національних рис мовно-мисленеєвої структури «Угорських рапсодій» Ф. Ліста.

Виклад основного матеріалу. «Угорські рапсодії» (франц. – *Ungarische Rhapsodien*, угор. – *Magyar rapszodybok*) – відомий цикл із дев'ятнадцяти творів для фортепіано Ференца Ліста, що засновані на темах угорського музичного фольклору, мають вільну форму та втілюють нові принципи інструментального (фортепіанного) мислення XIX століття. Основний корпус рапсодій угорського композитора створений протягом 1846–1853 років, а також у 1882 та 1885 роках. Сама жанрова форма інструментальної рапсодії вважається композиторсько-виконавським винаходом Ліста, хоча дана назва (яка походить від давньогрецького «рапсод» –

виконавець епічних пісень) застосовувалася і до нього В. Р. Галленбергом, Х. Ф. Д. Шубартом, В. Я. Томашеком, Я. В. Бровари. Ліст же трактує рапсодію як віртуозну концертну фантазію в дусі парафрази, де замість оперних мелодій використовуються фольклорні теми. Це теми угорських і циганських пісень і танців, більшість яких взято зі збірки записаних Листом народних угорських мелодій.

Дослідники стверджують, що Ліст провів багато часу серед циган і зазнав впливу музично-мовних властивостей їх пісень і танців. Так, Ліст, відомий і як володар церковного сану, якимсь написав, що почував себе «наполовину циганом, на іншу – францисканцем» [3]. У його уявленні цигани втілювали невгамовну волю до свободи. Циганських музикантів він називав «люб'язними колегами»; себе самого – «першим циганом Угорського королівства». Однак стосунки Ліста з циганами та музикою, яку вони грали, були складними та суперечливими. Велика частина мовно-інтонаційних властивостей композиторського стилю Ліста надихалась або, принаймні, пов'язана з особливостями музики, яку він чув від циганських ансамблів та окремих осіб. Спадщина Ліста містить зростаючу популярність «циганських» елементів у творах багатьох західних композиторів-класиків (Гектор Берліоз, Герман А. Волленгаупт, Єно Хубай, Елемер Сентірмай та інші). І все ж ідеї Ліста про «циганську» музику, яку він вважав справжнім угорським національним стилем, досі викликають спекотні суперечки.

Відома робота Ліста «Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie» (французькою мовою була видана 1859 та 1881), перекладена як «Цигани в музиці», майже зазвичай інтерпретується як позитивне зображення циган та їх музичного внеску в угорську культуру. Якщо перше видання книги посварило Ліста з угорськими націоналістами, то друге спричинило суспільний осуд з боку частини ліберальних європейських мислителів і затьмарило останні роки життя великого угорського композитора. Угорський музикознавець Балінт Шароші писав,

що ця «книга досі є моделлю і довідником для всіх тих, хто хоче надати циганам образ себе в рожевих тонах, що нагадує весільний торт» [6]. Відгуки на книгу Ліста «Циганка в музиці» (до якої доклала руку і Кароліна Сайн-Вітгенштейн) або хвалять Ліста за його відкриття, або не згодні з ним щодо реального творчого потенціалу циганської музики (так, відома знаменита негативна позиція Бели Бартока, який стверджував, що циганська музика в Угорщині зародилася не в циган і що вони лише адаптували і «трансформували» те, що створили «справжні угорці», і тому лист був фундаментально помилився, приписуючи цю музику циганам). Звичайно, угорські цигани не були виключно авторами музики, яку вони виконували, і це був не єдиний вид справжньої «національної» музики, яку можна знайти в Угорщині (Барток та його послідовники стверджували, що цигани рідко або ніколи не були творцями свого репертуару, і популярності його вони переважно були зобов'язані угорським композиторам-класикам).

Відомий угорський музикознавець, голова Товариства Ференца Ліста і автор книги «Музика Ференца Ліста» Клара Хамбургер описує, яке враження на угорців середини XIX ст. справили роздуми Ліста про природу угорської музики та її зв'язок з циганською традицією. Слід вказати, що для угорців, які зазнали поразки та втратили надію на утворення незалежної національної держави після 1849 р., будь-який натяк на несамостійність угорської культури був образою, тоді як для європейця Ліста циганська та угорська музичні традиції складали єдине ціле. За іронією долі «Угорські рапсодії» з їхніми циганськими мелодіями стали для всього світу уособленням саме угорської національної культури.

8 жовтня 1852 року Лист так писав Габору Матраї (істориком музики; 1779–1875), який надіслав на прохання музиканта дещо з «Збірки народних пісень», про цикл «Угорські рапсодії», що готується до видання: «Милостивий мій государю! ... У минуле відвідування (1846 р.) Угорської та Трансільванської земель угорські наспіви, які при мені виконувались різними циган-

ськими ансамблями, злилися з моєю душею, ставши невід'ємною частиною її; о, скількох мрій я вдавався при їхніх звуках, яке захоплення вони викликали, вражаючи всю мою істоту! Який чудовий, чарівний калейдоскоп із смутку, знедоленості, душевної глибини, надлишку почуттів, запалу, витонченості, мрійливості, серйозності, кокетства, туги та горя. З цих пір я і поставив за мету передати глибинну, проникливу, величну і вільну, спрямовану вгору поезію нашої національної музики. Про те, чи достатньою мірою мені це вдалося, свідчить плід моїх багаторічних праць, який вперше побачить світ цієї зими під загальною назвою «Угорські рапсодії» (у 14 зошитах по 10–15 аркушів кожна) у Відні у Хаслінгера» [4].

Але ще у 1847 р., коли був готовий рукопис Рапсодій, Ліст вважав за потрібне забезпечити його певним супровідним текстом, для чого 17 липня 1847 р. (невдовзі після знайомства з княгинею Кароліною Вітгенштейн, коли стосунки з першою дружиною та матір'ю трьох його дітей графинею Марі д'Агу стали більш ніж прохолодними) у листі з Галацу композитор несподівано попросив графіню написати для нього «tout petit essai» на 3–4 колонки, не більше, яке послужило б перед- або післямовою до його творів. Сам Ліст «відчував себе зовсім не здатним до такої роботи», проте готовий був дати всі необхідні вказівки [1]. Марі відмовилася, але нова дружина, Кароліна, очевидно, погодилася, і на момент публікації в 1859 р. в Парижі «коротеньке есе» княгині Вітгенштейн розрослося до розмірів окремого твору — «Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie» за авторством Ліста [2]. При тому що композиція, стиль і спосіб мислення книги явно відображають особистість княгині (яка була не толерантним європейським музикантом, а представницею польської шляхти, фанатичною католичкою, вихованою в атмосфері національних та релігійних забобонів; її літературний стиль характеризувався логічними неспівпадіннями, хибними метафорами, протиріччями, хитромудрістю, надмірністю та нехтуванням фактів), але роздуми, пов'язані з теорією музики, кон-

кретні дані та особисті враження від відвідування різних країн, поза всяким сумнівом, належать Ференцу Лісту.

Ліст збирав сучасну літературу про циганів, він також попросив надіслати йому роботи Габора Матраї і Шандора Цеке, присвячені угорській музиці та ролі, яку грали цигани в її інтерпретації [5]. Таким чином, композитор знав про те, що дані експерти спростовували існуванню на Заході теорію, згідно з якою так звана циганська музика, виконувана циганами в Угорщині, бере свої витoki не в Угорщині, а в Індії. Однак до кінця свого життя Ліст чомусь наполягав на цьому своєму помилковому судженні. Він помилявся за кількома пунктами, оскільки ці нібито народні угорські пісні виконувалися циганами максимум кілька десятиліть, носили в собі глибокі сліди циганської манери виконання, але не були ні циганськими, ні народними, ні давніми.

Книга Ліста (у масивній редакції Вітгенштейн) про циганську музику побачила світ у той час, коли під забороною знаходилася не лише мова як символ угорської самосвідомості, а й народний костюм (між 1849 і 1867 рр.). Саме тому угорські народні пісні та танці у виконанні циганів стали на той момент головним виразом угорської національної самосвідомості — адже в такому вигляді вони не підлягали цензурі. Самі ж цигани — як виконавці угорської музики — з одного боку, мали неймовірну популярність (народна музика у їх виконанні діяла на угорське дворянство, як дурман, змушуючи їх «веселитися зі сльозами на очах»); з іншого боку, циган найбільше зневажали. Проекована в книзі Ліста думка про те, що пригноблених, переслідуваних і приречених на загибель угорців хочуть позбавити останньої національної святині — їх музики, викликало бурю обурення, ще й з вуст знаменитого угорця (який, втім, не володів угорською мовою, на відміну від королеви Єлизавети). В цій ситуації деякі друзі-угорці встали на захист Ліста, не підтримуючи сутність його «циганської теорії» (граф Іштван Фаї, музиканти Еде Ремені та Іштван Барталуш, Дюла Буйовські). Стосовно ж циганської музики, то Ліст, «громадянин світу», який не розу-

мів по-угорськи, бував в Угорщині рідко та й як гостя, що обертався під час своїх візитів лише в аристократичних колах, не міг з усією глибиною зрозуміти погляди угорського суспільства і поділити їх. Звичайно, не підлягає сумнівам і любов Ліста до Угорщини, її історії та традицій, а також те, як його мистецтво назавжди прославило угорську культуру.

«Угорські рапсодії» належать до найбільш популярних фортепіанних творів Ліста. Своєрідна «патріотична антологія» відбиває насправді цілу смугу історія Угорщини і втілює багато особливостей угорської музики XIX століття. У самій Угорщині Лісту довелося жити недовго. Його діяльність переважно протікала поза батьківщини – мови у Франції, Німеччини, Італії. Але протягом усього життя він зберіг повагу до батьківщини, інтерес до її фольклору. Історичним фоном і стимулом створення рапсодій послужила угорська революція, яка цілком могла б перемогти, якби не втручання Російської імперії. Навесні і влітку 1849 корпус генерала Паскевича провів успішну бойову операцію проти угорської революційної армії, і Угорщина знову стала частиною монархії Габсбургів. Вільнолюбні почуття Ліста шукали виходу й у результаті викликали до життя безліч творів «угорського циклу». Однак саме рапсодії стали осередком національного угорського початку у творчості Ліста.

Рапсодія (грец. *ραψωδία*) – у музиці позначає твір у вільній формі на основі народних мелодій. У Стародавній Греції рапсодами називали співаків-сказачів, які складали епічні поеми та виконували їх наспів. Одним із них був Гомер. Стародавній термін «рапсодія» проникнув у нову європейську музику вже в ранньоромантичну епоху. До Ф. Ліста важливий внесок у затвердження жанру рапсодії зробили композитори Х. Ф. Д. Шубарт, В. Р. Галленберг, В. Я. Томашек та Я. В. Бровари. У творчості Ліста рапсодія трактується як віртуозна концертна фантазія на теми угорських та циганських пісень та танців, записаних Листом. Звернення до фольклору привносить у п'єси епічний елемент, а сам характер музичного матеріалу вербункош – героїко-драматичні риси

(про характерну для часу написання Угорських рапсодій ситуацію для угорців та Угорщини ми писали вище).

Фортепіанні рапсодії Ліста фактично перебувають у тій самій композиторській традиції, що і його транскрипції оперних чи пісенних тем, але в перших відправною точкою є народні танці і пісні. Дві його «Угорські рапсодії», опубліковані в 1851 році як «істинно угорські» є блискучим «доповненням» до його власного концертного твору «Grand Galop chromatic» (цей твір з його сильними динамічними та гармонійними контрастами швидко став популярним і залишається одним із найулюбленіших його фортепіанних творів). Музична мова рапсодій відрізняється яскравою національною характерністю завдяки опорі на міський угорський фольклор, т.зв. стиль вербункош. До його особливостей відносяться гордовитий, пристрасний, патетичний характер; вільна, імпровізаційна манера викладу; гострий ритм з частими акцентами, пунктиром, синкопами, зокрема, особливі пунктирні каданси («зі шпорами»); використання геміольних ладів зі зб. 2, в тому числі – угорської (циганської) гами. Найбільш відомий твір стилю вербункош – знаменитий «Ракоці-марш» (угорська «Марсельєза»), який Лист використовував у своїй 15-й рапсодії.

Глибоко національні за музичною мовою, Угорські рапсодії Ліста об'єктивно відповіли зростанню національної самосвідомості угорського народу в період його боротьби за національну незалежність. У цьому їх демократизм і причина найширшої популярності. Жанр, запропонований Листом, максимально відповідав його потребам як концертуючого піаніста-віртуоза. Справді, рапсодія з властивим їй шаленим розгоном темпу до кінця – ефектне завершення клавирабенду та вдала бравурна п'єса для бісування. Однак у своїх рапсодіях Лист – не лише піаніст, а й композитор-експериментатор. І тут таїться інша сторона жанру, яку можна визначити як «елітарну». Широко відомо, наскільки Лист цікавився всім новаціями та підтримував молодих музикантів-новаторів. Його не бентежили дисонанси, зовнішня «дивина» і несхожість нової музики – все це, навпаки, знаходило у нього творчий від-

гук. Угорські рапсодії дають привід говорити про себе як про «авангардні» для свого часу твори.

Але головне новаторство рапсодій Ліста – це їх гармонія і, зокрема, ставлення до тональності. У пізні роки Ліст відходить від тональності – у галузь хроматики, аж до атональності. Значно збагачують ладотональний бік Рапсодій застосування характерної угорської гами (мінор із двома збільшеними секундами). Гра видів мінору та елементи домінантового ладу, застосовується у Другій рапсодії; мерехтіння натуральної та лідійської IV ступені на початку Дев'ятої та Дванадцятої рапсодії; мерехтіння II натуральної та фрігійської у кодї Тринацятій. Всі ці прийоми дають «мадярський» (угорсько-циганський) колорит, в якому Ліст відчував душу Угорщини.

Розширена тональність – часте явище в Рапсодіях Ліста, на першому плані тут виступає гармонічна барвистість, що виявляє чуйність композитора до всього нового, свіжого, життєвого. Кароліна Вітгенштейн зазначає, що Лісту «вдалося кинути спис у майбутнє далі, ніж Вагнер». Музикознавці вбачають у Лісті претечу всіх сучасних музичних, у тому числі, гармонічних, експериментів і впевненість, що будь Ліст живий у наші дні, він і сьогодні б підтримував молодих авторів в усіх їх музично-мовних та образних новаціях.

Навіть вступний розділ прославленої 2-ї рапсодії (1847), на перший погляд, покликаний підготувати *cis-moll* основного співу *Lassan*, насправді не такий простий. Два початкові акорди окреслюють контури швидше тональності *fis-moll*, ніж тої, на яку вказують ключові знаки. Відведений для *cis-moll* час невеликий, його поява несподівана, слух до такого повороту не готовий. Завершується Рапсодія у *Fis-dur*.

Початкова маршова тема 14-ї рапсодії (вона набуває то траурних, то героїчних, то бравурно-віртуозних рис) розвивається як вільні фактурно-гармонічні варіації. Цікаво, що за ясної гармонічної ідеї першого розділу (рух від мінору до однойменного мажору) відрізняється великою химерністю. Зачеплена ціла низка тональностей. Незвичайний перехід до *F-dur*-ного звучання маршу.

У вступі порівняно невеликий 17-й рапсодії (1885) панує звукоряд двічі гармонічного d-moll, проте тонального слухового відчуття майже немає. Перебори «угорського ладу», характерні для похмурого епічного зачину, гармонізовані незвично. Дисонанс не розв'язується, а переводиться в акорд пентатонного забарвлення. Це породжує похмурий дзвоновий колорит і розмиває межі тональності. Для творів пізнього періоду творчості Ліста побудови з опорою на дисонанс, що готують атональну музику, не є рідкістю.

Взагалі відступ від єдиної тональності в епоху романтизму є актом надзвичайної художньої сміливості, і властивий швидше великим циклічним творам (як Незакінчена симфонія Шуберта), ніж одночастинним п'есам. У Ліста ж розбіжність початкової та фінальної тональності у Рапсодіях — звичне явище. Рапсодія № 6 закінчується в паралельному мажорі. Багато рапсодій закінчуються в однойменній тональності. А Рапсодії № 1, 2, 6, 11, 16 мають повністю розімкнені тональні плани. Рапсодія 17 закінчується нестійко.

Причину вільного трактування тональності в рапсодіях Ліста слід шукати у його відношенні до цього жанру. Рапсодія для угорського композитора — не стільки романтична мініатюра, як концертне попурі. Жанр попурі відомий з XVIII століття і має на увазі ланцюжок запозичених тем. Теми не обов'язково мають бути в єдиній тональності, але між частинами бажана деяка зв'язка.

Інша причина — імпровізаційний дар композитора-піаніста, який потребує постійного оновлення піаністичних позицій, нових аплікатурних завдань та образних співставлень. Наразі, третя причина — прагнення Ліста-композитора до нечуваних слухових відчуттів, пошуки нової тональної логіки, нових гармонійних світів та тембральності-образності улюбленого роялю. Це підкреслює і найбільш типова для лістівської рапсодії форма будується на контрастному зіставленні двох розділів — повільного і швидкого. У своїй творчості Ліст передбачив багато художніх відкриттів ХХ століття, зокрема гармонічних.

Висновки. Ф. Ліст постійно цікавився угорським фольклором, маючи його за одне із джерел власного натхнення, створив велику кількість обробок угорських пісень і танців (угорські рапсодії, угорські національні мелодії та ін.) і в своїх композиціях широко застосовував їхні специфічні особливості, передусім ладо-гармонічні звороти та ритміку. Подібно до Шопена, Ф. Ліст вивів пісенно-танцювальні жанри національного фольклору на новий рівень, перетворивши їх на романтичні віртуозні фортепіанні мініатюри.

Ф. Ліст є винахідником жанрової форми фортепіанної рапсодії (хоча така назва використовувалася і деякими його попередниками австро-німецького композиторського контенту). Ліст трактує рапсодію як віртуозну концертну фантазію в дусі парафрази, де замість оперних мелодій використовуються фольклорні теми. Це теми угорських і циганських пісень і танців, більшість яких взято зі збірки записаних Листом народних угорських мелодій. Розширена тональність — часте явище в Рапсодіях Ліста, на першому плані тут виступає гармонічна барвистість, що виявляє чуйність композитора до всього нового, свіжого, життєвого.

У романтичній фортепіанній творчості жанрова форма рапсодії поєднала лістівські віртуозність, фортепіанну оркестральність, яскраву концертність та масштабність викладення, створивши прецедент нової інструментально-концертної моделі, що отримала надзвичайний розвиток та розповсюдження. Тому саме лістівські фортепіанні рапсодії і сьогодні постають предметом не тільки виконавської, а й виконавсько-транскрипторської уваги у перекладенні для різних інструментальних складів та інструментів, адже містять блискучі засади концертності та яскравої образності, які є незамінними в презентативних формах виконавсько-інтерпретативної (артистичної та технологічної) й композиторської майстерності, а також інструментально-органологічної якості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Correspondance de Liszt de la Comtesse d'Agoult 1840–1864. Paris: Grasset, 1934. T. 2. P. 389.

2. Franz Liszt. Des Vohymiens et de leur musique en Hongrie. Paris: Bourdillat, 1859.

3. Gelbart, Petra. Franz Liszt and the Making of Legends. URL: <https://www.romarchive.eu/en/music/classical-music/franz-liszt-and-making-legends/>

4. Liszt Ferenc. Levél Mótray Góbornak 1852. oktyber 8. Húlyfutó. № 3 (oktyber 16). 1852.

5. Mótray Góbor. Vihari János. Magyar népzenész életrajza // Magyarország és Erdély képekben, II kötet. Pest, Ermich, 1853, 156–161.

6. Sárosi, Bélint. Kéi a cigányzene? URL: <https://docplayer.hu/9528219-Sarosi-balint-kie-a-ciganyzene.html>

REFERENCES

1. Correspondance de Liszt de la Comtesse d'Agoult 1840–1864. (1934). Paris: Grasset,. T. 2. P. 389 [in France].

2. Franz Liszt. Des Vohymiens et de leur musique en Hongrie. Paris: Bourdillat, 1859 [in France].

3. Gelbart, Petra. Franz Liszt and the Making of Legends. URL: <https://www.romarchive.eu/en/music/classical-music/franz-liszt-and-making-legends/> [in USA].

4. Liszt, Ferenc. Levél Mótray Góbornak 1852. oktyber 8. Húlyfutó. № 3 (oktyber 16). 1852 [in Hungary].

5. Mótray Góbor. Vihari János. Magyar népzenész életrajza // Magyarország és Erdély képekben, II kötet. Pest, Ermich, 1853, 156–161 [in Hungary].

6. Sárosi, Bélint. Kéi a cigányzene? URL: <https://docplayer.hu/9528219-Sarosi-balint-kie-a-ciganyzene.html> [in Hungary].

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-14>**Дай Тяньсян**

ORCID: 0009-0005-6137-5695

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
463532164@qq.com

ОПЕРНИЙ МЕЛОС ЯК ПРЕДМЕТ ЕМОЦІОНОЛОГІЧНОГО ВИВЧЕННЯ: ОПЕРОЗНАВСТВО У ДІАЛОЗІ З ТЕОРІЄЮ ЕМОЦІЙ

Мета дослідження — виявити емоційно-когнітивні засади оперного мелосу та його художньо-метафорологічне призначення в музичній творчості та психологічній мотивації людини. **Методологія** роботи виходить з розвитку естетико-психологічного підходу та компаративного інтердисциплінарного категоріального аналізу, передбачає розширення поняттєвих структур оперознавства за основ поглиблення семіологічного підходу до музично-виразового тезаурусу опери. **Пріоритетним** постає емоціонологічний підхід, що набуває значення загальногуманітарного та загальномистецтвознавчого. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється узгодженням провідних положень загальної теорії емоцій та концепцією вищих художньо-естетичних емоцій, зокрема тих, що втілюються музичним шляхом. Доводиться особливе метафоричне призначення оперного мелосу як форми художнього перетворення емоційних патернів, створення сталих базових естетичних емоційно-когнітивних станів та емоційних інтеракцій. Пропонується розвиток емоціонологічного напрямку в оперознавстві, визначення специфічних цілей та чинників впливу оперної емоціології. **Висновки.** Оперна творчість у єдності її головних художніх складових здатна поставати універсальною моделлю перебудови емоційно-когнітивних станів та емоційних мотивацій людини — шляхом надання їм нової художньої форми, що містить потужний катартичний естетичний потенціал. Виходячи з деяких основних положень загальної теорії емоцій, можна стверджувати, що оперний жанр розвиває власну емоціонологічну систему, головним інгредієнтом якої постає музичний мелос; оперна творчість в процесі її історично-стильового розвитку породжує особливі мелодичні форми як художні концептуальні метафори базових емоцій, афективно-експресивних станів та модусів переживання людини. Пріоритет музичного мелосу в оперній композиції, музично-мелосне розгортання оперного образу у часі та просторі оперної дії, оперних подій сприяє визначенню специфіки оперного образу як втіленого особистісного переживання.

Ключові слова: оперний образ, теорія емоцій, музичний мелос, оперний мелос, художньо-естетичні емоції, музичне переживання, оперний образ, оперний образ як втілене особистісне переживання, оперний жанр, оперна форма, емоційно-когнітивний стан, емоційні патерни, базові емоції, базові оперні переживання, художньо-естетична метафора.

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

Operatic melos as a subject of emotiology study: operology in dialogue with the theory of emotions

The purpose of the study is to reveal the emotional and cognitive foundations of operatic melos and its artistic and metaphorical purpose in musical creativity and psychological motivation of a person. **The methodology** of the work is based on the development of the aesthetic-psychological approach and comparative interdisciplinary categorical analysis, it provides for the expansion of the conceptual structures of opera studies on the basis of deepening the semiological approach to the musical and expressive thesaurus of opera. The priority is the emotiology approach, which acquires the importance of general humanities and general art studies. **The scientific novelty** of this article is due to the coordination of the leading provisions of the general theory of emotions and the concept of higher artistic and aesthetic emotions, in particular those embodied in music. The special metaphorical purpose of operatic melos as a form of artistic transformation of emotional patterns, creation of stable basic aesthetic emotional-cognitive states and emotional interactions is proven. The development of the emotiology direction in opera studies, the definition of specific goals and influencing factors of opera emotiology is proposed. **Conclusions.** Operatic creativity in the unity of its main artistic components is able to act as a universal model for the reconstruction of emotional and cognitive states and emotional motivations of a person — by giving them a new artistic form containing a powerful cathartic aesthetic potential. Based on some basic provisions of the general theory of emotions, it can be argued that the opera genre develops its own emotional system, the main ingredient of which is musical melos; operatic creativity in the process of its historical and stylistic development generates special melodic forms as artistic conceptual metaphors of basic emotions, affective and expressive states and modes of human experience. The priority of the musical melos in the opera composition, the musical and melodic unfolding of the operatic image in the time and space of the operatic action, operatic events contributes to the definition of the specifics of the operatic image as an embodied personal experience.

Key words: operatic image, theory of emotions, musical melos, operatic melos, artistic and aesthetic emotions, musical experience, operatic image, operatic image as embodied personal experience, operatic genre, operatic form, emotional-cognitive state, emotional patterns, basic emotions, basic operatic experiences, artistic and aesthetic metaphor.

Актуальність теми даної статті обумовлюється необхідністю більш глибокого вивчення специфіки оперного

мелосу — музично-мелодичного змісту опери, у якому міститься важливий механізм перетворення базових диференціальних емоційно-когнітивних станів людської свідомості та провідних емоційних мотивацій Взаємодія почуття й думки: афективно-когнітивні структури. Водночас виявляється важливість продовження наукового музикознавчого пошуку у галузі проблематики художніх (естетичних) емоцій, адже вона донині залишається суто прогностичною, не забезпечена достатньою кількістю конкретних прикладів художнього діяння, особливо у музичному мистецтві, матеріал є особливо складним для семіологічного аналізу. До сьогодні також не налагоджений зв'язок між загальною теорією емоції, що склалась у психології та деяких когнітивних дисциплінах, та вченням про художні й естетичні емоції, яке було розпочате Л. Виготським [3], підтримане О. Леонтєвим [6] та Д. Леонтєвим [7], знайшло відображення у працях сучасних українських вчених, зокрема М. Папучі [8], але все ще не досягло достатньої визначеності, особливо шляхом вивчення мистецьких прецедентів. Тому одним з провідних завдань даної роботи постає проектування основоположних психологічних характеристик емоційних механізмів людської свідомості, емоцій як регуляторів усієї діяльності та дійсності людини, до сфери специфічних художньо-естетичних оперних емоцій, тобто до галузі музикознавчої теорії. Саме з боку мистецтвознавства та естетики, як запевняв Л. Виготський, є можливим прояснити суттєві механізми емоційного переживання, які найбільше відрізняють людську свідомість та вказують на її головний творчий потенціал.

Відтак **метою даної роботи** є виявлення емоційно-когнітивних засад оперного мелосу та його художньо-метафорологічного призначення в музичній творчості та психологічній мотивації людини.

Основний зміст статті. Виходячи з теоретичних позицій К. Ізарда, можна виокремити декілька найбільш

суттєвих підходів до феномена емоційної свідомості людини, що є найбільш специфічним в оцінній діяльності людини та постійним стимулятором й активатором життєвих пошуків та культурних звершень людей [5].

К. Ізард зазначав, що емоція виникає разом з певним ментальним образом, супроводжує будь-яку символізацію, формування понять або виникнення думок, тому варто вивчати зв'язки між почуттям та мисленням, що утворюють особливі *афективно-когнітивні структури*. Він пропонує поняття «*ментального образу*», як вказуючого на специфічне психофізіологічне утворення з провідним афективним компонентом, у якому саме емоційна складова забезпечує мотиваційну функцію.

На його погляд, афективно-когнітивні структури можуть являти собою комбінацію певного «драйву» – збудження, емоції і когнітивного процесу, що й робить їх важливим мотиваційним знаряддям. Водночас зовсім непросто визначити емоційні компоненти подібних мотиваційних станів, оскільки вони є змішаними, перехідними, «інтерактивними», здатні набувати і інтенсивного, і екстенсивного характеру, існують лише у сумі інших психологічних рис [5, с. 26–27].

Відповідаючи на питання про природу і призначення емоції, К. Ізард наголошує на континуальності, водночас – на ситуативності емоційних переживань, врешті-решт розглядаючи їх як сталі конфігурації людської свідомості, що супроводжують людський досвід впродовж всієї історії людської культури, є дійсним та дієвим культурним придбанням «розумної» людини. Тому він вважає, що емоційні стани можуть тривати від декількох секунд до декількох годин, бути більш-менш інтенсивними, але – головне – вони завжди узгоджені з часом, розгортаються у часі та дозволяють людській свідомості опрацьовувати час, причому і як особистісно-фізичний, і як історичний ціннісний. Таким чином, емоції визначають цілісну орієнтацію людини у часі та тісно пов'я-

зані з роботою пам'яті, також з несвідомим, адже саме у ньому глибинна пам'ять зберігає найбільш важливі архетипові спогади, настанови, потреби.

К. Ізард також передбачає розподіл емоцій людини на вроджені, природні, та такі, що придбаються, створюються спільним культурним досвідом, але не класифікує емоційний тезаурус за діяльнісними напрямками та осередками. Власне, він не зупиняється на культурних способах «обробки» і перетворення емоцій, тому вони залишаються в нього імпліцитним психологічним предметом, який завжди залежить від психофізіологічних або соціально-ситуативних випадковостей [5, с. 28, 31].

Запропонована ним теорія диференціальних емоцій залишається досить абстрагованою, не дивлячись на деякі приклади «з життя», тим більше він не вдається до вивчення способів моделювання емоції, тим паче особистісних, кожна з яких є самостійним мотиваційний процесом переживання, що визначає когнітивну сферу й поведінку людини. Виокремлюючи десять фундаментальних емоцій, дослідник вказує, що кожна з них має унікальні мотиваційні якості – способи переживання, котрі взаємодіють з «драйвами», з перцептивними, когнітивними й моторними процесами, мають специфічні нервові субстрати, можуть проявляти себе за допомогою зовнішньої специфічної конфігурації м'язових рухів особи (міміки), але, як головне, спричиняють специфічне переживання, яке усвідомлюється людиною та сприяє формуванню критеріям оцінки зовнішніх та внутрішніх (психологічних) подій, розвитку рефлексивної свідомості [5, с. 54 і далі].

Створюючи глосарій – як словник термінів, використовуваних у теорії диференціальних емоцій, К. Ізард визначає, що емоція (як базова дискретна). є складним феноменом, що включає до себе нейрофізіологічний, рухово-експресивний та почуттєвий компоненти, формується на основі загальних еволюційно-біологічних та специфіко-

ваних інтра-індивідуальних культурних процесів, є і вродженою, і «вихованою» «панкультурною». В усіх випадках вона є універсальним явищем, що дозволяє формуватися емоційним патернам, як це комбінаціям двох або більше базових емоцій, які за певних умов можуть розвертатися одночасно або в певній послідовності, котрі взаємодіють між собою таким чином, що кожна з них зберігає власне забарвлення та специфічний вплив. Тому емоційна свідомість людини є напрочуд мінливо-плинною та складною для буквальної фіксації, але саме тому до емоційного змісту звернені провідні художні образи – це й є той предмет людської психології, який найбільше цікавить художнє пізнання [5, с. 56 і далі; с. 69–71].

Вже у праці К. Ізарда можна прочитати, що афективно-когнітивні структури можуть набувати особистісних трансформації та забарвлення, саме до них варто відносити такі складні емоційно-афективні феномени, як переживання тривоги, гніву, страху, або навпаки – піднесення, натхнення, гордості, любові, причому умовно-негативні та позитивні стани можуть переходити один до одного, взаємодіяти та перероджуватися.

«Афективна експресія» постає зовнішнім шаром емоційного переживання, оскільки виявляється у поведінці, якщо розуміти психологію поведінки достатньо широко, як суму та процесів сприйняття, уяви, мислення, запам'ятовування та антиципації, інструментальної і рухової активності. Поняття про поведінку Ізард поєднує з поняттями про дію та вчинок; це є суттєвим, бо дозволяє залучати до феномена людської поведінки й поняття про творчий вчинок – або вчинок творчості, з яким поєднане створення певної художньої композиції. Особливу увагу він приділяє такій базовій емоції, як радість, у характеристиках якої оглядає естетична оцінка [5, с. 153–157; 167–170 і далі].

Для розуміння специфіки емоційного впливу оперного твору дуже важливим є спостереження К. Ізарда,

яке виникає з намагання проаналізувати емоційно-когнітивний стан та вивести з нього головні компоненти й дієві важелі емоції. Дослідник зауважує, що важливу роль в емоційній експресії відіграють голосові прояви, що такі базові емоції, як радість, сум, гнів, страх, «говорять різними голосами», а це вже досить близько підводить до специфіки темброво-голосового втілення оперних мелодій, до природи оперного вокального голосу як вповні самоцінного художнього феномена. також досить продуктивним для створення оперної емоціонології (теорії оперного переживання) видається спостереження, що переживання емоції завжди є в більшій або меншій мірі усвідомлюваним досвідом, хоча сприйматися на різних «рівнях» свідомості – когнітивних процесів, у зв'язку з різними орієнтаціями людської поведінки (назовні – всередину себе, зокрема, що, у тому числі, може породжувати подальші естетичні мистецькі орієнтації, такі як епічна або епіко-драматична та лірична...). Безсумнівно цінним є судження про особливий феномен «когнітивної радості», яке саме по собі є метафоричним висловленням, вказує на спорідненість цього емоційно-когнітивного стану з широкими явищами емпатії, альтруїзму й креативності. Це дозволяє ставити питання про так звані «вищі» емоції, які завжди супроводжують творчу діяльність людини та утворюють головний ціннісний контент «художньої поведінки».

Відтак К. Ізард досить близько підходить до питання про практику художніх форм як сферу трансляції позитивного емоційного досвіду, також до поняття про культурну емоціонологію, тобто про здатність культурного досвіду формувати ті способи емоційної поведінки, які є бажаними та взірцевими, еталонними, ті способи переживання, які є важливою частиною культурної семантики, здатні набувати значення емоційно-психологічних патернів.

Емоціонологічний підхід дозволяє поєднувати загальну психологічну теорію та специфіковану мисте-

цтвознавчим шляхом теорію художньо-естетичних емоцій, як різновиду вищих соціальних переживань, можливо – найвищого різновиду емоційного мислення. В усякому разі, саме так ставився до «розумних емоцій» Л. Виготський, який вбачав у переживанні «катартичної радості» найвищий когнітивний стан людини. Теорія художніх емоцій, як своєрідних когнітивних метафор життєтворчого досвіду людини, дотепер залишається прерогативою психології мистецтва, на знайшла необхідного впливу на окремі дисциплінарні мистецтвознавчі напрями. Між тим вона видається важливою складовою оперознавчої методології, оскільки дозволяє виявляти й пояснювати специфічну оперну сугестію, призначення оперної поетики як самостійного емоційно-ціннісного осередка культури, інструмент «виховання почуттів».

Спроба розвинути емоціологічний підхід до оперної творчості, зокрема до явища оперної мелодики, була здійснена у роботі Бай Цюаня (див.: [1]), у якій залучались деякі музикознавчі підходи до оперної мови як такої, що має історичну природу, узагальнюючи різноманітні жанрові сфери музичного мистецтва, містить моделі емоційних переживань, які здатні поставати еталонно-взірцевими для багатьох поколінь реципієнтів, тобто входять до тезаурусу культурної пам'яті.

Дійсно, оперна форма – музичний текст опери дозволяють збільшувати укрупнювати і виразові засоби музичного мовлення, і художні ідеї, що стосуються внутрішнього світу людини – її особистих почуттів.

Оперний текст завжди є своєрідним мета-текстом, тобто існує над системою художньо-виразових засобів декількох видів мистецтв, також над соціальною системою почуттєвого досвіду, вибираючи з них такі конструктивно-змістові елементи, які назавжди залишаються позитивними прецедентами емоційно-когнітивної свідомості. Мелодичний матеріал музики завжди визначає її головний *внутрішній мовний контент*, у

тому числі – мовне наповнення оперного текстологічного ресурсу; при цьому головний емоційно-активний *музичний матеріал* зосереджується у вокальних партіях діючих осіб опери, оскільки саме з ними пов'язаний її особисто-почуттєвий план. З іншого боку, можна сказати, що формування специфічного оперного мелосу зумовлене саме потребою відкрити музично-метафоричний вимір ціннісного емоційного досвіду, розробити систему художніх еквівалентів звичаєвих емоцій, які, завдяки цьому, набудуть якостей естетично перевіреного та «очищеного» переживання, тобто досягнуть катартичної межі.

У праці О. Шелудякової можна знайти визначення мелодії як найбільш персоніфікованого способу психологічної характеристики та спілкування, звідси – й пробудження емпатії, суггестивного впливу на реципієнта [9, с. 632].

За справедливим спостереженням Бай Цюаня, оперні мелодії стають частиною культурної реальності остільки, оскільки дозволяють створювати емоційно насичені образи особистості – справжнього герою свого часу за способами відчуття та переживання [1, с. 635–637].

Завдяки своїм музичним складовим, оперна творчість сприяє формуванню та трансляції важливих соціальних почуттів, актантних емоційних моделей, переробляє уявлення про базові переживання та «фундаментальні» емоції, знаходячи їх переконливі художні аналоги, що володіють підвищеною афективною експресією. Головний катартичний потенціал «оперного переживання» забезпечується узагальнюючим катартичним ефектом музично-мелосного діяння, внаслідок якого базовою психологічною структурою постає піднесена *когнітивна (або катартична) радість*. Ця домінуюча «опера емоція» виникає на засадах усіх художньо-виразових засобів оперного твору, але її безпосереднім провідником постає вокальна мелодія, як усуспільнений комуни-

кативний, водночас персоніфікований інтровертний феномен, що виражає глибину та потужність ціннісної людської свідомості. Даний емоційно-когнітивний стан є визначальним для усіх інших способів оперного переживання, також відрізняє загальне діяння оперної форми від усіляких інших музично-театральних (також позатеатральних) форм.

Відтак найголовніше у діянні музично-метафоричних когнітивних станів – стале перетворення якості переживання, що здатне суттєво змінити ціннісні критерії особистісної свідомості реципієнта, розширити її мисленнєво-пізнавальні (розуміючі, у тому числі) межі.

Складним питанням щодо оперної емоційно-когнітивної метафорології залишається питання класифікації та найменування оперних мелосних емоціологічних утворень. У дисертації Бай Цюаня, була здійснена спроба визначення трьох станів переживання, які, на його думку, заслуговують визначення базових оперних емоцій, серед яких були вказані гедоністична емоція, яка є провідною в процесі розвитку барокової оперної поезики; патетична емоція, що супроводжує інтенсифікацію сфери оперної героїки й веде до класицистсько-романтичних різновидів оперних творів; парадоксальна атараксична емоція, що може вважатися індикатором причетності до іншого буття, стає показовою для пізньоромантичних оперних концепцій. Не заперечуючи значення запропонованих номінацій, все ж таки зауважимо, що вони не вичерпують усього різноманіття втілюваних в оперному музичному звучанні емоційно-психологічного проявів, тим більше – не задовольняють потреби висвітлення образних ресурсів опери з боку моделювання індивідуальних переживань.

Особливо підкреслимо, що оперна емоція, як і оперне переживання, є специфічним художнім феноменом, але, сприймаючись, впливаючи за допомогою оперної форми (концепції), стає актуальним факто-

ром емоційно-ціннісної дійсності людського співтовариства. Також звертає на себе увагу пропозиція автора щодо базових властивостей оперного переживання, які пов'язані з прилученням до естетичного пізнання прекрасного, висуванням на перший план оперного діяння *почуття любові* як визначальної почуттєвої самореалізації людини та звільнення від негативних залежностей особистісної свідомості, відкриття її нових творчих.

На нашу думку, дані теоретичні пропозиції можуть бути розвиненими у більш завершену та аргументовану концепцію, якщо послужить специфікованому музично-текстологічному аналізу, тобто отримують обґрунтування з боку наявного музичного оперного матеріалу. В праці Бай Цюаня вони виступали узагальненням попереднього вивчення еволюції оперного жанру та окресленням подальшої перспективи вивчення специфічного оперного мелосу. Отже, головна проблема систематизації емоційно-когнітивних станів, відновлюваних музично-мелосним оперним шляхом, залишилась відкритою.

Не можна не звернути увагу також на те, що вокальне оперне інтонування не є суто музичним явищем, навпаки, його специфіка зумовлюється синтетичними рисами оперного жанру в його цілому. Особливо суттєвим є для нього вплив особистості виконавця, з його стильовими інтерпретативними, тобто оцінно-мисленевими, намаганнями та прагненнями.

Саме стосовно вокального мелосу, оперні виконавці знаходять нові, своєрідно авторські, семантичні функції, від яких залежить безпосереднє живе інтонування — музично-мелодійна репрезентація оперного образу; можна навіть сказати, що саме вокально-виконавське мелодизування є вищим поняттєво-концептуальним рівнем оперного тексту — виведенням назовні тих музичних когнітивних метафор, які у своєму змісті найбільш точно виявляють — інтерпретують «почуттєву тканину» оперних образів, тобто роблять заключну «мов-

но-мелодійну категоризацію» образного змісту опери. З цим процесом переосмислення пов'язані психологічні передумови та умови оперної вокально-інтонаційної драматургії; цим обумовлене значення особистісного тезауруса виконавця в процесі мелодійно-рольового створення оперного образу.

Не випадково провідними критеріями оцінки стильової значимості оперної школи стають вокально-виконавські, а окремого оперного твору – установлені способи співвіднесення (інтерференції) словесного й музично-мелодійного виразових планів у загальному інтонаційному змісті опери.

Феномен оперного інтонування дозволяє співвідносити в якості фундаментальних дві «мови свідомості» – словесну і музичну, а стосовно оперної емоціології – встановлювати певну функціональну рівність словесно-понятійного апарата та іманентної логіки музичної композиції. Однак полімодальність, семантична множинність свідомості, з одного боку, обмеженість, змістовна неповнота словесного висловлення (слова як форми й способу спілкування й повідомлення змісту), з іншої, змушують визнавати, що емоційно-афективна сутність оперного інтонування *здійснюється саме й лише у музично-звуковій формі*. Отже, глибина розуміння оперного образу визначається його музично-мелодійними компонентами в їх безпосередньому вокально-виконавському здійсненні.

Наприкінці статті зазначимо, що її **наукова новизна** зумовлюється узгодженням провідних положень загальної теорії емоцій та концепцією вищих художньо-естетичних емоцій, зокрема тих, що втілюються музичним шляхом. Доведення особливого метафоричного призначення оперного мелосу як форми художнього перетворення емоційних патернів, інструменту створення сталих базових естетичних емоційно-когнітивних станів та емоційних інтеракцій дозволяє пропонувати розвиток

емоціологічного напрямку в опернознавстві, звідси й перспектива визначення специфічних цілей та чинників впливу оперної емоціології.

Висновки. Оперна творчість у єдності її головних художніх складових здатна поставати універсальною моделлю перебудови емоційно-когнітивних станів та емоційних мотивацій людини шляхом надання їм нової художньої форми, що містить потужний катартичний естетичний потенціал. Виходячи з деяких основних положень загальної теорії емоцій, можна стверджувати, що оперний жанр розвиває власну емоціологічну систему, головним інгредієнтом якої постає музичний мелос; оперна творчість в процесі її історично-стильового розвитку породжує особливі мелодичні форми як художні концептуальні метафори базових емоцій, афективно-експресивних станів та модусів переживання людини. Пріоритет музичного мелосу в оперній композиції, музично-мелосне розгортання оперного образу у часі та просторі оперної дії, оперних подій сприяє визначенню специфіки оперного образу як втіленого особистісного переживання.

Таким чином, оперний образ визначається як втілене особистісне переживання, яке опосередковує певні емоційно-когнітивні стани та емоційні патерни, котрі включають базові емоції, тому *постає базовим оперним переживанням*. В мелодійних моделях емоційних патернів, створюваних в оперному тексті, можна віднайти своєрідні художньо-естетичні метафори, що концептуалізують культурну свідомість, долучаючи життєвий досвід переживання до мистецької форми та перетворюючи його на цій основі, у прямуванні до вищої естетичної – когнітивної – радості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 185 с.

2. Василюк Ф. Психология переживания. М.: Изд-во МГУ, 1984. 200 с.
3. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
4. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.
5. Изард К. Психология эмоций. Перев. с англ. СПб.: Издательство «Питер», 2006. 464 с.
6. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. *Психология сознания*. СПб.: Питер, 2001. С. 72–81.
7. Леонтьев Д. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. 3-е изд., доп. М.: Смысл, 2007. 511 с.
8. Папуча М. Внутрішній світ людини та його становлення: Наукова монографія. Ніжин, 2011. 656 с
9. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма. Дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Екатеринбург, 2006. 710 с.

REFERENCES

1. Bai, Quan. (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon. dis. ...cand. Art history; special: 17.00.03 – musical Art. Odessa [in Ukrainian].
2. Vasilyuk, F. (1984). Psychology of experience. M.: Moscow State University Publishing House [in Russian].
3. Vygotsky, L. (1968). Psychology of art. M.: Art [in Russian].
4. Dorfman, L. (1997). Emotions in art: theoretical approaches and empirical research. M.: Smysl [in Russian].
5. Izard, K. (2006). Psychology of emotions. Transl. from English St. Petersburg: Publishing house "Peter" [in Russian].
6. Leontyev, A. (2001). Activity. Consciousness. Personality. Psychology of consciousness. St. Petersburg: Peter, P. 72–81 [in Russian].
7. Leontyev, D. (2007). Psychology of meaning: nature, structure and dynamics of semantic reality. 3rd ed., add. M.: Smysl [in Russian].
8. Papucha, M. (2011). The inner world of people and their formation: Scientific monograph. Nizhin [in Russian].
9. Sheludyakova, O. (2006). The phenomenon of melody in the music of late. Diss. ...Dr. art history; special: 17.00.02 – musical art. Ekaterinburg [in Russian].

УДК 78.01/.03/.072.2+78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-15>**Лю Сяофан**

ORCID: 0009-0003-6567-0494

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
550395527@QQ.com

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО У ПОНЯТТЄВОМУ КОЛІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПРАКСЕОЛОГІЇ

Мета дослідження — окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції праксеологічного вивчення камерно-вокальної творчості як сфери художньої практики (арт-практики). **Методологія** роботи базується на історіографічному та текстологічному підходах, передбачає поглиблений жанрово-стилістичний аналіз, у тому числі виконавських мовленнєвих засобів. Виокремлений мовно-мовленнєвий ракурс вивчення камерно-вокальної творчості, що дозволяє розвивати компаративний підхід, відповідно до праксеологічних завдань, робить наголос на останньому як найбільш відповідному методі вивчення специфіки певної музично-виконавської творчості. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється визначенням особливих праксеологічних властивостей камерно-вокальної творчості, видових рис даної галузі музичної практики. Доводиться засадниче значення класичного (класицистського) періоду історії камерно-вокального мистецтва у контексті західноєвропейської культури, стосовно як композиторської, так і виконавської творчості. Визначаються зв'язки між жанровою формою камерно-вокальної лірики та способами виконання, зокрема артикуляцією та динамікою, обґрунтовується роль циклічних засобів виконавської камерно-вокальної творчості у формуванні провідних образів та ідей, художньо-естетичних настанов. **Висновки.** Вже у період свого вторинного художнього генезису, що співпадає з класицистським періодом західноєвропейської, зокрема австро-німецької, історії музики, камерно-вокальна творчість набуває значного ступеня семантичної дієвості виконавської стилістики, що дозволяє вказувати на виконавський сенс — доцільність жанрових форм, особливо щодо засобів драматургії, тобто часового становлення. Камерно-вокальна виконавська форма свідчить про синтез словесно-поетичного та музичного інтонування як про найвищий рівень художньо-практичної вокальної самореалізації, що дозволяє протиставляти деталізацію, індуктивність, часову пролонгацію камерно-вокального мовлення узагальненості, орієнтації на ціле в образному змісті, лапідарності та просторовій орієнтації оперного висловлення.

Ключові слова: музична праксеологія, художня практика, артизація вокально-виконавського голосу, художньо-практична вокальна самореалізація, семантична дієвість, циклічні засоби вокально-виконавської творчості, індуктивність камерно-вокального мовлення.

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

Chamber and vocal performance in the conceptual circle of modern music praxeology

The purpose of the research is to outline the main directions of development and priority positions of the praxeological study of chamber-vocal creativity as a field of artistic practice (art-practice). **The methodology** of the work is based on historiographical and textological approaches, it involves an in-depth genre and stylistic analysis, including performance means of speech. The isolated language-speech perspective of the study of chamber-vocal creativity, which allows for the development of a comparative approach, in accordance with praxeological tasks, emphasizes the latter as the most appropriate method of studying the specifics of a certain musical and performing creativity. **The scientific novelty** of this article is determined by the definition of special praxeological properties of chamber and vocal creativity, specific features of this branch of musical practice. The fundamental importance of the classical (classicist) period of the history of chamber-vocal art in the context of Western European culture, in relation to both composer and performer creativity, is proved. The connections between the genre form of chamber-vocal lyrics and the methods of performance, in particular articulation and dynamics, are determined, the role of cyclic means of performing chamber-vocal creativity in the formation of leading images and ideas, artistic and aesthetic instructions is substantiated. **Conclusions.** Already in the period of its secondary artistic genesis, which coincides with the classicist period of Western European, in particular Austro-German, music history, chamber-vocal creativity acquires a significant degree of semantic effectiveness of performance stylistics, which allows to indicate the performance meaning – the expediency of genre forms, especially in relation to the means of drama, that is, of temporal formation. The chamber-vocal performance form testifies to the synthesis of verbal-poetic and musical intonation as the highest level of artistic and practical vocal self-realization, which allows you to contrast detailing, inductance, temporal prolongation of chamber-vocal speech with generalization, orientation to the whole in figurative content, lapidaryness and spatial orientation opera expression.

Key words: musical praxeology, artistic practice, artistry of the vocal-performing voice, artistic-practical vocal self-realization, semantic effectiveness, cyclic means of vocal-performing creativity, inductance of chamber-vocal speech.

Актуальність теми й проблемного напрямку даної статті визначається вивченням жанрової природи – процесу історичного генезису камерно-вокальної музики у

її вторинній — художньо-професійній, тобто автономно-мистецькій — жанровій формі, з особливою увагою до взаємодії словесної та музичної сторін твору. Дане вивчення вже має місце у контексті сучасних українських музикознавчих праць (див.: [1; 4; 5; 7]), зокрема, наголошується на необхідності вивчення своєрідності синтезу словесного та музичного матеріалу у камерно-вокальному творі, виявляються деякі специфічні риси побудови цілісної форми вокального твору, враховуючи усі його складові (див.: [2–3; 6]). Але поза увагою залишаються ті виконавсько-практичні чинники та регулятори жанрової форми, які є засадничими для виокремлення камерно-вокальної творчості як окремої мистецької галузі, тобто мають історичне походження та значення.

Саме праксеологічний підхід до формування та еволюції камерно-вокальної галузі в єдності її словесно-поетичного та музичного начал, тобто підхід з боку своєрідності виконавської практики, дозволяє знаходити особливо важливий перехідний період у долі названої жанрової галузі, коли відбувається важлива зміна праксеологічних координат. До кінця XVII поетизоване слово та вербально-літературні фактори управляли процесом музичної творчості, й слово «навчало» музику; але у класицистський період виявляється можливість зворотного впливу музики на поезію, причому як у прямому структурно-композиційному відношенні, так і в опосередкованому естетичному. Вододілом і перехідною ланкою в цьому історичному діалозі поетичної й музичної свідомості постає камерно-вокальна творчість віденських майстрів — Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена, причому у творчості останнього цей процес досягає тієї завершальної фази примата музичного, яка визначить характер та провідне значення у загальній жанровій системі камерно-вокальної музики композиторів-романтиків.

У деяких музикознавчих працях справедливо стверджується, що камерна вокальна музика виявляється тією жанровим середовищем, у якому здійснюється принципова рівноправність жанрових компонентів – поетичного слова й музики, а це передбачає яскраво виражену діалогічність самого способу виконання та звучання (див.: 6; 8; 9), обумовлює нову семантичну дієвість поглиблено артизованого вокально-виконавського голосу. У даному випадку не стільки жанрова форма впливає на спосіб виконання, скільки нові вимоги художньо-музичної практики змінюють траєкторії розвитку вокального жанру, «примушують» його розгалужуватися та відкривати нові технологічні й смислові можливості, відповідно до нового розуміння природи – як виконавської творчості, так і людини у цілому.

Мета дослідження – окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції праксеологічного вивчення камерно-вокальної творчості як сфери художньої практики (арт-практики).

Основний зміст статті. Почнемо з визначення істотних для долі камерно-вокальної творчості історичних обставин, що змінили ставлення до призначення камерного співу, власне – дозволили усвідомлювати пріоритетні якості камерності, що виявляються й розвиваються на тлі оперної традиції. Це посилення творчого «діалогу» поезії й музики, діалогічності їх взаємозв'язку у будь-якій взаємодії; пошук тематичної та стильової автономії провідними західноєвропейськими композиторами; відчутне ними завдання розширення та специфікації інтонаційного фонду (комунікативних можливостей) музики, що потребує більшої деталізації процесу інтонування, його психологічного та обрано-змістового поглиблення.

З цього погляду новим визначальним етапом еволюції камерно-вокальної творчості, на якому вона сягає рівня самостійної художньої практики, соціально значущого

виконавського явища, постає мистецтво віденських класиків. З творчістю великих віденських класиків – Гайдна, Моцарта й Бетховена – як відомо, пов'язана стабілізація найбільш фундаментальних музичних форм – провідних європейських інструментальних жанрів (симфонії, сонати, струнного квартету), також подальша активна еволюція відкритої бароковою добою оперної жанрової сфери. Але паралельно з цими «великими» жанрами, монументальними музичними композиціями, що виходять з загальних стилєвих настанов відповідного історичного часу, розвивається камерно-вокальна музика, котра відбиває різноманітні художні тенденції епохи, естетичні принципи та стилєві орієнтації з боку конкретної людини, окремої людської особистості, у її звичайній дійсності та з її власними поточними практичними потребами.

Камерно-вокальна творчість віденських класиків відкриває значущість пісенного жанру на новому щаблі вторинної художньої системи, у якій засоби виконання – усі категоріальні сторони виконавської форми в музиці – придбають самоцінність, постають художньо-практичним інструментарієм, тобто *набувають власної діяльнійшої ефективності*.

Відповідно до розуміння вихідного поняття ПРАКТИКИ (від грец. діяльність, дія, вчинок), нові різновиди вокальної творчості, що камернізують й масштабно змінюють художні позиції виконавців, створюють нову «мистецьку оптику» музичного інтонування, тобто відкривають нові художні вартості у вокальному голосі та вокальній артикуляції – разом з відкриттями в інтованому словесному матеріалі.

Дві основоположні для камерно-вокальної сфери форми, пісня та романс, охоплюють більшість зі здійснених творчих відкриттів. Найперше відзначимо, що пісенна сфера творчості композиторів-віденців класичної доби визначає питому вагу та історичну роль

австро-німецької *Lied* у наступному, XIX-му, столітті. Будучи умовно-периферійним у творчості класицистських митців, камерно-вокальний жанр все ж таки цілком визначив свої естетичні та практичні позиції. Його активне – семантично-дієве – виконавське включення до європейського музичного процесу суттєво розсунуло межі вокального мистецтва, тобто збагатило сферу вокальної музики у цілому, підсилило увагу до її мовно-мовленнєвих засобів.

Висвітлення найбільш значних і яскравих явищ пісенної творчості віденських класиків, її виразово-сміслових домінант та поетико-естетичних модусів, дозволяє конструювати з окремих позицій сумарну картину *артизації вокально-виконавського голосу*, перетворення його на певний музичний артефакт; важливо, що це відбувається саме у камерній галузі, оскільки вона зосереджує увагу на внутрішньому стані людини – тому й на виконавці, на способах *художньо-практичної вокальної самореалізації*. Звідси важливість вивчення камерно-вокальних творів віденців класичної доби як нових взірців вокальної лірики, що зумовлять музичне мислення наступної романтичної доби.

Пригадаємо, що ще у XVII столітті виник новий тип *Lied*: пісня для голосу або декількох голосів у супроводі цифрованого баса. Найвідомішим з композиторів, які працювали в жанрі пісні з цифрованим басом, був А. Кригер. Після 1670 року пісня з цифрованим басом дещо нівелювалась у її художньому значенні, однак в другій чверті XVIII століття вона відродилася у творчості такого композитора, як Георг Філіпп Телеман, котрий працював у всіх жанрових формах, але особливу увагу приділяв камерним вокальним творам, зокрема – розвиваючи новий гомофонний стиль письма. Після 1750 року під впливом нових естетичних тенденцій виник тип строфічної пісні з простою мелодією в народному дусі, нескладними гармоніями й відносно розвиненим і самостійним супроводом.

Процес інтенсивного розвитку німецької пісні ознаменувався появою цілих пісенних «шкіл», у тому числі першої та другої берлінських (основоположник – К. М. Краузе, найбільш значний представник – К. Ф. Е. Бах; засновник – Й. А. Шульц, найбільші представники – Й. Ф. Рейхардт і К. Ф. Цельгер, пісні яких, однак, з'явилися вже після пісень Моцарта). Вокальний цикл «VI Original Canzonettas» Й. Гайдна являє собою об'єднання самостійних, закінчених за формою пісень, підлеглих єдиному художньому задуму, пов'язаному з настроями майбутньої розлуки з Ен Хантер, з якою композитора пов'язувала тепла дружба, і, одночасно, прощання з милою його серцю Англією. При цьому композитор дотримується основного принципу об'єднання частин у цикл – принципу контрасту, у першу чергу контрасту характеру виконуваної музики, вираженого в контрасті темпів і тематичного матеріалу. Даний цикл оцінюється як свідчення про можливість корінного відновлення музичної мови та мислення композитора в зрілому віці, адже містить низку інновацій, починаючи з загальної форми. Коли вузькі рамки вокальної мініатюри виявляються тісними, Гайдн змінює їх, поєднуючи декілька самостійних за формою пісень у цикл, розширюючи, таким чином, художній континуум своїх творів.

Зрілість художнього висловлення, досягнута в стилістиці Гайдна під впливом свіжих лондонських вражень, явно спостерігається й в його «англійських піснях». З одного боку, це помітне у використанні більш інтонаційно визначеної музичної мови, що властиве також написаним у Лондоні творам інших жанрів (у першу чергу, симфоніям), з іншого боку – у тому, що композитор піднімає вокальний жанр на якісно інший щабель, практично – відкриває шлях, що веде безпосередньо до Ф. Шуберта. Специфіка оновленого вокального мовлення композитора виявляється в стилістичних особливостях тематизму та свободі формоутворення, водно-

час — у передбаченні деяких рис романтичної гармонії у використанні своєрідних тональних зіставлень й барвистих гармоній. Фортепіанна партія також стає більш насиченою, епізодично передбачаючи твори Бетховена й Шуберта, містить алузії до оркестрових текстів, що сприяють певним драматично-змістовим ефектам.

При цьому в кожній пісні інструментальний супровід зі значними вступами й кодеттами отримує досить самостійну роль. Він виконує функцію узагальнення, доповнення, коментування вокальної партії, але також й створює загальний емоційний тон, настрої, «малює» обставини дії й несе визначену семантичну функцію. Вокальна музика Гайдна відрізняється досить складними взаєминами тексту й музики як в «плані змісту», так і в «плані вираження», оскільки поетичне слово і музика у вокальному інтонуванні реалізують складний діалогічний процес, стаючи елементами нової художньо-практичної семантичної системи: пропонується аналітичний нарис внутрішнього стану людини, що намагається подолати сум та тривогу, підводячи підсумки отриманим життєвим враженням, розстаючись з певним життєвим досвідом.

Таким чином, вокальна творчість Й. Гайдна багато в чому звернена до майбутніх романтичних інсайтів, доводить нові художні можливості пісенного жанру як артизованого на нових стильових началах.

Творчість Л. Бетховена також виявляє індивідуальну стилістику камерно-вокальної галузі, стає важливою віхою в розвитку пісенного жанру, передвіщаючи найвищий етап розвитку німецької та австрійської пісні XIX століття. Спрямованість автора грандіозних монументальних симфоній до виняткової правдивості художніх висловлень, до їх доступної ясності, водночас психологічної складності, реалізувалась в ліричному вокальному жанрі, причому з врахуванням його циклічних тенденцій. У зв'язку з цим, варто зауважити, що,

виникаючи на стику класицистської і романтичної епох, вокальний цикл стає одним з найважливіших надбань музичної культури XIX століття, яка додає до нього багато нових рис. Тобто, незважаючи на багатомісячний досвід «спілкування» слова й музики, форма камерного вокального циклу є відносно «молодою» – молодшою за інструментальний цикл, сталі взірці якого можна знайти вже в першій половині XVIII століття, а з усією визначеністю – у другій його половині, у творчості німецьких органних майстрів, А. Кореллі, французьких клавесиністів, у деяких інших.

Однією з рис оновлення пісенної лірики в музиці романтичної доби стає долучення до неї романсової стилістики, що стає провідником авторського начала, еманаций авторської свідомості. Незважаючи на значний обсяг літератури, присвяченій вокальній ліриці XIX століття (див., зокрема: [2–3]), спеціальні *виконавські* підходи до проблеми циклу та циклічності залишаються одиничними; між тим саме дев'ятнадцятим століттям породжене багато чого з того, що стане засадничим для розуміння виконавської специфіки циклічності. Поряд з розвитком своєрідних національних шкіл вокальної лірики, таких як німецька (Шуман – Брамс – Вагнер – Вольф), французька (Дебюссі – Равель – Онегер – Мессіан), у ході розвитку європейської музики другої половини XIX – початку XX століття виробляються естетичні канони та семантичні норми трактування камерного вокального циклу, у тому числі виконавські образні парадигми жанру.

До їх змісту – як і до чинників їх формування – доцільно віднести вимогу конкретності від теми-ідеї циклу, іншими словами, вимогу досить явної «сюжетності» (і не тільки в словесно-поетичній, але й у музичній композиції циклу); дана обставина веде до посилення театральних прийомів у загальній музичній драматургії, насамперед до настільки типової для романтиків, що

зберігається надовго після них, персоніфікації музичного матеріалу, що наділяє певні виразові (фактурно-гармонічні, темброві, тематичні, нарешті – вокально-інтонаційні) прийоми значною образною експресією. Помітною рисою стає посилення образного контрасту та психологічного навантаження кожного образу, що змушує шукати аналогії в сонатно-симфонічному циклі; одночасно виникає й дуже характерний для романтизму зворотний вплив вокальної музики на інструментальні жанри, що майбутній синтез жанрів симфонії та вокального циклу. Відзначимо як істотні прикмети посилення прийомів єдності форми, наскрізного розвитку, що розвивають вже не лише куплетність, але й тричастинні структури композиції. Нарешті, варто зауважити, що романтики перетворюють у загальне правило драматургії опору на первинний жанровий матеріал (матеріал первинних побутових, повсякденних – пісенних, танцювальних та ін. жанрів), яка може бути в різних ступенях і ракурсах – від жанрової цитати до поліжанровості, від «узагальнення через жанр» – до учуднення жанру, що є могутнім засобом створення гротескного музичного образу.

Ініціатором усіх даних парадигматичних явище слід називати Л. Бетховена, чий камерно-вокальний метод досяг класичної ясності в циклі «До далекої улюбленої» ще й тому, що, як і в долі Гайдна, камерно-вокальний цикл зайняв особливе місце у творчому й життєвому шляху композитора (див. про це: [9]).

Вивчення комунікативних виконавських властивостей камерно-вокальної музики зумовлюється праксеологічним підходом, водночас відкриває здатності не лише останнього, а й самої камерно-вокальної галузі. Вона яскравіше інших музично-виконавських форм демонструє *перетворення* безпосередньої виконавської комунікації («безумовної» сторони виконавського діалогу) у складно-опосередкований умовний художній діалог; її

вивчення дозволяє виявляти специфічні риси смислового діалогу в музиці, іманентної музичної – а це означає виконавської – семантики як діалогічного феномена. Активність, самостійність семантичних функцій музично-виконавської стилістики зростає разом зі стильовим «звільненням» камерно-вокального ансамблю, що досягають вищої своєї крапки в циклічній формі та у поєднанні пісенних та романсових рис жанру. Ступінь семантичної автономії вокально-виконавського інтонування як семантичного феномена настільки значна, що дозволяє запроваджувати поняття про *виконавсько-практичний генезис камерно-вокального діалогу*. Камерно-вокальна творчість виявляє тенденцію циклізації як одну з найважливіших у музичному формоутворенні, дозволяє розглядати цю тенденцію у взаємозв'язку зі специфічною хронотопічністю, процесуальністю, підтверджуючи важливе значення музичного часу у виконавському діянні. У такий спосіб, на основі виявлення жанрового хронотопу як вокально-виконавського процесу, варто ставити питання про взаємодію «зовнішньої» текстової та «внутрішньої» смислової сторін камерно-вокального циклу. Одночасно виявляється тенденція до подальшого жанрового перетворення камерно-вокального циклу, який у силу цього сам виявляється перехідною жанровою формою.

Подібна «тяга» до експерименту, відкритість форматворних тенденцій проявлялася у камерно-вокальному циклі споконвічно – досить згадати опуси Л. Бетховена й композиторів-романтиків, тобто може бути визнана його генетичною рисою. В одному випадку, цикл залишається на межі двох, близьких за стильовими і стилістичними ознаками жанрово-композиційних форм; в іншому випадку він досягає принципово нової, унікальної авторської жанрової якості й закріплюється, затверджується в ній. До нових якостей, яких прагне в історичному розвитку камерно-вокальний цикл, доцільно віднести теа-

тралізацію, сценічне «упредметнення» музичного задуму, пов'язані з буквальною персоніфікацією відносин, переживання; синтез словесно-поетичного та музичного інтонування як спосіб піднятися на найвищий рівень художньо-практичної вокальної самореалізації; деталізацію та індуктивність, намагання йти від частини до цілого, що підкреслює семантичні функції процесуальності як способу існування музичного звучання у часі; часову пролонгацію камерно-вокального мовлення, як те, що сприяє авторизації музичного тексту й, одночасно, ускладненню особистісного начала. У зв'язку із цим, не зайве нагадати і про те, що розвиток ліричного начала в музиці як особливого жанрово-семантичного типу пов'язаний з індивідуалізацією процесу музичної творчості, з досить високим рівнем авторства, з особливостями авторської ідеї як стильової семантичної, яка є можливою тільки у вторинній жанровій системі. Щодо цього камерний вокальний цикл є яскравим виразником *вторинної виконавської (переважно вокально-виконавської) жанрової семантики музики.*

У цілому, **наукова новизна** даної статті зумовлюється визначенням особливих праксеологічних властивостей камерно-вокальної творчості, видових рис даної галузі музичної практики. Засадниче значення класичного (класицистського) періоду історії камерно-вокального мистецтва у контексті західноєвропейської культури стосується як композиторської, так і виконавської творчості. Саме остання є артифікованою музичною практикою, дозволяє відкривати зв'язки між жанровою формою камерно-вокальної лірики та способами виконання, зокрема артикуляцією та динамікою, обґрунтувати роль циклічних засобів у формуванні провідних образів та ідей, художньо-естетичних настанов.

У результаті огляду історичного шляху камерної вокальної творчості стає очевидним внесок видатних віденських майстрів, Й. Гайдна та В. Моцарта, адже

шляхи вокальної лірики XIX століття були прогнозовані саме їх творчістю. Естафету жанру «з їх рук» прийняв Л. Бетховен; вже в «роки навчання», тобто в період творчого становлення, пісні Л. Бетховена не просто стають органічною частиною віденської пісенної культури другої половини XVIII століття, досягаючи рівня кращих взірців творчості віденської класичної школи: композитор піднімає ліричну пісню на новий якісний рівень через прилучення її до великих форм вокальної музики й завоювань власного стилю, через насичення її образами, сприйнятими в кращих поетів свого часу. Внаслідок індивідуального переосмислення творчих імпульсів, отриманих від старших представників Віденської класичної школи, а також через націленість генія на сміливі експерименти, бетховенські вокальні мініатюри характеризуються тісною взаємодією вокальної мелодії з текстом, впливом вокального мелосу на усі інші елементи музичного цілого, особливою роллю партії супроводу, що у процесі розкриття образу постає як резонатор виразового змісту вокальної партії, у тому числі за допомогою створення дуетних перегуків з голосом, насичення супроводу елементами колористичних фігураций та фактурних відгалужень-підголосків, що співвідносяться з характерними рисами камерного вокального стилю XIX століття.

Висновки. Вже у період свого вторинного художнього генезису, що співпадає з класицистським періодом західноєвропейської, зокрема австро-німецької, історії музики, камерна-вокальна творчість набуває значного ступеня семантичної активності виконавської стилістики, що дозволяє вказувати на виконавський сенс — доцільність жанрових форм, особливо щодо засобів драматургії, тобто часового становлення. Камерно-вокальна виконавська форма свідчить про синтез словесно-поетичного та музичного інтонування як про найвищий рівень художньо-практичної вокальної

самореалізації, що дозволяє протиставляти деталізацію, індуктивність, часову пролонгацію камерно-вокального мовлення узагальненості, орієнтації на ціле в образному змісті, лапідарності та просторовій орієнтації оперного висловлення; вона стає основою вторинної семантизації – артизації вокально-виконавського голосу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен. Дис. ...канд. мист.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2016. 246 с.
2. Васина-Гроссман. Музыка и поэтическое слово. Интонация. Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ритмика. М.: Музыка, 1972. 152 с.
4. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: Психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: Монографія. К.: НМАУ, 1999. 269 с.
5. Калугіна Т. Деякі особливості зародження камерно-вокального виконавства в історичному аспекті // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наук пр. Вип. 3. Х.: Каравела, 1999. С. 26–31.
6. Лисовая О. Программность как жанровая парадигма камерной вокальной музыки: к проблеме исполнительского понимания. Дис.... на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2009, 199 с.
7. Лымарева Т. В классе камерного пения // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та історії і практики освіти: Зб наук. пр. Вип. 5. Х.: Каравела, 2000. С. 63–70.
8. Полканов А. Нові жанрові властивості камерно-вокальної музики в творчості сучасних композиторів. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 533–542.
9. Филатова О. Жанровый генезис исполнительского диалога в музыке (на материале камерно-вокального творчества). Дис.... на соиск. уч. степ. кандидата искусствоведения; спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2004, 217 с.

REFERENCES

1. Balanko, O. (2016). Ukrainian chamber and vocal music of the late 20th – early 21st centuries. as a performing phenomenon. Diss. ... candidate art.; special: 17.00.03 – musical art. Kyiv [in Ukrainian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978). Music and poetic word. Intonation. Composition. M.: Music [in Russian].

3. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and poetic word. Rhythmic. M.: Music [in Russian].
4. Hrebenyuk, N. (1999). Vocal and performing creativity: Psychological-pedagogical and art history aspects: Monograph. K.: NMAU [in Ukrainian].
4. 5. Kalugina, T. (1999). Some features of the emergence of chamber-vocal performance in a historical aspect. *Problems of the interaction of art, pedagogy and theory and practice of education: Collection Nauk pr. Issue. 3*. Kh.: Karavela. P. 26–31 [in Ukrainian].
6. Lisovaya, O. (2009). Programmaticity as a genre paradigm of chamber vocal music: to the problem of performing understanding. Dis... cand. of art history; special.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].
7. Lymareva, T. (2000). In the chamber singing class. *Problems of mutual interaction of mysticism, pedagogy and history and practice of education: Zb Sciences. Ave. Vip. 5*. Kh.: Karavela, P. 63–70 [in Russian].
8. Polkanov, A. (2014). New genre properties of chamber and vocal music in the works of modern composers. *Musical art and culture: Collection of scientific articles*. Odesa: Astroprint, Vol. 20. P. 533–542 [in Ukrainian].
9. Filatova, O. (2004). Genre genesis of performing dialogue in music (based on the material of chamber vocal creativity). Dis... cand. of art history; special.: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-16>**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*

ЕВОЛЮЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У КИТАЙСЬКОМУ ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Мета роботи – простежити еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві як особливій предметній галузі сучасного музикознавчого дослідження з увагою до історико-культурного процесу розвитку – від традиційної форми китайської опери до сучасних оперних творів. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музично-історичного, жанрово-стильового, естетико-культурологічного, оперознавчого, музикознавчого аналітичного та семантичного підходів, які утворюють цілісне методологічне підґрунтя даної роботи. **Наукова новизна** полягає у розгляді загальної генезису та подальшого розвитку традиційних оперних форм у китайській культурі як головного підґрунтя для формування нового погляду на сучасне оперне мистецтво Китаю. **Висновки.** Багатовікова історія розвитку китайського музичного театру була ознаменована формуванням унікального культурного явища яким стає Пекінська опера, що увібрала в себе всі найкращі здобуття накопичені протягом всього її історичного шляху. Сьогодні національно самобутній та оригінальний жанр Пекінської опери є актуальним взірцем традиції китайського музичного театру, в якому, з одного боку, дбайливо зберігаються багатовікові надбання цієї галузі культурної спадщини Китаю, з іншого – продовжується безперервний розвиток та оновлення всіх її складових.

Музична складова Пекінської опери є одним з найбільш драматургічно вагомих та художньо-образно значущих рівнів даного явища, що знаходить своє вираження у музично-мовних її характеристиках. Головними з них слід назвати використання високотеситурного співу, використання та опір на високі регістри інструментального супроводу і вокалу, що підкреслює важливість та естетичну значущість високих тембрів як головних виразників краси відповідно до китайських культурних уявлень.

Ключові слова: опера, оперне мистецтво, оперознавство, китайська опера, Пекінська опера, стиль, музична семантика, виконавська стилістика, музична культура, культурна традиція, сучасні жанрові трансформації, ампула, образ-ампула.

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

Evolutionary processes in Chinese opera art: tradition and modernity

The aim of the work is to trace the evolutionary processes in Chinese opera art as a special subject area of contemporary musicology research, paying attention to the historical and cultural process of development – from the traditional form of Chinese opera to modern opera works. The methodology of the research is based on a combination of musical–historical, genre–stylistic, aesthetic–cultural, opera studies, musicological analytical, and semantic approaches, which form the integral methodological foundation of this work. The scientific novelty lies in the examination of the overall genesis and further development of traditional opera forms in Chinese culture as the main foundation for the formation of a new perspective on modern Chinese opera art. Conclusions. The centuries–old history of the development of Chinese musical theater has been marked by the formation of a unique cultural phenomenon, which becomes the Beijing opera, incorporating all the best achievements accumulated throughout its historical path. Today, the nationally unique and original genre of Beijing opera is a relevant example of the tradition of Chinese musical theater, in which, on the one hand, the centuries–old achievements of this area of China’s cultural heritage are carefully preserved, and on the other – the continuous development and renewal of all its components continues.

The musical component of Beijing opera is one of the most dramaturgically significant and artistically meaningful levels of this phenomenon, which is expressed in its musical and linguistic characteristics. The main features include the use of high tessitura singing, the use and reliance on high registers of instrumental accompaniment and vocals, which emphasize the importance and aesthetic significance of high timbres as the main expressions of beauty according to Chinese cultural concepts.

Key words: *opera, opera art, opera studies, Chinese opera, Beijing opera, style, musical semantics, performance stylistics, musical culture, cultural tradition, modern genre transformations, role types, image–role.*

Актуальність теми роботи. Музичне мистецтво Китаю є одним з унікальних явищ світової культури, в якому повною мірою втілюється релігійно–філософська та художньо–естетична настанови даної культури у їх цілісному втіленні через систему мистецьких явищ. Як свідчать багаточисленні історичні розвідки, усвідомлення природи та характерних ознак звуку, важливість та надзвичайне його значення у загальній структурі світобудови, вплив звуку як унікального феномену на всі галузі людського життя пройшли багатовіковий шлях (за різними джерелами сягає приблизно восьми тисячоліть).

Розуміння та особливості використання звуку, природа звуковидобування та багато інших аспектів відбито, з одного боку, у багаточисленних китайських трактатах, з іншого – у традиційній музичній культурі з розвинутою жанровою системою, тембровими характеристиками традиційних інструментів та особливостях виконавських традицій, у тому числі й співочих. Теоретичні концептологічні узагальнення й конкретні музично-культурні втілення створюють органічну систему традиційної музичної культури, що пройшла етапи формування та подальшої еволюції з часів перших землеробів у басейні Хуанхе до сучасних звершень, що відбуваються у китайській музичній культурі.

Зазначені взаємозв'язки явищ різної природи як усередині традиційної музичної культури, так і за її межами є невід'ємною складовою китайської культури у цілому, яка постає самодостатньою, складноорганізованою системою. Тому використання загальноприйнятого в європейській науковій традиції поділу на мистецтво та науку, гуманітарну та природничу галузі знання, духовне та тілесне не є притаманним для китайської культури, адже однією з ключових її парадигматичних настанов є ідея загальної єдності та взаємопов'язаності всього сушого. Тому окремі жанрові різновиди музичного мистецтва, у тому числі й китайську оперу, не можна сприймати як суто музичне явище, бо в основі будь-якого нібито автономного музичного жанру лежить ідея єдності багатьох його складових – у випадку з китайською оперою це єдність таких видів мистецтв як музика, поезія, література, танець, акробатика і майже бойові мистецтва. Традиційна китайська опера, що налічує понад 800 років, була і лишається донині однією з найпопулярніших форм розваги серед усіх верств суспільства, починаючи від простих людей та закінчуючи імператорським двором у Китаї. Сьогодні у Китаї налічується понад 360 різних стилів регіональних опер.

Мета роботи – простежити еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві як особливої предметної галузі сучасного музикознавчого дослідження з увагою до історико-культурного процесу розвитку – від традиційної форми китайської опери до сучасних оперних творів. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музично-історичного, жанрово-стильового, естетико-культурологічного, оперознавчого, музикознавчого аналітичного та семантичного підходів, які утворюють цілісне методологічне підґрунтя даної роботи. **Наукова новизна** полягає у розгляді загальної генезису та подальшого розвитку традиційних оперних форм у китайській культурі як головного підґрунтя для формування нового погляду на сучасне оперне мистецтво Китаю.

Виклад основного матеріалу. Серед багатьох всесвітньо відомих досягнень китайської культурної традиції – китайського живопису, китайської літератури, китайська опера у цілому, та Пекінська опера зокрема, є одним із найбільш показових проявів національної культурної спадщини Китаю [7], що підтверджує той факт, що саме китайська Пекінська опера були внесена до списку світової нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [4]. Серед багатьох існуючих сьогодні різновидів традиційної китайської опери, найбільш визнаними та широко відомими є деякі з них, а саме Пекінська опера, Хенаньська опера, Опера Пін, Опера Хуанмей, Гуандунська опера, Сичуаньська опера, опера Юе, Хуайська опера, Шаньсіська опера, Хунаньська опера, деяк. ін.

Перші згадки про існування китайської опери можна знайти у багатьох письмових джерелах, що збереглися до сьогодення, але окрім інформації, яка міститься у цих письмових артефактах, багато додаткових відомостей можна знайти у давніх мелодіях пісень, у графічних зображеннях, в яких зафіксовані танцювальні рухи, тощо. У період панування династії Цінь (221–207 до н. е.) шлях китайської опери у цей період був лише розпо-

чатим, а опера як сценічне мистецтво продовжило свій розвиток та жанрове оформлення у період панування династій Суй (581–618) і Тан (618–907). Подальший розвиток китайської опери відбувався протягом багатьох століть, породжуючи різні регіональні та жанрові різновиди цього виду мистецтва, а дуже значний підйом у даному виді мистецтва можна було спостерігати з починаючи з панування династії Юань (1271–1368), під час якої китайська опера піднялася на якісно новий рівень свого розвитку, а разом з появою новел у династіях Мін (1368–1644) та Цін (1636–1912) китайська опера отримує міцний поштовх у своєму розвитку, вплив якого на подальший розвиток відчувається й у сучасному китайському музичному театрі.

У багатьох дослідженнях, в яких вивчаються різні аспекти еволюційних процесів у китайському оперному мистецтві, як один з найбільш важливих чинників у розвитку змістовної складової даного виду китайського мистецтва є опора на систему релігійно-філософських та міфологічних представлень. Як вказує Лі Мін у своєму дисертаційному дослідженні «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень», найбільш важливою та показовою загальною художньо-образною ознакою китайської культури є її символічний характер, що підтверджується тим, що майже кожне явище, кожна дефініція у китайській релігійно-філософській або мистецькій системах має особливий символічне тлумачення та вираження [1].

Всі відомі різновиди китайської опери не мисляться без співу та оркестру, арій та розмовних діалогів, хореографії та військових мистецтв, гриму та костюмів. У той самий час, народжуючись у певних культурних і соціальних умовах, кожен із видів китайських драм набував характерні, властиві лише йому особливості та специфічні риси. Так, в одних театрах акцент робиться на вокальному боці, в інших – на акторській майстерності;

в одних сцена подібна до калейдоскопу яскравих строкатих фарб, в інших — зовнішні ефекти максимально наближені до реалій життя; відрізняються діалектні прислівники та інструментальний склад оркестрів [2]. І все ж визначальним фактором своєрідності видів китайської опери є її музичне «наповнення».

Серед багатьох існуючих різновидів китайської опери, Пекінська опера займає одне з найбільш поважних місць, що красномовно підтверджують і її затребуваність серед слухацької аудиторії, і кількість звернень до цієї унікальної традиційної форми китайського театру серед дослідників. За своїми витоками та походженням Пекінська опера сягає до самих ранніх форм існування китайської театральної традиції і ввібрала в себе найбільш значні та художньо вагомі їх надбання. Отже, Пекінська опера зародилася за часів традиційного суспільства, в якому у центрі знаходились та домінували ідеї конфуціанства та загальні соціокультурні форми будувалися навколо слугування імператорському двору. Пекінська опера передає цю традиційну ідеологічну та ціннісну систему через поєднання традиційних форм мистецтва, таких як музика, співи, танці, мову та пантоміму, образотворче мистецтво, літературу й акробатику. Як підкреслюють дослідники, що займаються питаннями загального генезису та художньо-естетичних принципів функціонування феномену Пекінської опери, протягом усього спектаклю на всіх рівнях у даному явищі головні художні ідеї та ідеологічні та естетичні цінності, що були у ній закладені, мають значний вплив на слухачів, надихаючи їхні уми, культивуючи певну естетику та оцінку та, найголовніше, зміцнюючи ідеологічні настанови [3].

Театр як розвага у Китаї виникає та починає активно розвиватися переважно у період існування імперії Сун (宋 960–1279), під час правління династії Чжао. Даний історичний період характеризується як епоха активної комерціалізації, розвитку різних видів та форм комер-

ційної діяльності, що супроводжувалось збільшенням кількості людей, які подорожували країною. Мандрівні співаки та оповідачі перевозили свої пісні, танці та оповідання з села до села, що заклало підґрунтя формування у подальшому театральних труп. Хоча театральні вистави для простого народу були розповсюдженим явищем, разом з тим у цей період формується особливий напрям у загальному еволюційному русі китайської опери як форма існування театру для розваги багатих слухачів. У подальшому, наприкінці вісімнадцятого століття, з'являються міські театри, які як і попередні його представники, були формою «інтерактивного театру», в якому слухачькій аудиторії було дозволено голосно коментувати все що відбувається на сцені під час вистави. Вплив європейської театральної традиції стає помітним у китайському оперному мистецтві починаючи з кінця XIX століття, і це принесло у театральну естетику багато нових рис, починаючи з публіки, яка дивиться виставу у затемненому залі, відокремленому від дії театру, що розігрується на освітленій сцені [3].

Відмітимо, що поруч з впливом європейської музично-театральної традиції на китайську оперу, у той же час (у другій половині XIX ст.) відбувається ознайомлення європейської публіки з традиціями китайського театру, зокрема з Пекінською оперою, про що свідчить поява великої кількості творів де головним «героєм» стає культура країн Сходу. Як вказується у багаточисленних роботах китайських дослідників, що вивчають дану традицію, формування Пекінської опери відбулося у Пекіні близько 1840–1860 рр., але її розповсюдження у даній жанровій формі відбулося лише у 30–40 рр. XX ст., зусиллями багатьох митців та яскравих виконавців, чільне місце серед яких займав Мей Ланьфан. Саме у ці роки вона отримує провідне місце серед інших форм китайської театральної традиції, що підтверджує і та її назва, яка стає розповсюдженою – «державна опера» [4].

Творча діяльність блискучого виконавця та першого директора Пекінської опери Мей Ланьфана значно вплинула не тільки на розвиток Пекінської опери, а ще й на її визнання у світі. У 1919 р. зусиллями Мей Ланьфана починається перший гастрольний тур по Японії і з цього часу починається активне знайомство світу з Пекінською оперою як з унікальним надбанням китайської культурної традиції.

У порівнянні з іншими різновидами жанрових форм китайського музичного театру, Пекінська опера значно вирізняється більш розвиненою драматургічною динамічністю дії, з виділенням як одного з провідних його рівнів — важливості музичної складової твору, що у свою чергу, вимагає високого професійного рівня виконавської майстерності. У даному жанровому різновиді тісно переплітаються та взаємодіють традиційна інструментальна музика і спів з унікальними способами інтонування, вишукані діалоги і гостро-характерологічні жести, захоплююча акробатика і елементи військового мистецтва, яскраві костюми і унікальний грим. Поєднання та взаємопроникнення даних самодостатніх мистецьких напрямів дає можливість створювати унікальне художнє явище — Пекінську оперу, яка вирізняється високим художнім стилем, строгими канонами, неймовірною вишуканістю виконавської традиції та найвищим професіоналізмом.

Загальна структура Пекінської опери зазвичай складається з декількох сцен, які відокремлюються одна від одної інструментальними епізодами, а кількість та часова протяжність сцен залежать від сюжетної складової та загального масштабу вистави. Разом з тим, хоча є певна структура та умовне поділення на сцени, у Пекінській опері відсутня традиція перерв, тобто поділення на акти як у традиції європейської опери відсутня. Це пояснюється окрім загальних умов історичного розвитку ще й тим, що під час вистави не використову-

ються масштабні декорації, заміна яких потребує багато часу та зусиль. Якщо виникає необхідність у невеликій перестановці у сценічному просторі, дія переміщується на авансцену і відбувається перед закритою завісою [6].

Разом з примітними структурно-композиційними принципами та художньо-образними параметрами китайського музичного театру у цілому, й Пекінської опери зокрема, особливої уваги заслуговують також питання пов'язані зі сформованою у надрах китайського музичного театру унікальної традиції вокального інтонування та манери співу. Один з найбільш відомих та поважних виконавців першої половини ХХ століття Мей Ланьфан вказував на те, що голос співака-актора та його вокальні навички є його «іншим життям» і підкреслював, що головне місце у складному синтезі мистецтв, що відбувається під час оперної вистави у китайському музичному театрі належить саме мистецтвам співу та декламації [5].

Найбільш показовою ознакою та характерною особливістю вокальної виконавської техніки в Пекінській опері вважається високотеситурний чоловічий спів, що походить від традицій співу у музичної драми ханьсі. Досліджуючи теситурні характеристики голосів виконавців Пекінської опери треба зазначити, що спів у низькому регістрі як такий у Пекінській опері майже не застосовується і якщо й зустрічаються епізодичні застосування низьких голосів, у більшості випадків вони використовуються у декламаційних частинах. Даний теситурний вибір зазвичай підтримується й оркестровою тканиною, у якій зазвичай також відсутні традиційні китайські інструменти басових тембрів. Разом з тим, у Пекінській опері фіксований розподіл голосів на закріплені діапазони не прийнято використовувати, адже будь-яка партія може бути відредагована та адаптована безпосередньо під конкретного співака [6].

Хоча у деяких джерелах присвячених вивченню виконавських характеристик та особливостей співу у Пекін-

ської опери чоловічий високотеситурний спів визначається як фальцет, дане термінологічне визначення є не зовсім коректним. У даному різновиді китайського музичного театру використовується особлива вокальна техніка, яка передбачає спів у високому регістрі із затиснутою гортанню та залученням переважно головного резонатора, а не з вільною гортанню, яка є обов'язковою умовою для європейської оперної традиції. Цікавим є той факт, що дана виконавська манера є обов'язковою і для співаків-чоловіків, і для жінок-співачок. Даний вид виконавської манери отримав назву «цзясан» — «штучне горло» [6, с. 198–199]. Цікаво що у переважній більшості інші образи-амплуа, які об'єднують чоловічі та жіночі персонажі зрілого віку, позиціонуються як такі, що співають у природній манері «чженьсан» — «справжнє горло», хоча у порівнянні з європейською манерою співу, в ній також є дуже помітним принцип затискання м'язів гортані, як і при штучній техніці, що дозволяє досягти необхідного звучання та специфічного тембру. Нерідкими є випадки, коли для створення образу молодого герою виконавець застосовує обидві виконавські манери співу, що надає більш широкі можливості у роботі над конкретним персонажем.

Серед важливих виконавських навичок співаків Пекінської опери, які були вище зазначені, обов'язковою характеристикою вокальної манери та необхідною складовою будь-якого виконавського амплуа у даному жанровому різновиді стає особлива «прорізуюча» здатність та надзвичайна польотність голосу. Багато у чому цьому сприяють архітектурні особливості будови залів китайських музичних театрів, де над сценою розташований купол, який створює акустичний ефект та підсилює звукову гучність. Таким чином, для втілення образу-амплуа молодих героїв та героїнь у Пекінській опері найчастіше використовується високотеситурний спів у поєднанні із штучною манерою співу; для літніх персонажів більш притаманним є використання

середнього регістру та природної манери співу. Окрім теситурних ознак, показовою характеристикою вокального інтонування у Пекінській опері стає наявність особливої вокальної техніки, що надає звуку особливої пронизливості.

Сьогодні Пекінська опера не тільки не втрачає своєї популярності, а ще й нарощує вплив та значущість для китайської сучасної культури та й для світової музичної культури загалом. Серед значного за обсягом сучасного репертуару Пекінської опери найбільш показовими та актуальними можна назвати твори на традиційні сюжети, які зазвичай ґрунтуються на легендах, казках, оповіданнях про історичні події та адаптованих переказах популярних у Китаї середньовічних романів. Все це створює особливі умови існування Пекінської опери сьогодні, більшість сюжетів якої широковідомі китайському глядачеві, чого, звичайно, не можна казати про європейського слухача та глядача. Разом з тим, сьогодні можна констатувати постійно зростаючий інтерес серед європейських та американських слухачів до даного різновиду китайського музичного театру, в тому числі й у кінематографі. Прикладом цього стає звернення до унікальної культурної традиції у цілому, та до жанрової форми Пекінської опери, зокрема, китайського режисера Чень Кайге у його кінострічках «Прощавай, моя наложниця» (1993) та «Мей Ланьфан. Зачарований назавжди» (2008).

Висновки. Багатовікова історія розвитку китайського музичного театру була ознаменована формуванням унікального культурного явища яким стає Пекінська опера, що увібрала в себе всі найкращі здобуття накопичені протягом всього її історичного шляху. Сьогодні національно самобутній та оригінальний жанр Пекінської опери є актуальним взірцем традиції китайського музичного театру, в якому, з одного боку, дбайливо зберігаються багатовікові надбання цієї галузі культурної спадщини Китаю, з іншого — продовжується безперервний розвиток та оновлення всіх її складових.

Музична складова Пекінської опери є одним з найбільш драматургічно вагомих та художньо-образно значущих рівнів даного явища, що знаходить своє вираження у музично-мовних її характеристиках. Головними з них слід назвати використання високотеситурного співу, використання та опір на високі регістри інструментального супроводу і вокалу, що підкреслює важливість та естетичну значущість високих тембрів як головних виразників краси відповідно до китайських культурних уявлень. Також серед показових характеристик музичної складової Пекінської опери треба вказати особливу важливість принципів вокального інтонування що охоплює не тільки співочі елементи твору, а ще й розповсюджується на його декламаційні елементи, як найбільш відповідаючих втіленню специфіки тонової природи китайської мови.

Отже, підсумовуючи все вищесказане, треба особливо підкреслити найбільш показові риси Пекінської опери зокрема, та й усієї китайської культури у цілому, які містяться у одночасному співіснуванні надзвичайно дбайливого ставлення й глибокої поваги до стародавніх національно-культурних традицій і дотримування процесу безперервної еволюції, та постійного прагнення до засвоєння нового досвіду, до безперервного творчого пошуку, що знаходить своє вираження у нових формах існування усталених жанрових форм.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємодображень: дис. ... канд. мистецтвознав.: Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2019. 250 с.
2. Chan, Margaret. 2009. "The Magic of Chinese Theatre: Theatre as a Ritual of Sacral Transmogrification." In *Change and Innovation in Chinese Opera: A Post Conference Publication*, edited by Cai Shupeng, 144-164. Singapore: National Heritage Board.
3. Zuguang Wu, Zuolin Huang, Shaowu Mei. *Peking Opera and Mei Lanfang: a Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master*. Beijing: New World Press, 1984. 136 pp.

4. 中国34项列入联合国非物质文化遗产保护名录 // 百度: 文库. URL: <http://wenku.baidu.com/view/836397fc910ef12d2af9e7e1.html>.
5. 江津. 中國戲劇音樂. 北京: 人民報 出版社, 第 2 版, 2001 年. (Цзян Цзинь. Китайская театральная музыка. Пекин: Жэньминь иньюэ чубаньшэ, 2-е изд., 2001. – 482 с.).
6. 吴同斌. 京剧指南. 天津: 天津 焦裕, 2001. 594 页. (У Тунбін. Керівництво по Пекінській опері. Тяньцзинь: Цзяюй, 2001. 594 с.).
7. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线. 2009. № 5. 第35页. [Сюй Лінлін. Три головних представника національної спадщини Китаю. Сичуань, 2009. №. 5. С. 35].

REFERENCES

1. Lee, Min. (2019) Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections: diss. ... candidate art critic.: Kharkiv. national University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv [in Ukrainian].
2. Chan, M. (2009) "The Magic of Chinese Theatre: Theatre as a Ritual of Sacral Transmogrification." In Change and Innovation in Chinese Opera: A Post Conference Publication, edited by Cai Shupeng, 144–164. Singapore: National Heritage Board [in English]
3. Zuguang Wu, Zuolin Huang, Shaowu Mei. (1984) Peking Opera and Mei Lanfang: a Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. Beijing: New World Press [in English]
4. 中国34项列入联合国非物质文化遗产保护名录 // 百度: 文库. URL: <http://wenku.baidu.com/view/836397fc910ef12d2af9e7e1.html> [in Chinese].
5. 江津. 中國戲劇音樂. 北京: 人民報 出版社, 第 2 版, 2001 年. [in Chinese].
6. 吴同斌. 京剧指南. 天津: 天津 焦裕, 2001. 594 页. [in Chinese].
7. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线. 2009. № 5. 第35页 [in Chinese].

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 788.6+78.087.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-17>

Зіновій Павлович Буркацький

ORCID: 0000-0002-3566-0821

кандидат мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри духових та ударних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
Zinovyburkatsky@gmail.com

АПЛІКАТУРА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КЛАРНЕТИСТА

Мета роботи. У статті досліджуються принципи та засоби вирішення проблеми формування аплікатурних навичок у грі на кларнеті. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного та музикознавчого методів з залученням **Наукова новизна** роботи постає у виявленні специфіки та ролі кларнетової аплікатури у формуванні й розвитку виконавської майстерності сучасного кларнетиста. **Висновки.** Досконале знання аплікатурних принципів відкриває значні виконавські можливості та є універсальним засобом розвитку технічної досконалості виконавця-інструменталіста. Техніка аплікації має вирішальне значення у грі на кларнеті, потім від неї залежить точність та плавність. Звукоряд кларнета (навіть найкращого) через конструктивні недоліки тембрально все ж нерівний: одні звуки надто яскраві, інші – приглушені та «тьмяні». Тому на шляху вдосконалення виконавської майстерності кларнетиста потрібна постійна робота над тембром звуків, які виявляються за допомогою додаткових та допоміжних аплікацій, що сприяють вирівнюванню тембральної ідентичності звуків як цілісності музично-сислової структури. Проблему для кларнетиста часто представляють «хітромудрі» пасажі у гранично швидкому темпі і у верхньому реєстрі. Звичайно, пасажі зі знаками альтерації, що постійно відвідуються, через недосконалість

аплікації на кларнеті створюють незручності, тому в таких випадках необхідне окреме опрацювання як самої аплікації, так і пасажу. Проте всі технічні труднощі перевіряються переборні, тим більше, що у духовиків на всіх видах техніки є вправа, регулярне виконання яких знімає будь-які перепони перед завоюванням чергової вершини. Правильно знайдена аплікація після також засвоєння подвійного стакато, виконання чвертьтонів, мультифоніки та інших засобів сучасної композиторської мови. Володіння кларнетистом щонайбільшою різноманітністю різноманітних аплікацій допомагає йому у відображенні звуків необхідної висоти, гучності, тембру й артикуляційно-штрихових параметрів. Але самостійну проблему чистого звуковисотного інтонування раціоналізації аплікації не може. Справитися з цим завданням вона здатна лише разом із добре розвиненим звуковисотним слухом, вірно функціонуючим виконавським апаратом і добре налаштованим інструментом.

Ключові слова: кларнет, аплікатура, виконавська художня техніка, техніка гри на кларнеті, кларнетове виконавство, музично-виконавське мислення.

Burkatskyi Zinovy Pavlovych, PhD of Art History, Professor, Head of the Department of Wind and Percussion Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Application as a means of forming performance skills of a clarinetist

Aim of the work. The article examines the principles and means of solving the problem of forming application skills in playing the. **The scientific novelty** of the work appears in the identification of the specifics and role of clarinet fingering in the formation and development of the performance skills of a modern clarinetist. **Conclusions.** Thorough knowledge of application principles opens up significant performance opportunities and is a universal means of developing the technical perfection of an instrumentalist performer. Application technique is crucial in playing the clarinet, then precision and fluency depend on it. The timbre of a clarinet (even the best) is timbrally uneven due to structural flaws: some sounds are too bright, others are muffled and "dull". Therefore, on the way to improving the performing skill of a clarinetist, constant work is needed on the timbre of sounds, which are revealed with the help of additional and auxiliary applications, which contribute to the alignment of the timbral identity of sounds as the integrity of the musical-semantic structure. The problem for the clarinetist is often represented by "tricky" passages in an extremely fast tempo and in the upper register. Of course, passages with alteration signs that are constantly visited due to the imperfection of the application on the clarinet create inconvenience, so in such cases, separate processing of both the application itself and the passage is necessary. However, all technical difficulties are proven to be insurmountable, all the more so because the ovens on all types of equipment have an exercise, the regular performance of which removes any obstacles before conquering the next peak. The application is correctly found after also mastering double staccato, playing quarter tones, multiphonics and other means of modern compositional language. The clarinetist's possession of the greatest possible

variety of various applications helps him in displaying the sounds of the necessary pitch, volume, timbre, and articulation-stroke parameters. But the rationalization of the application cannot solve the independent problem of pure pitch intonation. She is able to cope with this task only together with a well-developed pitch ear, a correctly functioning executive apparatus and a well-tuned instrument.

Key words: *clarinet, fingering, performance artistic technique, clarinet playing technique, clarinet performance, musical and performing thinking.*

Актуальність теми роботи. Аплікатура – один із найістотніших виконавських засобів будь-якого виконавця-інструменталіста. Її вибір є важливим компонентом мистецької майстерності. Правильний вибір аплікатури може полегшити виконавцеві оволодіння технічною складністю, відкрити нові художні горизонти. Але він може і негативно позначитися на якості гри, якщо виконавець не усвідомив до кінця доцільність використання тієї чи іншої аплікатури відповідно до технічного і художнього завдання, що стоїть перед ним. Музиканти обирають аплікатуру за багатьма принципами: зручність виконання, типові умови анатомічної будови рук, будова музичної фрази. Зручна для виконання аплікатура не завжди виявляється вірною через те, що музиканти хочуть більшої виразності. Через це виникають важкі місця. Часто композитори писали свої твори не знаючи особливостей конкретної інструментальної техніки або створювали музику для конкретного артиста. Це призводить до того, що виникають незручні місця. Аплікатура як елемент художнього виконання невіддільна від звучання; тому різна аплікація означає різне звучання. Розкриття ідейно-емоційного змісту музичного твору, виявлення всього багатства звучання інструмента є одним із найголовніших завдань, що стоять перед виконавцем. У кларнетовому виконавстві аплікатура сприймається дещо інакше, ніж у клавірно-фортепіанному або смичковому, втім має велике значення для художньо-звукового втілення змісту твору. Тому дослідження її принципів є актуальним музикознавчим та виконавським завданням.

Метою статті є виявлення принципів та засобів вирішення проблеми формування аплікатурних навичок у грі на кларнеті.

Виклад основного матеріалу. Для виконавця на кларнеті базовий сенс має точне відчуття простору чи відчуття відстаней, необхідне під час руху всіх дев'яти пальців, що є у аплікатурних комбінаціях, і особливо у роботі мізинців. При грі на кларнеті французької системи мізинці обох рук обслуговують по чотири клапани. Для того щоб збільшити свободу руху пальців, кларнетисту необхідно постійно їх тренувати. Автор німецької школи для кларнету Карл Берман написав етюди для розвитку робочих рухів мізинців, які з успіхом застосовуються у грі на кларнетах французької системи. На кларнеті тієї ж системи навантаження на мізинці збільшено. У першій половині ХХ століття у нашій країні стояло питання використання кларнетів французької чи німецької системи. Відомий кларнетист професор С. Розанов в опублікованій ним у 1935 році роботі «Основи методики викладання та гри на духових інструментах» пише: «У Франції та Америці у вживанні є кларнет французької системи, так званий кларнет Бьом. У Німеччині та слов'янських країнах він не застосовувався. Відрізняється від німецької системи тим, що не має вилкових клапанів, а це дає перевагу в грі. Для мізинців, як лівої, так і правої руки для нот є по 4 клапани, щоб брати ту чи іншу з цих нот або мізинцем правої, або мізинцем лівої руки... На наш погляд, це перевантажує роботу мізинців...» [3, с. 12].

У цілому питання аплікатури (передусім, для клавішних та струнних) стали привертати все більшу увагу і незабаром посіли найважливіше місце у музичних методичних трактатах. Так, у старовинній клавірній аплікатурі спочатку використовували переважно лише три пальці – 2, 3, 4, що пояснюється, насамперед, вимогами плавності, рівності та чистоти звучання. Адже 2, 3 і

4 пальці більш-менш рівні за довжиною та силою; а клавіатури старовинних інструментів (клавесина і, особливо, клавикорда) дуже чуйно реагували на зміну сили натиску (зміна сили натиску могла викликати коливання ритму та частоти звучання). Використання, в основному, трьох пальців викликало до життя аплікаційний прийом перекладання пальців. Наприклад, гамма До мажор виконувалося вгору – 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4, а вниз – 5, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2. Перша реформа в галузі аплікатури була проведена тоді, коли проблема пов'язаної гри стала однією з кардинальних. Оскільки французька школа клавесинізму була першою школою «зв'язної гри», то саме тут – у виконавській та педагогічній практиці найбільшого представника французького клавіризму Франсуа Куперена – народилися нові аплікатурні принципи. В аплікатурних принципах Куперена відбивається, проте, «ідеал зв'язності». Вони розкриваються як основна музично-смілова функція старовинної клавірної аплікатури, тобто, аплікатура стояла на службі так званої, мотивної гри: виразної артикуляції, «вимовлення» мотиву (зв'язування нот чи їх роз'єднання), ясного розчленування мотивних утворень. Оскільки артикуляція, різноманітність штрихів (як основа мотивної гри) були найважливішими чинниками та засобами виконавця епохи клавіризму, то аплікатурні питання розглядалися в нерозривному зв'язку з виконавськими завданнями «доброго виконання» чіткої та ясної гри. Позиційна «мотивна» аплікатура залишалася дійсною, поки клавірні твори базувалися на мотивно-варіаційному методі письма. Поступові ускладнення клавірної музики у гармонічному відношенні, а також у віртуозному – розширення діапазону пасажів – стали вимагати засвоєння нових «позицій» руки та призвели вже на початку XVIII століття до пошуків нових, відповідних аплікатурних прийомів. Наприклад, «рівноправність» пальців, введення прийому підкладання першого пальця. В романтичному фортепіанному мистецтві аплікатурні

принципи продовжили своє вдосконалення. Особливого значення це набуло в скрипковому виконавстві, де кожна струна мала своє тембральне забарвлення.

Але і для кларнетового виконавства аплікатура має велике значення у розвитку художньої техніки гри та образно-звуковій палітрі кларнетового інструменталізму. Тільки завдяки гарному розвитку техніки гравець зможе виконувати нотний текст точно та плавно, зберігаючи музичну точність та ясність. Для цього необхідні: 1) використання усього діапазону інструменту: кларнет – інструмент широкого діапазону, який може грати як дуже високі, так і низькі ноти; опанування ігрових навичок дозволяє вільно грати весь діапазон, щоб впоратися з різним музичним репертуаром та виконавськими вимогами; 2) володіння тембром: навички гри включають контроль і формування тембру, виконавці можуть досягти різних змін тембру, роблячи музику більш виразною та емоційною; 3) точна аплікатура: техніка гри обов'язково включає володіння аплікатурою на кларнеті, що має вирішальне значення для точності тексту, доцільності інструментальної техніки і плавності музики; розвиток аплікатурних навичок може допомогти виконавцям більш точно контролювати аплікатуру під час виступу, скорочуючи кількість помилок.

Рациональній аплікатурі належить істотна роль у гри на кларнеті, що сприяє якісній передачі інтонаційно-виразної сторони виконавського процесу – тембрально-звуковій та образно-емоційній. Відомо, що пальцева техніка базується на автоматизмах, тобто, на утворенні ланцюжків певних рухальних рефлексів у музично-виконавському мисленні. О. Готсдінер дає таке визначення: «Музично-виконавська навичка – це система свідомо вироблених рухів, які частково автоматизуються, дозволяючи цим реалізувати музичні знання та вміння в цілеспрямованій музичній діяльності» [2, с. 112]. Сьогодні гра на духових інструментах досягла такого рівня,

що «подальший її прогрес не може бути забезпечений лише практичними зусиллями. Емпіризм у цій області у значній мірі вже вичерпав свої можливості, він потребує активної теоретичної підтримки. Відставання теорії стає небезпечним, воно може привести до серйозних негативних наслідків. У таких умовах створення науково обґрунтованої теорії аплікатури як центральної виконавської проблеми є однією з найактуальніших потреб сучасного духового мистецтва» [1, с. 4].

Слово «аплікатура» походить від латинського *appliedo* – прикладаю, притискаю. Як складова частина виконавської техніки, аплікатура – це певна система прийомів, пов'язана з розташуванням та діями пальців музиканта-виконавця. Для цього самі рухи повинні відповідати трьом найважливішим параметрам – економічності, активності та чутливості. При грі на кларнеті виконавські рухи головним чином пов'язані з різноманітними рухами пальців обох рук. Вони повинні швидко (в потрібному темпі аж до гранично швидкого) підійматися і опускатися, відводитись в сторони, ковзати, взаємопідмінятися, виконувати найрізноманітніші комбінації тощо. Усе це вимагає ідеально відпрацьованої та відшліфованої координації пальцевого апарату, що і являє собою техніку пальців – їх *рухливість у поєднанні зі строю ритмічністю*.

Розвиток цієї техніки можливий лише поступово. Завдяки утворенню певних рухових автоматизмів свідомість звільняється від необхідності контролювати кожен звук. Укрупнюються одиниці уваги, завдяки чому поодинока вольова дія контролює вже групу нот, тим більшу, чим більше досягнутий автоматизм. Тому, засвоївши основні аплікатури, варто відразу починати ознайомлення і засвоєння щонайбільшої кількості допоміжних та додаткових аплікатурних варіантів, що в значній мірі допоможе розширити технічні можливості в майбутньому. Практика засвідчує, що в зрілому віці музикан-

тові значно складніше освоїти сотні аплікатурних варіантів. В процесі технічної роботи відбувається заміна багатьох простих вольових актів, спрямованих на поодинокі прості дії, небагатьма, направленими на складні дії. Свідомість звільняється від вирішення елементарних завдань і музикант отримує можливість, мислячи повільно (без лихоманки), грати швидко.

Тут має значення гра як у швидкому, так і у повільному темпі (навіть, якщо твір вже добре вивчений). Тільки так складається технічна основа, на якій базується віртуозність кларнетиста-виконавця. Проте в сольному, ансамблевому та оркестровому кларнетовому репертуарі дуже часто зустрічаються настільки складні пасажі, що виконати їх, користуючись лише основними аплікатурами кларнетиста, неможливо. «Без творчого ставлення до аплікатури, на кларнеті остаточно вирішити проблему пальцевої техніки неможливо». Р. Вовк, наприклад, досліджуючи кларнетовий гриф, зібрав велику кількість додаткових та допоміжних аплікатур, які «повинні полегшити вирішення найскладніших технічних завдань та відповісти на будь-які питання, що виникають у кларнетиста в процесі творчої діяльності» [1, с. 100–107]. При цьому в характеристиках різних аплікатур існують різні параметри (характеристики) звучання «майже на кожен звук, не тільки в інтонаційному плані, пальцевій зручності, але й в тембральному та динамічному відношенні» [там само, с. 108].

Сучасні кларнети великою мірою позбавлені строкатості у звучанні регістрів. Однак досягти справжньої однорідності в звучанні п'яти регістрів, які охоплюють діапазон, більший за чотири октави, поки що не під силу жодним виробникам даних непростих для виготовлення інструментів (втім, у певних випадках вказані тембральні відмінності «працюють» на користь образним контрастам та співставленням). Але позбавлення тембральної строкатості на великому діапазоні

кларнета — це завдання виконавської майстерності, і виконавці, які усвідомлюють цю проблему, присвячують їй вирішенню все життя, досягаючи справжніх творчо-звукових та артистичних висот. Кожен кларнетист чудово усвідомлює, наскільки проблематично видобути звук, наприклад, в нюансі *pp* у вищому регістрі з тими ж тембральними характеристиками, як і в нижньому. Звукоряд кларнета (навіть найкращого) через конструктивні недоліки тембрально все ж нерівний: одні звуки занадто яскраві, інші — приглушені та тьмяні за барвою. Саме тут на допомогу приходить використання додаткових та допоміжних аплікатур, що дозволяє корегувати тембральність окремих звуків, зокрема, вирівнювати її у кларнетових соло великого діапазону та «вичурної» інтонаційності. Це дозволяє досягти тембрально-ідентичної забарвленості тих тонів, які різко виділяються серед інших звуків регістру, з сусідніми. Надзвичайно важливим фактором тут є і правильне функціонування звукотворного апарату кларнетиста, тобто роботу його амбушура, дихання та резонаторів (поруч з аплікатурними принципами).

Досягненню ідеального легато на кларнеті заважають шуми, що виникають від ударів пальців по клапанам механізму і по звуковим отворах при переході від звуку до звуку при зміні аплікатур. Все це створює деякий динамічний поштовх в момент переходу. Надзвичайно важливим фактором для досягнення якісного легато є не тільки плавна і малоамплітудна дія пальцевого апарату, але й відповідне функціонування діафрагми (постійне забезпечення опорної гри). В даному випадку допоможуть щоденні вправи кларнетиста (наприклад, побудовані за квінто-квартовим принципом), з забезпеченням не тільки м'якої, плавної роботи пальців, але й обов'язково (для ідеальної зв'язності) постійного умовного (лише для досягнення найкращої зв'язності, а не для досягнення динамічних ефектів) при переході до наступного звуку.

Такий спосіб не тільки тренує дихальний та губний апарати, але й, контролюючи інтонацію, привчає кларнетиста до використання найоптимальніших аплікатурних варіантів для кожного звуку свого інструменту.

Особливого значення набувають аплікатурні рішення при виконанні сучасних прийомів і технік гри на кларнеті, адже музика ХХ–ХХІ століть диктує нові тембрально-звукові та музично-мовні засоби для втілення оновлених (психологізованих, трагічних, медитативних, «космічних» та інших звучань-забарвлень). Завдяки зміні конструкції та аплікатури при гри на кларнеті (та інших духових інструментах) стає можливим грати: без вібрато, повільне, середнє і швидке вібрато, вібратіссімо, прогресивне вібрато, що сповільнюється, і вібрато, що починається поступово після звичайного звуку («розгойдування»). При виконанні мультифоніки (у музиці для духових – це прийом взяття декількох нот одночасно – акордів і співзвуч) застосовується особлива аплікатура і тиск губ (ослаблення напруги, дуже ослаблені губи, посилення напруги, дуже напружені губи, нормальний, малий або великий тиск повітря тощо). Така мультифоніка використовується у творі С. Шарріно «Дай мені померти, не просинаючись». Кларнетист Цзяці Лю стверджує, що «теоретично будь-які модифікації та комбінації аплікатури, які створюють мультифоніку, можуть мати подібні результати, створюючи понад три мільйони можливих комбінацій аплікатури (не враховуючи половинні отвори)» [4, с. 53].

Техніка аплікатури має вирішальне значення у гри на кларнеті, оскільки від неї залежить точність та плавність нот. Наведемо пояснення деяких методів тренування аплікатурних навичок.

І. *Практика аплікатури*: покращити свою аплікатуру можна, постійно практикуючи різні гами, інтервали та музичні уривки. Це включає точне натискання на звукові отвори, швидку і плавну зміну нот, а також

забезпечення точності аплікатури. Також важливою є практика ритмічної аплікатури, адже ритм дуже важливий для точності аплікатури: можна практикувати аплікатуру у різних ритмічних малюнках, щоб забезпечити точну аплікатуру у швидких темпах. Не менш важливим аплікатурним завданням є вправи на з'єднання нот, не перериваючи музичної плинності, що може допомогти покращити свої навички аплікатури у складних творах.

II. *Принципи застосування.* Необхідно зосередитись на точності аплікатури: натискати на правильний звуковий отвір і стежити, щоб ноти звучали точно. При цьому ритм тісно пов'язаний з аплікатурою: важливо практикувати аплікатуру у різних ритмічних ситуаціях, щоб підтримувати точний ритм у музиці. Слід починати з простих вправ і поступово збільшувати їхню складність. Це допомагає закласти міцну основу аплікатури перед тим, як розпочати складніші музичні завдання.

III. *Аналіз ефектів.* Навчання аплікатурним навичкам дозволяє суттєво підвищити точність та швидкість виконання. Завдяки практиці повторювання можна розвинути міцні навички аплікатури, які дозволять вільно освоювати різні музичні тексти.

Висновки. Досконале знання аплікатурних принципів відкриває значні виконавські можливості та є універсальним засобом розвитку технічної досконалості виконавця-інструменталіста. Техніка аплікатури має вирішальне значення у грі на кларнеті, оскільки від неї залежить точність та плавність нот. Звукоряд кларнета (навіть найкращого) через конструктивні недоліки тембрально все ж нерівний: одні звуки занадто яскраві, інші – приглушені та «тьмяні». Тому на шляху вдосконалення виконавської майстерності кларнетиста потрібна постійна робота над тембром звуків, котрі видобуваються за допомогою додаткових та допоміжних аплікатур, що сприяє вирівненню тембральній ідентичності звуків як цілості музично-сислової структури.

Проблему для кларнетиста часто представляють «хитромудрі» пасажі у гранично швидкому темпі і у верхньому регістрі. Звичайно, пасажі з знаками альтерації, що постійно чергуються, через недосконалу аплікатуру на кларнеті створюють незручності, тому в таких випадках необхідне окреме опрацювання як самої аплікатури, так і пасажу. Проте всі технічні труднощі цілком переборні, тим більше, що у духовиків на всі види техніки є вправи, регулярне виконання яких знімає будь-які перепони перед завоюванням чергової вершини. Правильно знайдена аплікатура допомагає також засвоєнню подвійного стакато, виконанню чвертьтонів, мультифоніки та інших засобів сучасної композиторської мови.

Володіння кларнетистом щонайбільшою кількістю різноманітних аплікатур допомагають йому у видобуванні звуків потрібної висоти, гучності, тембру і артикуляційно-штрихових параметрів. Але самостійно вирішити проблему чистого звуковисотного інтонування раціоналізація аплікатури не може. Справитись з цим завданням вона здатна лише разом із добре розвиненим звуковисотним слухом, вірно функціонуючим виконавським апаратом і добре настроєним інструментом

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вовк Р.А. Історія, акустична природа і виразні можливості аплікатури кларнета: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2004. 164 с.
2. Готсдінер А.Л. Музична психологія. К.: Магістр, 1993. 190 с.
3. Розанов С.В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. 2-е изд. М.: Музгиз, 1938. 52 с.
4. Jiaqi Liu. (2023). The Art of Clarinet Fingerings: Doctor's thesis. Columbus: of The Ohio State University. 85 p.

REFERENCES

1. Vovk, R.A. (2004). History, acoustic nature and expressive possibilities of clarinet application. Doctor's thesis. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. [in Ukraine]
2. Gotsdiener, A.L. (1993). Musical psychology. K.: Master. [in Ukraine].
3. Rozanov, S.V. (1938). Fundamentals of teaching methods and playing wind instruments. M.: Muzgiz [in Russia].
4. Jiaqi, Liu. (2023). The Art of Clarinet Fingerings: Doctor's thesis. Columbus: of The Ohio State University [in USA].

УДК 78.07+785+37.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-18>**Олексій Миколайович Рало**

ORCID: 0000-0001-5044-2016

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
anralo1962@gmail.com

ДО ПИТАННЯ ТРАКТУВАННЯ ПОНЯТТЯ «ШТРИХ» У МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД

Мета роботи – проаналізувати поняття «штрих» у науковому дискурсі та визначити його сутність у музичному виконавстві на різних інструментах, в тому числі на ударних. **Методологія.** Під час написання статті використовувалися такі методи дослідження, як: індукції, дедуції, спостереження, компаративістики. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше, у теоретико-методичному аспекті розглянуто, проаналізовано та узагальнено погляди виконавців на ударних до поняття «штрих», а також специфіки реалізації штрихової палітри на цих інструментах. **Висновки.** Штрихи відіграють ключову роль в розвитку виконавської культури музиканта та техніки гри на інструменті. Вони розподіляються на численні категорії, для яких характерні різноманітні ігрових рухів, які впливають на кінцевий звуковий результат, додаючи певного характеру та відтінку звучанню. Штрихи, з позиції звуковидобування, відрізняються між собою характером атаки, стаціонарної частини та закінчення. В цілому, на них впливає швидкість виконання та динамічні градації під час гри. Деякі вчені уявляють «штрих» у вигляді компонентної структури із цілої низки складових – графічних, психічних, операціональних та звукових. З цього впливає висновок, що неспівпадіння «внутрішнього змісту» деяких із компонентів системи унеможливило спроектувати в «чистому вигляді» уявлення про штрихи представників інших виконавських спеціальностей на практику гри на звуковисотних клавішних ударних інструментах. У зв'язку з чим, розробка даного питання в напрямку виконавства саме на ударних інструментах має проходити виходячи з позиції, що «штрих» – це є результат діяльності функціональної системи звуковидобування і звукоутворення, спрямованого на формування виконавських дій та сприйняття кінцевого звукового результату.

Ключові слова: штрих, артикуляція, виконавство, ударні інструменти, звуковисотні клавішні ударні інструменти, реалізація.

Ralo Oleksii Mykolayovych, PhD of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Orchestral Wind and Percussion Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the question of the interpretation of the concept "stroke" in musical performance: an interdisciplinary approach

The purpose of the work is to analyze the concept of "stroke" in scientific discourse and determined its essence in musical performance on various instruments, including percussion. ***Methodology.*** During the writing of the article, such research methods as: induction, deduction, observation, comparativistics were used. ***The scientific novelty of the work*** arose from the fact that, for the first time, in a theoretical and methodological aspect, the views of performers on the percussion instruments on the concept of "stroke", as well as the specifics of the implementation of the stroke palette on these instruments, are presented, analyzed and summarized. ***Conclusions.*** The strokes of players play a key role in the development of a musician's performance culture and the technique of playing an instrument. They are divided into a number of categories, which are characterized by a variety of playing movements that affect the final sound result, adding a certain character and tone to the sound. Strokes, from the position of sound production, differ among themselves in the nature of the attack, stationary part and ending. In general, the speed of execution and dynamic gradations during the game are observed on them. Some scientists identify "stroke" in the form of a component structure of a number of components – graphic, mental, operational and sound. From this follows the conclusion that the mismatch of the "internal content" of some of the components of the system cannot be design in the "pure form" of the detection of strokes of representatives of other performers of the specialty on the practice of playing pitched keyboard percussion instruments. In connection with this, the development of this issue in the direction of performers on percussion instruments should take place based on the position that "stroke" is the result of the activity of the functional system of sound production and sound creation, aimed at the formation of executive actions of perception of the final sound result.

Key words: stroke, articulation, performance, percussion instruments, pitched keyboard percussion instruments, realization.

Актуальність теми дослідження. Професійне виконавство на звуковисотних клавішних ударних інструментах – явище в музичному мистецтві, яке дало свої перші паростки наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Воно було обумовлено, в першу чергу, появою удосконалених конструкцій ударних та нових музичних стилів, де новоспечені інструменти займали пріоритетні позиції.

Репертуар сольного виконавця на початку ХХ століття був досить скудним. Він поповнювався, насампе-

ред, за рахунок використання творів з класичного репертуару, написаного для інших інструментів, зокрема, для скрипки та фортепіано. Внаслідок чого, професійні музиканти, повинні були адаптувати нотний текст з різноманітними артикуляційними ремарками, як словесними, так й графічними, для гри на звуковисотих клавішних ударних інструментах, які мали дуже сухий та короткий звук. В першу чергу, таким дієвим засобом стало використання при грі на інструменті такого виконавського прийому як тремоло (багаторазове повторення звука – прим. О. М. Рало), метою якого було «заповнення» тривалої ноти або їх «з'єднати». Й такий інтерпретаційний прийом був превалюючим довгий час в виконавській практиці для створення багаточисленних перекладань та транскрипцій.

Проте, з появою «нових» ударних інструментів та повного їх формування до середини ХХ століття, таких як дворядний ксилофон, вібрафон та маримба, відбувається видозміна поглядів на інтерпретацію артикуляційних прийомів та розширення спектру штрихів. Зокрема, при грі на вібрафоні, який має достатньо тривалий звук, актуальність тремоло у «традиційному» його використанні при грі на ударних досить є сумнівною, так як музиканту необхідно зосередитися більше не на тривалості звуку, а на його закінченні. При грі на маримбі також були поставлені інші завдання перед виконавцем в напрямку реалізації штрихів, як міри артикуляції, так як сучасна тенденція при перекладанні творів, написаних для інших інструментів не передбачає використання виконавського прийому тремоло. Й це все відбувається на фоні, коли репертуарний лист музиканта на ударних інструментах був значно розширений за рахунок використання творів з барочної музики, завдяки більш ширшому діапазону інструмента, а також застосовування палок з новим типом обмоток, які надають значний вплив на розширення експресивно-акустичних можли-

востей інструмента. Все це вказує на те, що відбувається активний процес інтеграції звуковисотних клавішних ударних інструментів в музичну виконавську культуру, якій притаманні свої закони та правила.

У зв'язку з цим, вельми актуально створення системи правил та понять графічного засобу музичної артикуляції, штрихів, їх термінологічного відображення та виконавської реалізації, яка, з однієї сторони, не йтиме на противагу масштабним доробкам в цій галузі та в методиці та практиці гри на різних інструментах, з іншої сторони, буде знаходитися в повній відповідності з темброво-акустичними та експресивними можливостями «нових» звуковисотних клавішних ударних інструментів.

Мета дослідження – проаналізувати поняття «штрих» у науковому дискурсі та визначити його сутність у музичному виконавстві на різних інструментах, в тому числі на ударних. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше, у теоретико-методичному аспекті розглянуто, проаналізовано та узагальнено погляди виконавців на ударних до поняття «штрих», а також специфіки реалізації штрихової палітри на цих інструментах.

Виклад основного матеріалу. На сьогодні існує багато фундаментальних праць, присвячених темі артикуляції та штрихів при грі на різноманітних музичних інструментах. Слід відзначити вагомі наукові дослідження українських авторів, зокрема: В. М. Апатського, М. А. Давидова, О. В. Сокола та ін.

Своє дослідження ми почнемо з розгляду терміну штрих у довідковій літературі. Загалом, слово «strich» виникло з німецької мови. В інтернет-словнику іншомовних слів «штрих» трактується як риска та лінія [11]. Однак, необхідно зазначити, що окрім цих, надаються інакші значення, кожне з яких має своє особливе смислове навантаження. Наприклад, у першому випадку, термін «штрих» може трактуватися як «коротка лінія чи риска» [8, с. 657], водночас, у другому випадку,

штрих – це «окрема подробиця, чи характерний момент у чому-небудь» [8, с. 657].

Проаналізувавши значення терміну «штриха», який використовується у музиці, нами також не було виявлено однакової позиції стосовно його трактування. Зокрема, у сучасному словнику іншомовних слів під редакцією О. П. Семотюк у музичному сенсі під «штрихом» розуміється «спосіб видобування звуку на струнних смичкових інструментах, що надає звучанню різного характеру і забарвлення» [8, с. 657–658]; в інтернет-словнику іншомовних слів «штрих» визначається як «навмисне виділення деталі під час виконання музичного твору» [11]; у словнику-довіднику музичних термінів за книгами Ю.Є. Юцевича «штрихом» позначається «прийоми звуковидобування на музичних інструментах, які впливають на виразність виконання» [10].

Слід наголосити на тому, що поняття «штрих» було безпосередньо пов'язано із оркестровим виконавством та, в першу чергу, з групою струнно-смичкових інструментів. Зазначимо, що доволі велику увагу у педагогічній та виконавській практиці на цих інструментах приділяється увага вивченню штрихової техніки, що отримало своє відображення у низці методичних праць, присвячених теорії та методиці навчання гри на інструментах даної групи.

Так, зокрема у «Методиці навчання гри на скрипці» В. К. Стеценко розглядає «штрих» як «типовий прийом звуковидобування» та визначає його як «тип руху смичка по струні, за допомогою якого досягається той чи інший характер звука» [9, с. 99]. Цікавим постає підхід автора до класифікації штрихів, кожен з яких, він розглядає як «з точки зору музично виражального змісту, так й специфіки виконання» [9, с. 99]. Щодо останнього класифікаційного поділу, то штрихи на скрипці автор пропонує групувати, зокрема, «за характером руху правої руки», розподіляючи штрихи на плавні та розмахові, а

також «за руховим спорідненням», де відношення їх до тієї чи іншої групи залежить від того, яка частина виконавського апарату привалює під час здійснення штриха, а також обраної частини самого смичка [9, с. 99].

Слід зазначити, що у теорії гри на скрипці, серед категорій стрибаючих та кидкових штрихів є таке поняття як «барабанний штрих», який ще має назву «штрих tremolo» сутність якого полягає в «киданні смичка на струну з незначної висоти, після чого, він через свої мимовільні коливання продовжує діяти самостійно». [14, с. 76]. Крім цього, у науково-методичній літературі можна зустріти такий тип штриха як «ricochet-saltato» [12, с. 75] значення якого є схожим із вищезгаданими штрихами.

Особливо прискіпливо до розгляду даної проблематики підходили вчені, педагоги та музиканти на духових інструментах. Аналізуючи наукові праці авторів, які широко використовувалися у нашій країні, слід зазначити, що з кожним етапом появи нових наукових розвідок з питань історії, теорії, методики гри на цих інструментах, проходить свій еволюційний шлях й поняття «штрих». Зокрема, окрім визначення терміну «штрих» як прийому видобування звуку (Б. О. Діков), у роботах вчених та виконавців-практиків «штрих» розглядається у взаємозв'язку з артикуляцією (І. Ф. Пушечников, Г. П. Марценюк). Зокрема, автор наукової статті «Класифікація штрихів та технічних прийомів виконання при грі на гобої», проводячи паралелі між терміном «артикуляція» та «штрихи» визначає їх як «певні форми звуків, що виникають в результаті застосування різноманітних артикуляційних прийомів» [6, с. 187]. В деяких напрацюваннях термін «штрих» розглядається як компонентна система (В. А. Леонов). Цікавим є погляд А. В. Гладких, який представляє сутність «штриха» на духових інструментах безпосередньо через специфіку їх відтворення на інструментах даної групи: «Під час гри

на духових інструментах під поняттям «штрих» мають на увазі чіткі узгоджені, одночасні дії всього виконавського апарату – роботу губних м'язів, язика, дихання, пальців» [1, с. 3–4].

У цьому контексті особливо слід відзначити й роль у вирішенні даної проблематики, відомого виконавця на трубі, уродженця Ніжину Тимофія Олександровича Докшицера, який не тільки вельми детально надав пояснення усім компонентам, що складають техніку виконання штрихів на трубі, а також, запропонувавши власну їх класифікацію на трубі, яка у подальшому, стала «основою» для доповнення та створення класифікацій штрихів на інших інструментах. Його напрацювання, що засновані на практичному досвіді, значно вплинули на розвиток навчання та виконавства гри на духових інструментах у цілому, а також на напрямок наступних теоретичних розробок.

В свою чергу, у своїх доробках автор визначає «штрих» як «суму технічних прийомів», особливу увагу концентруючи на нерівнозначності сутності понять «штрих» та «прийом». Аналогічне значення терміну «штрих» надають й сучасні українські науковці, які розглядають його «як суму технічних прийомів утворення, ведення, закінчення та поєднання звуків» [6, с. 189].

Важливу роль у роботах, присвячених проблемам виконавства на духових інструментах, автори відводять класифікації штрихів, яка базується на характері атаки виконання. Зокрема, Т. О. Докшицер штрихи розподіляє на дві групи: штрихи, що виконуються з атакою язика та штрихи, які виконуються без атаки язика [13]. Пізніше, уродженець Харкова, І. Ф. Пушечніков, досліджуючи штрихи на гобої з позиції артикуляції, систематизує штрихи в групи, виконання яких базується на різних типах атак звука, зокрема: інтенсивній, палаталізованій, еластичній, фрикативній.

Зауважимо, що особливого значення оволодінню штрихової палітри надається й у галузі фортепіанного

виконавства. В цьому контексті, на наш погляд, зацікавленість представляє собою робота Л. О. Касьяненко «Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму» [4]. Зокрема, дослідниця трактує «штрих» як технічний прийом, за допомогою якого можна виконувати різні види фортепіанної фактури та надає власну класифікацію фортепіанних штрихів, створену «на основі вивчення природних рухових здібностей руки та можливостей їх використання при грі на фортепіано» [4, с. 35–36].

Загалом, авторка надає п'ятнадцять різновидів штрихів, які розподіляє в окремі групи за назвою частини руки, яка відіграє превалюючу функцію у здійсненні того чи іншого штриха. Так, до прикладу, групу кистьових штрихів, складають кистьове нон легато, кистьове портаменто, кистьове стакато, кистьове легато (вертикальне й горизонтальне). Зацікавленість представляє й те, що у групу «ліктьових штрихів» та «великої техніки акордової фактури» серед різноманіття штрихів авторка виокремлює ліктьове тремоло та тремоло руки відповідно.

Аналіз наукових розвідок не був би повним, якщо не розглянути погляди викладачів та музикантів на природу поняття «штрих» у розрізі теорії та практики гри на баяні. Одним з фундаментальних досліджень, де окремі розділи присвячені оволодінню та удосконаленню штрихової техніки та принципам класифікації штрихів є праця М. А. Давидова «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» [2]. У своїй роботі автор підкреслює особливу функцію штрихів на баяні, яка характеризується «комплексним виявленням художньо-виражальних якостей звучання баяна» [2, с. 20]. Дотримуючись загального значення «штриха» у скрипковій виконавській практиці, як «способу звуковидобування», поряд з цим, М. А. Давидов розглядає «штрих», як синтетичний (а не одиночний)

елемент музичного процесу, в якому закладені всі характеризуючі його сторони, а саме: артикуляція, темпоритм, динаміка і тембр» [2, с. 21–22].

Окрім загального визначення самого терміну, автор наголошує на створенні більш точної термінології, яка буде відповідати конкретним видам штрихів на баяні. У своїй роботі автор надає таблицю штрихів, які розподіляє на шість груп: атакувальні штрихи, роздільні штрихи, зв'язні штрихи, комбіновані штрихи, штрихи міха, специфічні звукові ефекти [2, с. 31–34].

Доволі цікавим для виконавців на ударних інструментах буде розгляд підходу до реалізації штрихів на струнно-щипкових інструментах, зокрема домрі, беручи до уваги акустичну природу інструмента та способи звуковидобування.

У розділах своїх методичних праць, автори порушують питання про використання та виконання штрихів. Зацікавлення являє собою й самі підходи до розуміння сутності штриха, а також їх класифікації, в основі якої лежить певний тип удару. Загалом, під терміном «штрих» на домрі визнають «спосіб звуковидобування» [5, с. 16].

Проте, слід відзначити, що як і в наукових доробках з теорії та практики гри на баяні, так й у методичних напрацюваннях, присвячених виконавстві на домрі, автори підіймають проблему, пов'язану з термінологією штрихів, трактуванню кожного з них, порівнянню та відповідності значенням певних штрихів, які усталені в інших спеціальностях, зокрема, скрипки.

Аналізуючи штрихи на домрі, окремо слід зупинитися на взаємозв'язку прийому тремоло зі штрихами легато та нон легато. Так, ряд авторів вказують, що за допомогою тремоловання (роздільного тремоловання), можна досягти штриха або легато або нон легато. Зокрема, У «Початковій школі гри на чотириструнній домрі» В. І. Михеліс та О. Є. Калінін відмічають: «Легато означає виконання двох або декількох нот без перерви в зву-

чанні. Основним прийомом досягнення легато є тремоловання» [7, с. 27].

Розглядаючи певний штрих, який застосовується при гри на домрі, автори у своїх напрацюваннях особливу увагу концентрують безпосередньо на їх реалізації. Так, наприклад, у «Початковій школі гри на чотириструнній домрі» В. І. Михеліс та О. Є. Калінін виокремлюють штрих стакато, який «досягається ударом медіатором лише вниз або лише вгору» та перемінний штрих, здійснення якого «досягається чергуванням ударів медіатором вниз і вгору» [7, с. 27].

Вивчаючи сутність окремих штрихів, слід також зазначити, що деякі з них можуть слугувати засобом для створення іншого штриха. Зокрема, незважаючи на те, що у домровій методичній літературі перемінний штрих трактується як різновид штриха стакато, проте при швидкій послідовності нот перемінним штрихом досягається інший штрих – легато [7, с. 28].

Досліджуючи дану проблематику у теорії та практиці гри на ударних інструментах слід зауважити, що окремі дослідження, які присвячені цій темі та опубліковані в нашій країні відсутні. Проте, серед методичних напрацювань авторів, нами були віднайдені деякі невеликі нотатки, що стосуються цієї проблеми.

Перший крок у висвітленні даної тематики заклав педагог та виконавець на ударних інструментах українського походження К. М. Купінський. У своїх доробках, їм вперше фіксується згадка про штрихи. Й, хоча, ним не було виведено значення терміну «штрих» та не надано класифікації штрихової палітри, К. М. Купінський коротко розглядає їх в контексті вивчення прийомів гри на ударних інструментах, зокрема, звуковисотних клавішних, а точніше – ксилофоні. Так, наприклад, розглядаючи технічний виконавський прийом «тремоло», К. М. Купінський, по суті стверджує, що воно може слугувати засобом для досягання штриха легато

на ксилофоні, який за своєю акустичною природою має короткий звук. Крім цього, він особливу увагу зосереджує на складності отримання належного результату — штриха легато, за допомогою тремоло, пов'язаною зі специфікою гри на звуковисотних клавішних ударних, зокрема, переходу з однієї пластини інструменту, а також при гри інтервалів.

Слід відмітити, що за часів К. М. Купінського та на сьогодні у педагогічній практиці, що, зокрема, зафіксовано, у робочих програмах з фаху на різних освітніх рівнях навчання, набула поширення вимога виконання гам, арпеджіо та вправ різними видами штрихів.

Зокрема, у Типовій навчальній програмі з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва професійного спрямування, інструментальні класи серед навичок та умінь на вібрафоні, які повинен продемонструвати учень на третьому році навчання під час підсумкового контролю є «застосування штрихів legato, staccato, tenuto...» [3, с. 25].

Цікавим є аналіз думок викладачів та виконавців на ударних інструментах стосовно сутності різновидів штрихів. Зокрема, серед багатьох викладачів на ударних інструментах, є поширеною думка про те, що штрих стакато на ксилофоні не потребує будь-яких особливих виконавських дій та рухів зі сторони музиканта, а сам по собі є природнім штрихом з огляду акустичних якостей інструмента.

Зацікавленість представляє й аналіз закордонного досвіду колег, виконавців та викладачів на ударних інструментах. По-перше, слід відзначити, що в англійській мові, на відміну від української, не має чіткого розмежування між поняттям «штрих» та «удар», у зв'язку з чим, виникають труднощі у визначенні термінології. Наприклад у інтернет-словнику «OnMusic dictionary» термін «stroke» позначає «рух виконавця задля видобу-

вання звука на музичному інструменті» [17]. На сторінці Оксфордського музичного словника, під одним із значень «stroke» розуміють «знак артикуляції, використовуваний для позначення стакато» [18].

Таке різне бачення на термін призводить до плутанини в розгляданні цієї проблематики, а саме в знаходженні сутності цього поняття в напрацюваннях авторів, присвяченим теорії та практиці гри на ударних інструментах.

Наприклад, Адам Поляховскі у своїй «Школі гри на малому барабані» («Szkola gry na werblu») [15] у розділі «Artykulacja w grze na werblu» виокремлює 4 основні види ударів, що застосовуються при грі на малому барабані: full stroke, down stroke, the tap, up stroke [15, с. 16]. Пояснюючи специфіку здійснення кожного з цих видів, автор розглядає поняття «удар» та «артикуляцію» як рівнозначні поняття. Так, описуючи реалізацію виконання «full stroke», автор вказує: «Палка здійснює повний рух, приблизно на 90 градусів та після відскоку від малого барабану повертається у вихідну точку. Такий тип артикуляції використовується для реалізації одиночних довгих ритмічних тривалостей, найчастіше у динаміці форте» [15, с. 16].

В свою чергу, видатний виконавець, педагог, розробник сучасних конструкцій ударних інструментів Лі Ховард Стивенс у своїй методичній розробці «Method of Movement for Marimba» у підрозділі «Tone, Lift, Legato, Staccato» проводить розмежування між термінами «legato» та «tone». Зокрема, на думку автора «не існує такого поняття як тон легато чи штрих легато. Легато відноситься до з'єднання звуків» [16, с. 23]. Досягнення так званого ефекту легато на маримбі, який Л. Х. Стивенс називає «квазі легато», обов'язковою умовою якого є поєднання двох звуків, відбувається шляхом «зіставлення атаки другої ноти зі звучанням попередньої ноти. Чим довше Ви чекаєте, для того, щоб ударити другу ноту, тим м'якіше вона повинна бути» [16, с. 23].

Висновки. Отже, штрихи відіграють ключову роль в розвитку виконавської культури музиканта та техніки гри на інструменті. Вони розподіляються на численні категорії, для яких характерні різноманітні ігрових рухів, які впливають на кінцевий звуковий результат, додаючи певного характеру та відтінку звучанню. Штрихи, з позиції звуковидобування, відрізняються між собою характером атаки, стаціонарної частини та закінчення. В цілому, на них впливає швидкість виконання та динамічні градації під час гри.

Деякі вчені уявляють «штрих» у вигляді компонентної структури із цілої низки складових – графічних, психічних, операціональних та звукових. З цього випливає висновок, що неспівпадіння «внутрішнього змісту» деяких із компонентів системи унеможливило спроектувати в «чистому вигляді» уявлення про штрихи представників інших виконавських спеціальностей на практику гри на звуковисотних клавішних ударних інструментах. У зв'язку з чим, розробка даного питання в напрямку виконавства саме на ударних інструментах має проходити виходячи з позиції, що «штрих» – це є результат діяльності функціональної системи звуковидобування і звукоутворення, спрямованого на формування виконавських дій та сприйняття кінцевого звукового результату.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гладких А.В. Засоби музичної виразності. *Культура України*. 2012. № 38. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/gio_old_2017/ku/kultura38/25.pdf (дата звернення: 12.12.2023).
2. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
3. Дудник Є.І., Хмиров С.І., Томасишин М.М. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування, інструментальні класи. Київ, 2022. 45 с.
4. Касьяненко Л. О. Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2022. № 1. С. 33–42. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1>

5. Лисенко М.Т. Школа гри на чотириструнній домрі. Київ: Музична Україна, 1967. 158 с.
6. Марценюк Г. П. Класифікація штрихів та технічних прийомів виконання при грі на тромбоні. *Молодий вчений*. 2017. № 12 (52), С. 187–192. URL: <http://molodyvchenu.in.ua/files/journal/2017/12/45.pdf>
7. Михеліс В.І. Калінін О.Є. Початкова школа гри на чотириструнній домрі. Київ: Мистецтво, 1963. 295 с.
8. Семотюк О.П. Штрих. Сучасний словник іншомовних слів. Вид. 2-ге, доп. Х.: Веста: Ранок, 2008. С. 657–658.
9. Степенко В. К. Методика навчання гри на скрипці: в 2 ч. Ч. 1. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 178 с.
10. Штрих. *Словник-довідник музичних термінів* / за ред. Ю.Є. Юевича. URL:<http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%A8%D0%A2%D0%A0%D0%98%D0%A5> (дата звернення: 10.12.2023).
11. Штрих. *Словник іншомовних слів*: веб-сайт. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%F8%F2%F0%E8%F5> (дата звернення: 10.12.2023).
12. Auer L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*. New York: Frederick A. Stokes Company, 1921. 225 p.
13. Dokshizer T. *The Path to Artistry*. Victoria: qPress, 2021. 302 p.
14. Flesch C. *The Art Of Violin Playing*/trans. from German F.H. Martens. New York: Carl Fischer, Incorporated. 1924. Т. 1. 198 p.
15. Polachowski A. *Szkoła gry na werblu*. Będzin: Palisso Edition, 2010. 153 s.
16. Stevens L.H. *Method of Movement for Marimba*. Michigan: Marimba Productions, 1979. 109 p.
17. Stroke. *OnMusic dictionary*: website. URL: <https://dictionary.onmusic.org/terms/3380-stroke> (дата звернення: 20.12.23).
18. Stroke. *Oxford Music Online*: website. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=stroke&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> (дата звернення: 20.12.23).

REFERENCES

1. Hladkykh A.V. (2012). Means of musical expression. *Culture of Ukraine*, 38. Retrieved from https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura38/25.pdf
2. Davydov M.A. (2004). *Theoretical foundations of the formation of performance skills of a accordionist (accordionist)*. Kyiv: Musical Ukraine.
3. Dudnyk E.I., Khmyrov S.I. & Tomasyshyn M.M. (2022). *A typical curriculum for the discipline "Percussion Instruments" of the middle (basic) sub-level of primary art education in musical art of the primary professional direction, instrumental classes*. Retrieved from <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/1029>
4. Kasyanenko L.O. (2022). Classification of piano strokes as a theoretical tool for mastering pianism. *Southern Ukrainian art studios*, 1, 33–42. doi: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1>

5. Lysenko M.T. (1967). *School of playing the four-string domra*. Kyiv: Musical Ukraine.
6. Marceniuk G. P. (2017). Classification of strokes and technical techniques of performance when playing the trombone. *A young scientist*, 12 (52), 187–192. Retrieved from <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/12/45.pdf>
7. Mikhelis V.I. Kalinin O.E. (1963). *Elementary school of playing the four-string domra*. Kyiv: Art.
8. Semotyuk O.P. (2008). Stroke. *Modern dictionary of foreign words*. (pp.657–658). Kh.: Vesta: Morning.
9. Stetsenko V. K. (1960). *Methodology of learning to play the violin*. Part 1. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the USSR.
10. Yutsevich Yu. E. (Eds). Stroke. *Dictionary-handbook of musical terms*. Retrived from <http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%A8%D0%A2%D0%A0%D0%98%D0%A5>
11. Stroke. *Dictionary of foreign words*. Retrieved from <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%F8%F2%F0%E8%F5>
12. Auer L. (1921). *Violin Playing As I Teach It*. New York: Frederick A. Stokes Company.
13. Dokshizer T. (2021). *The Path to Artistry*. Victoria: qPress.
14. Flesch C. (1924). *The Art Of Violin Playing*. F.H. Martens (Transl.).T. I. New York: Carl Fischer, Incorporated.
15. Polachowski A. (2010). *Szkola gry na werblu*. Będzin: Palisso Edition.
16. Stevens L.H. (1979). *Method of Movement for Marimba*. Michigan: Marimba Productions.
17. Stroke. *OnMusic dictionary*. Retrieved from <https://dictionary.onmusic.org/terms/3380-stroke>
18. Stroke. *Oxford Music Online*. Retrieved from <https://www.oxfordmusiconline.com/search?q=stroke&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>

УДК 784036.9792.75](4770(045)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-19>**Тамара Миколаївна Теслер**

ORCID: 0000-0003-2076-2136

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри естрадного та народного співу

Харківської державної академії культури

tamaravoice33@gmail.com

ВПЛИВ СВІНГУ НА УКРАЇНСЬКУ ЕСТРАДНУ ПІСЕННІСТЬ

Мета роботи є висвітлення процесів впливу свінгу як джазової складової на українську естрадну пісенність. **Методологія дослідження** спирається на мистецтвознавчий та аналітичний методи. **Наукова новизна.** У статті охарактеризовано тенденції впливу свінгу і взагалі джазової музики та джазового вокалу на розвиток української естрадної пісні. Виявлено основні концепції впливу свінгу, скет-вокалу, імпровізації що до української естрадної пісенності. З'ясовано, що українська естрадна пісня обмежено включає джазові елементи. Важливим фактором є вибір мови поетичного тексту: англійська мова більш спрямована на джазовий свінг та ритмічну моторику, тоді як українські тексти виявляють схильність до «кантилени». Розкрито що свінгування, джазова імпровізація та гармонічна складова стали невід'ємною частиною естрадних виступів, естрадного вокалу, надаючи музикантам можливість проявити свої технічні та музичні здібності. Висвітлено особливості діяльності світових джазових вокалістів та окремих сучасних вокалістів України, творчість яких характеризуються різноманітністю стилів та течій. **Висновки.** Усвідомлена до середини ХХ століття у всьому світі глобальність джазу як стилю нового інтонаційного вираження та його стилістичного спрямування – свінг, розширило слуховий кругозір як творців, так і споживачів естрадно-пісенної лірики. У специфічних умовах джаз, як явище і поняття засуджувався, що вкотре сприяло отождоженню естради і джазу, формуванню у свідомості слухача якогось «гібридного» пісенного жанру, що визначається як естрадно-джазовий. Сучасний вплив джазу на українську естрадну пісню можна визначити як впровадження джазу в сферу поп-культури та синтетичний контекст цих взаємовпливів, де джаз ефективно поєднується з іншими стилістичними складовими. Таким чином джазова імпровізація, свінг та гармонічна складова вплинули на розвиток творчого потенціалу світових музикантів, зокрема українських, і сприяли виникненню унікальних та оригінальних музичних образів.

Ключові слова: джазова музика, свінг, скет-імпровізація, естрадна пісня, жанр, українська естрадна пісенність.

Tesler Tamara Mykolayivna, Candidate of the Art History, Senior Lecturer at the Department of Popular and Folk Singing of the Kharkov State Academy of Culture

The impact of swing on Ukrainian popular song artistry

The aim of the study is to highlight the processes of the influence of swing as a jazz component on Ukrainian popular song artistry. **The research methodology** relies on art historical and analytical methods. **Scientific novelty.** The article characterizes the trends of the influence of swing and jazz music, as well as jazz vocals, on the development of Ukrainian popular song. The main concepts of the impact of swing, scat singing, and improvisation on Ukrainian popular song artistry are identified. It is revealed that Ukrainian popular songs only marginally incorporate jazz elements. A significant factor is the choice of the poetic text language: english lyrics are more oriented towards jazz swing and rhythmic dynamics, while Ukrainian texts tend to exhibit a tendency towards 'cantilena'. It is revealed that swinging, jazz improvisation, and harmonic elements have become integral parts of stage performances and vocal presentations, providing musicians with the opportunity to showcase their technical and musical abilities. The characteristics of the activities of global jazz vocalists and individual contemporary Ukrainian vocalists are highlighted, whose creativity is characterized by a diversity of styles and trends. **Conclusions.** The conscious recognition of jazz as a globally influential style of new intonational expression, and its stylistic direction – swing, by the mid-20th century, expanded the auditory horizons of both creators and consumers of popular song lyrics worldwide. Under specific conditions, jazz, as a phenomenon and concept, was initially criticized, contributing to the recurring association of popular music and jazz, shaping in the listener's consciousness a somewhat 'hybrid' genre known as pop-jazz. The contemporary influence of jazz on Ukrainian popular song can be defined as the integration of jazz into the realm of pop culture and the synthetic context of these interrelationships, where jazz effectively blends with other stylistic components. Thus, jazz improvisation, swing, and harmonic elements have impacted the development of the creative potential of global musicians, including Ukrainians, contributing to the emergence of unique and original musical expressions.

Key words: jazz music, swing, scat improvisation, popular song, genre, Ukrainian popular song artistry.

Актуальність теми дослідження. Процеси адаптації пісенної лірики під комерційні принципи шоу-бізнесу виявилися особливо інтенсивними та наочними протягом перших десятиліть ХХ століття. Новий час з його новими ритмами самого життя, спрямований до оновлення, народжує нову систему музично-суспільного попиту. Вивчаючи вплив джазу, зокрема свінгу, на світову і українську естрадну пісенність, слід вра-

ховувати різноманітні комунікативні та естетичні чинники, пов'язані із формуванням цього музичного жанру в США та його подальшим поширенням в Європі. У цьому контексті національні традиції в Європі мали значний вплив на інтеграцію елементів джазу. Кризова інтонаційна ситуація яка відбувалася в академічній музиці наприкінці XIX – початку XX століття потребувала нових інтонаційних ідей. Тому джаз з його різноманітними стилістичними ознаками, зокрема свінг, став новим «диханням» у музичній культурі Нового часу.

Свінг в сучасній музиці, суттєво відрізняється від його первісної форми. Він пройшов численні трансформації та взаємодіяв з іншими музичними стилями, такими як бі-боп, хард-боп та інші. Однак його вплив продовжує відчутно віддзеркалюватися не тільки у сучасних джазових композиціях, а і в інших стилях та напрямках музичної естради таких як рок, фанк, хіп-хоп, зокрема і в українській естрадній пісенності. Свінг перш за все характеризується відхиленням ритму від традиційних опорних долей, що створює враження хвилеподібної енергії у музиці. Це дозволяє будь-якому музиканту вільно перетворювати улюблені музичні стандарти або мелодії, враховуючи свій настрій і віртуозність. Не дарма свінг часто описують як особливий стан музикування для виконавця. Таким чином, на сьогоднішній день джаз став світовим мистецтвом, яке об'єднало різні культури світу і значно збагатилося завдяки цьому обміну впливами.

Мета дослідження становлять комплекс історико-генетичного, компаративного та жанрово-стилістичного видів аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що у роботі:

- визначено тенденції розвитку свінгу, як однієї з стилістичних ознак джазової музики;
- висвітлено проблематику наукових досліджень джазової музики, свінгу, української пісенної естради;

— охарактеризовано розвиток та вплив світового джазу на українську естрадну пісенність.

Виклад основного матеріалу. Оскільки джаз виник з блюзу, що є народною музикою рабів, привезених з Африки в Америку, природним стало, що музиканти та композитори інших країн, які почали виконувати джаз у себе вдома, внесли свої унікальні риси, менталітет, темперамент і мелодійність у це мистецтво.

У 20-х роках ХХ століття виник соціоінтелектуальний рух, зосереджений навколо популярної музики, зокрема, джазу. Джазовий бум став ключовою складовою радикальних змін у мистецтві, моралі та громадській свідомості. Не випадково цей період отримав назву «століття джазу», оскільки він призвів до появи нових танців, моделей одягу та власного сленгу. Схожі процеси відбувалися і в 60-х роках під час популяризації рок-музики. Хоча рухи цього часу не базувалися на глибокій філософії, вони відіграли вагомий роль у розвитку різних галузей мистецтва, забезпечивши їм широкий загал аудиторії.

Джаз, вперш за все, приніс з собою дві нові якості, які були втрачені у сфері академічної професійної музики — імпровізацію та новий підхід до ритму. У своїх традиційних формах (до епохи бі-боп), джаз розвивався і функціонував головним чином як інструментально-імпровізаційне мистецтво. Вокальні попередники джазу (блюзи, балади, робочі пісні), а ще раніше — духовні співи, такі як спірічуелс та госпел, лише зберігалися як теми-стандарти, на основі яких створювалися «квадрати» джазових імпровізацій.

Присутність «evergreen» (англ. — вічно зелений) у традиційному джазі забезпечила збереження в ньому особливих рис вокального інтонування, але в унікальному, характерному для цього жанру заломлені. Вокальні «саунди» в джазі традиційного типу, які базуються на комбінації акустичних інструментів у ритмічній секції та кількох сольних інструментах, час від часу викорис-

товувалися в імпровізаціях наближаючись до інструментального звучання. Це призвело до створення концепції скет-вокалу – «інструментального» співу, що імітує інтонування характерних джазових «солістів», таких як саксофон, труба, тромбон, а в окремих випадках навіть перкусія. Цей стиль вдало втілює майстер джазової скет-імпровізації Боббі МакФеррін.

Властивості джазового вокалу, які визначають його особливості складаються з парадоксального саунду, з фразування офф-біта, яке в значній мірі передається в естрадній пісенності і ще більше підкреслює індивідуальність виконавця і зниження інтонування, що з'явилося в другій половині ХХ століття.

Що до фразування офф-біт, воно характеризує свінг, у якому уникають акцентів на сильних частинах, досягаючи цього за допомогою різноманітного синкопування. Ритмічна мобільність і непостійність ритмічних структур загалом є однією з основних особливостей, внесених джазом у естрадну пісню, поруч із зазначеними вище двома характеристиками. Водночас пісенна комплектність сприяє «вирівнюванню» ритмічних структур, і тому синкопування як прийом офф-біт зустрічається в естрадній пісні лише як окремих «акцент», який надає індивідуального вигляду стандартним, шлягерним за змістом зразкам.

Між джазовими фурором 20-х років і бумом 60-х років відбувся період, відомий як «ера свінгу». Цей період вирізняється, як вже зазначалося, своїми поглядами на популярну музику, характерною модою (стильний костюм з широкими лямками та мішкуватими штанами), танцями та власним сленгом. Нове покоління прагнуло від мистецтва більше емоційності, більше відкритості, більше виразності та індивідуальності. На джазовій сцені таке мистецтво та танцювальний стиль свінгу з'явилися в 1934 році завдяки молодому, тоді ще невідомому кларнетисту Бенні Гудмену. Пізніше його називали «Королем свінгу» або «бенд-лідером».

Після гігантського успіху оркестру Гудмена з'явилися десятки свінгових оркестрів, які наситили молодіжний ринок. Через п'ять років у країні вже існувало сотні таких оркестрів, які змагалися між собою за популярність. Свінг перетворився на явище, про яке регулярно писали газети та журнали, аналізували університетські професори у своїх наукових публікаціях.

Значну роль у популяризації свінгових оркестрів відіграло радіо. У 1930-х роках радіоприймач став необхідним елементом будь-якого американського дому. Коли свінговий бум тільки починав набирати обертів наприкінці 20-х і на початку 30-х років минулого століття, в Південно-Західній частині Сполучених Штатів Америки виникла самостійна музична течія. Деякі критики вважають, що розвиток джазу в цих районах відбувався паралельно з розвитком новоорлеанської школи.

Свінг, як музичний виконавський жанр, вважається «найспірнішим терміном у світі джазу». Коли трубач Куті Вільямса попросили дати визначення свінгу, він відповів: «Визначити? Бог з вами, я краще спробую викласти теорію Ейнштейна» [6]. Луї Армстронг, на запитання: «Що таке свінг?», відповів: «Якщо ви про це питаєте, то вам ніколи його не зрозуміти» [6]. З використанням музичної термінології, свінг — це не лише стиль джазу; це спосіб грати, щось, що можна почути та відчувати. Найкраще цю ідею висловив Артї Шоу: «Свінг — це дія (процес), а не ознака (якість)» [7].

Бенні Гудмен описував свінг як «... вільну мову в музиці, де головним елементом є свобода соліста імпровізувати так, як йому заманеться, як він відчуває. Свінг — це відчуття прискорення за збереженням темпу» [6]. Томмі Дорсі, колега по цеху Гудмена, визначав свінг як «... м'яку і гарячу, захоплюючу музику, яка, в той же час, досить відкрита всім викликам завтрашнього дня» [там само].

Проте, класики 20-х років минулого століття, такі великі виконавці, як Бенні Картер, Луї Амстронг,

Дюк Еллінгтон, завжди наголошували, що «... виділяти свінг із джазу є безглуздя, оскільки одне без іншого існувати не може» [7]. Вони також часто повторювали, що «... свінг – це особливе почуття, яке дозволяє віртуозно виконувати джазову композицію, щось, що наділяє музику своїм власним життям, повністю поглиблюючи слухача в неї» [7].

Назва «свінг» виникла від так званого «почуття свінгу», де акцент робиться на слабкій частці або слабкому пульсі в музиці. Зазвичай свінг був пов'язаний із солістами, які імпровізували над мелодією та аранжуванням. Пісня, виконана у стилі «свінг», мала потужну ритм-секцією з підтримкою дерев'яних і мідних духових інструментів, які вільно відтворювали музику. Найбільш поширений стиль виконання свінгу – це «... композиція, що складається з частини з темою та частини з імпровізованим соло з інструменталістами, які підтримують гармонію» [7]. Ера свінгу, що співпадала з епохою соціально-економічного підйому 1930-х років, характеризувалася активним зростанням попиту споживачів на розважальне мистецтво. Це призводило до комерціалізації та європеїзації джазу. Однак естрадно-комерційний джаз 1930-х років сприймався афроамериканськими джазменами як вторгнення в їхню культурну спадщину.

Незважаючи на те, що музика свінгу стала менш популярною під час Другої світової війни, наприкінці 1950-х та 1960-х років свінг «... відродився з оркестрами Каунта Бецсі та Дюка Еллінгтона, а також з участю популярних вокалістів, таких як Френк Сінатра» [8]. Водночас, свінг «... вплинув на більш пізні стилі, включаючи традиційну поп-музику, джамп-блюз і бібоп-джаз» [там само].

Разом із традиціями, що належать минулому музики «третього пласту», естрадна пісня завжди швидко адаптує та вбирає в себе модні мейнстріми, які користуються підвищеним попитом у різних соціальних шарах аудиторії.

До таких стильових напрямів у галузі естрадної поп-культури та її музичного відділу належить джаз, який став однією з ключових інтонаційних ідей сучасності в музиці ХХ століття (за висловом Є. Маркової [5]).

На сьогоднішній день у світі джазу виділяються різноманітні характерні тенденції та напрямки, такі як: американський джаз, європейський джаз, польський джаз, скандинавський джаз. Кожний із напрямків поєднує змішання різних стилів, використання всесвітнього фольклору, широке використання в імпровізаційній музиці народних тем, тембрів, колориту, класичної музики, її форм, з обов'язковою наявністю джазового ритмічного руху — *swing*.

Українська естрадна пісня обмежено включає джазові елементи, що може бути пояснено авторським задумом музики пісні, стилем виконавця даної композиції, джазовим аранжуванням відомої пісні. Також важливим фактором є вибір мови поетичного тексту: англійська мова більш спрямована на джазовий свінг та ритмічну моторику, тоді як українські тексти виявляють схильність до «кантилен», до мелодійної свободи, де інструментальна основа джазу не завжди може бути точно передана через вокальні відтворення.

Однак поєднання цих концепцій та форм українськими музикантами створює унікальне явище, відоме як український джаз. Враховуючи те, що українська народна пісня володіє дуже давніми та багатими традиціями, її мелодія визначається як одна з найяскравіших та наймилозвучніших у світі. Можливості гармонізації народних пісень надзвичайно різноманітні, а колорит, ритм та національні лади стають визначними рисами цих пісень. За допомогою унікальних можливостей джазової імпровізації, свінгу в народній пісні, а також і в авторській пісні, українські музиканти мають можливість внести свої власні барви та відтінки. Виконавці використовують різні підходи до взаємодії з народним мело-

сом, це форми та ідеї джазових стандартів до народної пісні (яким прикладом є альбом ДНК, який був присвячений до 30-ти річчя незалежності України), народні теми подаються у новому стилі (свінг, боса-нова тощо), поєднання авторської пісні з основною темою народної пісні (в якості бриджа), поєднання народних інструментів з електронним звучанням (KALUSH, ONUKA, GO_A тощо), гармонізація народної теми сучасною та джазовою гармонією в поєднанні з сучасними ритмами (фанк, R&B тощо).

Елементи джазу не лише розширили жанровий репертуар естрадних музикантів та вокалістів, але також значно вплинули на їх стилістику та виконавську майстерність. Свінгування, джазова імпровізація та гармонічна складова стали невід'ємною частиною естрадних виступів, надаючи музикантам можливість проявити свої технічні та музичні здібності. Цей вплив сприяв розвитку творчого потенціалу музикантів і виникненню унікальних та оригінальних музичних образів.

Музиканти, які впроваджували джазові елементи в естрадну музику, привносили новаторські ідеї та концепції, що збагачували культурну спадщину країни. Джазова естрадна музика стала важливою складовою українського музичного ландшафту. Яскравим прикладом трансформаційного напрямку в рамках джазової музики є Наталія Могилевська, чий співочий образ розвивається й досі. Наталія запровадила техніку «тванг та «белтінг» в українській естраді. Тіна Кароль протягом двадцяти років своєї творчості випустила альбоми в різних музичних напрямках, таких як соул, популярна музика, альтернативний рок та R&B.

Висновки. Отже, джазовий спів відрізняється особливою ритмічною експресією, де вокаліст використовує складні метричні фігури, зміщення акцентів і зміну ритмів, створюючи динаміку та енергію. Ритмічні елементи, такі як скати, свінг, синкопування та полірит-

мічні ефекти, додають виразності та індивідуальності співу. Свінг, що є характерною ритмічною особливістю джазу, передає відчуття кружляючого та танцювального руху. Тому естрадні вокалісти які використовують свінговий ритм, ритмічні пульсації та акценти на певних нотах, створюють енергійне звучання.

Загалом, сучасний вплив джазу на українську естрадну пісню можна визначити за такими аспектами: 1) впровадження джазу в сферу поп-культури як «естрадного джазу», де комерційний елемент частково приховує характеристики реалістичного мейнстріму; 2) синтетичний контекст цих взаємовпливів, де джаз ефективно поєднується з іншими стилістичними складовими, такими як рок-музика, і входить в склад широкого спектру сучасної молодіжної розважальної музики під назвою R&B.

Джаз є одним з ключових музичних жанрів, який вплинув на розвиток музики у всьому світі. Україна, яка має багату музичну спадщину, активно прийняла цей вплив. Запровадження джазових елементів у естрадну музику стало значущою подією на українській музичній сцені, сприяючи розширенню жанрового розмаїття та виникненню нових творчих напрямків. Цей процес сприяв розвитку творчого потенціалу музикантів, формуванню унікальних артистичних образів та підвищенню культурного рівню України.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст.: тенденції розвитку. Випуск КНУКіМ. Київ : 2013. № 28. С. 5–11.
2. Безпала С. Сучасний рівень осмислення українського джазу. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2014. Вип. 33. С. 339–346.
3. Бенні Гудмен Воропаєва О. В. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 210 с.
4. Ласкаво просимо в УССР <https://lenta.ua/ru/dobro-pozhalovat-v-ussr-pochemu-korolyu-svinga-benni-gudmenu-ne-dali-uvidet-beluyutserkov-101200/>

5. Маркова Е. Н. Інтонаційна концепція історії музики: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.02 «Музичне мистецтво. Київ, 1991. 38 с.
6. Савицький Д. Свінг-найспірніший термін у джазі: (стаття, 2012). URL : <https://www.svoboda.org/a/24509436.html>.
7. Свінг (жанр). URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Свінг_\(жанр\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Свінг_(жанр)).
8. Френк Сінатра. Вікіпедія. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/Синатра,_Фрэнк.
9. Дюк Еллінгтон <https://stuki-druki.com/authors/ellington-duke.php>

REFERENCES

1. Baranovska M. (2013) Variety and vocal music in Ukraine in the late twentieth – early twentieth century: development trends. Bullentin of KNUKiM. Kyiv, 2013. Vol. 28 [in Ukrainian].
2. Bezpala S. (2014) Current zeal for the appreciation of Ukrainian jazz. Current problems of history, theory and practice of artistic culture. Kyiv, 2014. Issue. 33 [in Ukrainian].
3. Voropaeva O. (2009) Jazzing as a form of interaction between academic and "third" layers in jazz: diss. ... cand.. art history. : 17.00.03 "Musical art". Kharkiv, 2009 [in Ukrainian].
4. Welcome to the USSR. URL: <https://lenta.ua/ru/dobro-pozhalovat-v-ussr-pochemu-korolyu-svinga-benni-gudmenu-ne-dali-uvidet-beluyu-tserkov-101200/>
5. Markova E. (1991) Intonational concept of the history of music: autoref. thesis ... Dr. art historian. : 17.00.02 "Musical art". Kyiv, 1991 [in Ukrainian].
6. Savytskyi D. (2012) Swing is the most controversial term in jazz. URL: <https://www.svoboda.org/a/24509436.html> .
7. Swing (genre). URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Swing_\(genre\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Swing_(genre)).
8. Frank Sinatra. Wikipedia. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Sinatra,_Frank .
9. Duke Ellington. . URL: <https://stuki-druki.com/authors/ellington-duke.php>

УДК 784.1(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-20>**Тетяна Юрївна Прокопович**

ORCID: 0000-0002-9375-9635

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного
виховання

Рівненського державного гуманітарного університету

pro.tax@i.ua

«CONTRA SPERM SPERO» ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ПРОЧИТАННІ МИХАЙЛА ДОВГАНИЧА ТА МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Мета роботи — з'ясування особливостей композиторського прочитання поетичного тексту Лесі Українки в сучасній хоровій музиці. Властиво, вірш «*Contra spem spero*» став основою вокально-хорових опусів а cappella Михайла Довганича та Миколи Ластовецького. Оригінальний художній результат у кожного автора дозволяє простежити множинність інтерпретації літературного першоджерела у музичному мистецтві. Методологія дослідження поєднує низку методів, серед яких провідними є аналітичний, структурно-семантичний і компаративний. **Наукова новизна** полягає у розкритті специфіки роботи сучасних українських композиторів над поетичним текстом. Прочитання вірша великої поетеси обома авторами породжує індивідуальну концепцію, втілену комплексом виразових засобів вокального багатоголосся. **Висновки.** Порівняльний аналіз хорових творів «*Без надії сподіваюсь*» М. Довганича та «*Contra spem spero!*» М. Ластовецького уможливив виявлення характеру взаємодії вербального і музичного ряду, що позначився на різних рівнях організації художнього тексту (темброво-фонічному, композиційному, інтонаційному, фактурному). Загалом хорове письмо М. Ластовецького надзвичайно мінливе в плані метро-ритмічної і фактурної організації, гармонії, темпу та динамічних відтінків. У щільному діапазоні двох октав жіночих тембрів автор майстерно досягнув просторових ефектів і звукообразжальності. Підпорядкування вокального багатоголосся сценічним закономірностям здійснюється композитором як за допомогою прийомів музичного викладу (дискретність фактурних блоків, контрастне зіставлення хорових tutti і окремих партій, хорової «оркестровки»), так і завдяки авторських ремарок у нотному тексті. Інтермедіальність філософської лірики Лесі Українки визначила композиторську стратегію творення хорових партитур, засновану на синтезі мистецтв. Твір Довганича для мішаного хору

розгортається за принципом монтажу загального плану. Натомість, Ластовецький, обравши склад однорідного жіночого хору, досяг в музичному творі максимальної деталізації і психологізації поетичного образу.

Ключові слова: сучасна хорова музика а cappella, композиторське прочитання, поетичний текст, інтермедіальність.

Prokopovych Tetiana Yuriivna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Department of History and Theory of Music and Methods of Musical Education of the Rivne State Humanities University

Contra Spem Spero by Lesya Ukrainka in artistic interpretation by Mykhailo Dovhanych and Mykola Lastovetskyi

Research objective. The purpose of this study is to find out the peculiarities of the composer's interpretation of Lesya Ukrainka's poetic text in modern choral music. The poem *Contra Spem Spero* became the basis for the a cappella vocal and choral opuses by Mykhailo Dovhanych and Mykola Lastovetskyi. Both composers present unique artistic findings which allow us to trace multiple interpretations of the original poetic text in the musical art. **The methodology** of the study combines a number of methods, among which the leading ones are analytical, structural, semantic, and comparative. **The scientific uniqueness** of the research shows in the attempt to reveal the specifics of contemporary Ukrainian composers' work on the poetic texts. Individual interpretations of a great poetess's poem by each composer yields to an individual concept embodied by a complex of expressive features of the choral music. **Conclusions.** A comparative analysis of the choral works *Without Hope I Hope* by M. Dovhanych and *Contra Spem Spero!* by M. Lastovetskyi made it possible to identify the nature of the interaction between the verbal text and musical fabric, which affected different levels of the artistic interpretation (timbre-phonetic, compositional, intonational and textural). In general, M. Lastovetskyi's choral writing is extremely variable in terms of metro-rhythmic and textural organization, harmony, tempo and dynamic shades. In a dense range of two octaves of female timbres, the author skillfully achieved spatial effects and sound imagery. Subordination of vocal polyphony to stage regularities is carried out by the composer both with the help of musical presentation techniques (discretion of textural blocks, contrasting juxtaposition of choral tutti and individual parts, choral "orchestration"), and thanks to the author's notes in the musical text. The intermediality of Lesya Ukrainka's philosophical lyrics determined the composer's strategy of creating choral scores based on the synthesis of the arts. While Dovhanych's work for mixed choir follows the principle of a basic montage, Lastovetskyi limited himself to the composition of a homogeneous female choir, achieving maximum detail and psychologization of the poetic image in his musical interpretation.

Key words: contemporary a cappella choral music, composer's interpretation, poetic text, intermediality.

Постановка проблеми. Серед композиторських прочитань віршів Лесі Українки є чимало хорових творів.

Їх жанровий діапазон доволі широкий і різноманітний: композиції для однорідних або мішаних виконавських складів – від мініатюри до великих форм. Слід відмітити, що поетичне слово Лесі Українки найчастіше інтерпретовано в хорових опусах сучасними авторами. Твори М. Довганича, М. Ластовецького, В. Рунчака, М. Стефанишина, В. Скуратовського, В. Тиможинського не тільки збагачують репертуар провідних співочих колективів, але й стають предметом наукового вивчення.

Слушно зауважила Ю. Іванова, що найбільш відповідним до поезії Лесі Українки є вокальне багатоголосся [7]. А особливо гармонує філософській ліриці поетеси хорова музика а cappella, яка містить колосальний потенціал для вираження смислової багатогранності вербального ряду. Темброва палітра та тонке нюансування співочих голосів дозволяють композитору втілити у музиці емоційно-психологічну мінливість і багатозначність поетичного образу. В свою чергу, колосальний смисловий діапазон віршів Лесі Українки відкриває можливості для різноманітних творчих прочитань у хоровому жанрі.

Приміром, майже одночасно Михайло Довганич і Микола Ластовецький звернулися до музичної інтерпретації найвідомішого вірша Лесі Українки «*Contra spem spero!*», написаного у 1890 році та вперше надрукованого у збірці «На крилах пісень» [11, с. 37]. Вочевидь, композиторський відгук викликало геніально створене поетесою виняткове перехрестя вимірів: особистого і громадського, природного й духовного, реального і міфологічного. Слушно відмітила Г. Левченко, що у цьому вірші Леся Українка «ставить поруч образи конфліктно-непримиримі, об'єднуючи їх у відповідні парадоксальні єдності» [10, с. 121]. В цьому контексті варто звернути увагу і на вельми сміливе підсилення драматичного монологу діаметрально протилежними музичними концептами – голосіння і пісня: «Чи то так у жалю, в

голосінні / Проминуть молодії літа? / Ні, я хочу крізь сльози сміятись, / Серед лиха співати пісні» [11, с. 37].

Найймовірніше глибинна музикальність Лесиноного слова й одухотвореність поетичної інтонації визначили пошук сучасними композиторами відповідного звукового еквіваленту. У музичному прочитанні «надійно без надійного» вірша Михайло Довганич і Микола Ластовецький обрали вокальне багатоголосся, по-режисерськи індивідуально розставляючи змістовні акценти віршованого тексту в хоровому полотні.

Отож **актуальність** наукової розвідки полягає у виявленні взаємовпливів і взаємодії мистецтв у сучасному вокально-хоровому мистецтві, витоки якого передусім пов'язані з багатством виражально-зображальних властивостей художнього слова. З'ясування інтермедіальної специфіки сучасного композиторського мислення в подальшому допоможе диригентам моделювати виконавські концепції сучасних хорових творів на слова Лесі Українки.

Огляд літератури. Доречно нагадати, що науковці (О. Батовська, Є. Бондар, Ю. Мостова, К. Станіславська) розглядають театралізацію як одне із поширених явищ в сучасній хоровій музиці. «Характерним стало злиття інструментального, вокального й театрального початків, а також привнесенням до академічної хорової музики а саррелла рис суміжних видів мистецтв», – стверджує О. Батовська [1, с. 13]. Є. Бондар вважає одним із засадничих принципів організації вокальної партитури є акторське читання поетичного тексту [3, с. 55], позаяк у композиторській роботі над словом важливо врахувати логіку сценічного мовлення.

Властиво, М. Довганич зізнається, що у хоровій творчості прагне «розкрити своє розуміння змісту літературного джерела» [5, с. 8] і «почутий звуковий відголос слова» підсилити засобами музичної виразності. За спостереженням І. Бермес, аналогічно працює з поетичним

текстом М. Ластовецький: «підходить із глибоким розумінням внутрішньої сутності віршів» [2, с. 228].

Доречно відзначити, що хорова музика обох композиторів стала об'єктом наукового зацікавлення І. Бермес, Дз. Василик, Л. Ластовецької, Т. Росул, Л. Сенченко, О. Фрайт. Щоправда, в поле зору вітчизняних дослідників потрапили передусім стилістичні особливості вокальної творчості сучасних авторів. Разом з тим, аналіз специфіки хорового письма Михайла Довганича та Миколи Ластовецького в аспекті компаративного аналізу ще не було предметом наукового вивчення.

Мета статті — розкрити своєрідність композиторського прочитання вірша Лесі Українки «Contra spem spero» на прикладі хорових творів Михайла Довганича та Миколи Ластовецького. Спостерігаючи за організацією обома авторами музичного втілення літературного першоджерела є підстави розглянути особливості режисурування звукообразної драматургії хорового полотна.

Методологія дослідження спирається на комплекс загальнонаукових і спеціальних методів, серед яких провідними є: структурно-семантичний, що дозволяє визначити композиційні особливості хорових творів; компаративний, який уможливорює виявлення оригінального композиторського трактування поетичного тексту.

Виклад основного матеріалу. Слід відмітити, що поезія Лесі Українки інспірувала низку хорових опусів а саррелла як у творчості Михайла Довганича, так і Миколи Ластовецького. За свідченням М. Довганича, роботу над текстами великої поетеси він сприйняв як особисто значиму, від якої «отримав безцінний духовний досвід» [5, с. 10]. Він написав понад 30 хорових творів на слова Лесі Українки, видані у збірці (2014) і адресовані для професійних і навчальних співочих колективів в якості концертного і учбового репертуару [5, с. 2].

У композиторському доробку М. Ластовецького — дві збірки хорових творів на слова Лесі Українки: «Мелодії

смутку і надій» (2016), що містить 12 хорів та «Contra spem spero» (2018), до якої увійшли 14 хорів і хоровий концерт «Сльози-перли». Як бачимо, до музичного втілення Лесиною слова обидва композитори підійшли ґрунтовно. Такий збіг творчих інтересів сучасних українських митців, представників одного покоління, видається цілком невинуватим і почасти накреслює між ними символічну лінію зв'язку, яку скріплює «глибина думок і висота почуттів великої поетеси» [5, с. 10].

Ймовірно, спорідненість творчих інтенцій композиторів обумовлена і станом сучасного українського суспільства, якому сьогодні надважливо донести слово Лесі Українки, щоб, за свідченням Довганича, стати «українцем і міцніше духом» [5, с. 10]. Виразно артикулює цю проблему Дз. Василик, окреслюючи комунікативні ресурси мистецтва: «в інтерпретації М. Ластовецьким поезії Лесі Українки можемо говорити про резонування смислів-почувань, які в свою чергу викликають до життя смисли-почування при співінтонуванні твору виконавцями твору та слухачем» [4, с. 122].

До слова, хорові твори Довганича і Ластовецького активно впроваджуються у концертну практику професійних і навчальних співочих колективів. Наприклад, у 2013 році в концерті «Хотіла б я піснею стати», який відбувся у Львові, твори М. Довганича виконували: Галицький академічний камерний хор, Львівський муніципальний хор «Гомін», Державна академічна хорова капела «Дударик», Хор студентів Львівської ДМА ім. М. Лисенка, Хор Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича «Дівочі мрії». Що стосується композиторського доробку М. Ластовецького, то дослідники слушно зауважують, що видання його «кілька збірок авторських хорових творів у вигляді навчальних посібників» [8, с. 40] укладено з урахуванням сучасних освітніх потреб і адресовано для використання у музично-педагогічному процесі спеціалізованих навчальних

закладів II–IV рівня акредитації [9]. У цьому сенсі збуваються пророчі слова Лесі Українки: «на світі запалає покинутий вогонь моїх пісень».

Отож, торуючи свій мистецький шлях у руслі національної духовності композитори засвідчують виняткову актуальність творінь геніальної поетеси у культурному сьогоденні. «Спілкування з її творчістю викликало у мене неоднозначні почуття. Це і благоговіння перед генієм, і муки пошуків, і мистецька насолода й особисті почуття до її долі, гідні подиву й великого жалю», – заявляє М. Довганич [5, с. 10].

Тепер повернемося до предмету наукової розвідки і розглянемо як «проростає» вірш «*Contra spem spero*» у хорове звучання а *capella*. Слід відмітити, що обидва композитори уже на рівні вибору темброво-фонічних засобів виявляють індивідуальний почерк. Так, М. Довганич інтерпретує поетичний образ у драматично-патетичному ключі, використовуючи виконавські можливості мішаного хору. Натомість М. Ластовецький принципово обмежується колористикою жіночого хору, яка, немов, є самим голосом Лесі Українки. Разом з тим, однорідна темброва палітра дозволяє йому досягнути особливої рафінованості музичного вислову, максимально чутливого до емоційного тону вірша.

Обидва композитори дуже ретельно працюють із поетичним словом. Силабічний принцип інтонування вербального ряду концентрує увагу на кожній деталі віршованого тексту, своєрідно розспівуючи його. Хорове письмо відзначається винятковою мобільністю, гнучко обрисовуючи зміни контрастних образів. Так, кількісний склад партій у творі М. Довганича перманентно змінюється від 4-х до 6-ти, при чому, групи додаткові голосів зустрічаються у всіх хорових тембрах.

Подібний композиційний принцип використовує М. Ластовецький. Індивідуалізація голосів-партій уможливорює створення багатошарової фактури, в біль-

шій мірі притаманній інструментальній музиці. Це дає підстави дослідникам [9] в композиторському тексті М. Ластовецького знаходити оригінальне «хорове оркестрування».

Разом з тим, кожен композитор по-своєму проникає у поетику Лесі Українки. Насамперед відрізняється індивідуальна робота з літературним першоджерелом. Так, Михайло Довганич вибрав із 7-ми строф вірша «*Contra spem spero*» Лесі Українки лише три – 1, 2 і 7. При чому, другий катрен скорочено до двох перших рядків. З цього поетичного матеріалу вибудовується антитетична конструкція експресивного звучання: гнівне звернення змінюється на життєстверджуючий заклик, болісний теперішній час – на радісний майбутній. Такий підхід до організації музичної композиції можна порівняти із прийомом монтажу загального плану.

Цікава деталь: латинський вислів у назві вірша Лесі України М. Довганич замінив у своєму творі на український переклад – «Без надії сподіваюсь!». Цей заклик виступає як своєрідний індикатор сильного емоційного заряду, який пронизує вокально-хорову матерію.

Розгортання поетичного образу в хоровому творі М. Довганич підкоряє контрастному зіставленню: в наскрізній побудові з'являються контури двочастинності, окреслені гармонічним рухом (f-moll – C-dur – As-dur). Взагалі, гармонічна вертикаль переважно формується на лінійному сплетінні голосів, утворюючи постійно мінливу колористику аж до сонору. Все ж, при суцільній мелодизації хорової фактури сопранова партія є найбільш інтонаційно виразною. Нанизування варіантних мотивів-мікрохвиль у кульмінаційних зонах твору розростається до сексти, підсилюючи інтонаційну пластичність поетичного слова, споріднену з українською народнопісенною традицією.

Авторські ремарки у нотному тексті (темпові, динамічні) виділяють смислові акценти. Прикметно, що змі-

нивши структуру вірша Довганич увиразнює ключові образи-символи — «весна золота» та «співати пісні». Розспівуючи ланцюгово ключові слова у хорових партіях, композитор створює зриму просторовість музичної композиції, яку, як і простір лірики Лесі Українки, за визначенням Г. Левченко, «візуально можна було б зобразити як своєрідну мапу з павутиною різноманітних зв'язків-значень» [10, с. 120].

Не виключено, що саме своєрідність вислову поетеси ініціює композиторське письмо в режисерській площині. М. Зубрицька відмічає: «Леся Українка організовує простір своїх художніх текстів як візуально-акустичний» [6, с. 131]. Власне, М. Довганич у коментарі до своїх хорових творів зазначив: «В тісному зімкненні слова і звуку, з глибокого переживання і розуму, в єдності свідомого та емоційного зароджується музично-поетична картина» [5, с. 8]. Це дозволяє говорити про інтермедіальну стратегію творення сучасним композитором художнього тексту.

У хоровому опусі Миколи Ластовецького «Contra spem spero!» також спостерігається міжмистецька взаємодія. Проте, підхід цілком інший. Наскільки поетичний текст знаковий для композитора — свідчить винесення назви вірша у заголовок цілої збірки жіночих хорів [9]. При чому, композитор зберігає латинський вислів, який, як видається, символічно визначає інтонаційне ядро музичного твору.

Цікаво, що М. Ластовецький зберігає всі 7 строф поетичного тексту Лесі Українки, організовуючи хорову партитуру як тричастинну композицію із кодою. При чому, як зазначає Л. Ластовецька, репризність закладена «в архітектоніці поезії» [9, с. 9]. Натомість розгорнута кода-апофеоз, що кількаразово повторює останню строфу вірша «Буду жити! Геть думи сумні!», змодельована композитором як утвердження вітальних цінностей.

У кожній строфі Ластовецький виокремлюються ключові фрази, які, повторюючись, підкреслюють їхню ідейно-образну значущість. Слід відмітити, що музична інтонація максимально чутлива до поетичної. При тім, звуковий матеріал першої строфи стає своєрідним тематичним імпульсом для подальшого деталізованого прочитання поетичного тексту.

Особливо сенсову роль відіграє четверта строфа вірша. М. Ластовецький тричі повторює два її рядки: «Може квіти зйдуть – і настане / Ще й для мене весела весна». Ці слова набувають ознак рефрену, «вклинюючись» між наступними строфами (5-6) та досягаючи граничної образної психологізації. Варте уваги музичне втілення рефрену, яке створюється кількарізним повторенням двох септакордів з напрочуд вдало організованим остинато крайніх голосів: $G_2 - B_{43} - G_2 - B_{43} \dots$. Завдяки цьому колористичному ефекту виникає зримість таїни весняного оновлення, з яким асоціюються надії на зміни в житті людини.

Слід відмітити, що у драматургічному розгортанні хорового полотна М. Ластовецький використав лейттон – С (до). До речі, в латинській назві вірша *Contra spem spero* – це перша літера. Тож цілком можливо, що в хоровій тканині звук «С» набуває додаткового семантичного навантаження, втілюючи життєстверджуючий первень. У річищі звукової символіки відчитується тональний план музичної композиції Ластовецького, який проектується на вузлові емоційні точки вірша Лесі Українки: страждання, безнадія (*f moll*) – духовна міць, надія (*C dur*).

Висновки. Загалом хорове письмо М. Ластовецького надзвичайно мінливе в плані метро-ритмічної і фактурної організації, гармонії, темпу та динамічних відтінків. У щільному діапазоні двох октав жіночих тембрів автор майстерно досягнув просторових ефектів і звукозображальності. Підпорядкування вокального багатоголосся

сценічним закономірностям здійснюється композитором як за допомогою прийомів музичного викладу (дискретність фактурних блоків, контрастне зіставлення хорових tutti і окремих партій, хорової «оркестровки»), так і завдяки авторських ремарок у нотному тексті.

Підсумовуючи, варто зауважити, що відмінність підходів М. Довганича та М. Ластовецького у музичному прочитанні вірша Лесі Українки не виключає їх близькості. Передусім, це глибоке проникнення у внутрішню сутність поетичного тексту, з якого проростає музична інтонація, котра розвивається на основі українських народнопісенних джерел і сучасної техніки компонування хорового твору а capella.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а capella як системний музично-виконавський феномен: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. Спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 34 с.
2. Бермес І. Л. Життєві домінанти Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. Вип. 15(1). С. 225–232.
3. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості. Одеса: Астропринт, 2019. 388с.
4. Василик Дз. Інтонаційні особливості прочитання поезій Лесі Українки у хорових творах Миколи Ластовецького. *Молодь і ринок*. 2019. № 8. С. 120–123.
5. Довганич М. М. Хорові твори на слова Лесі Українки: навч. посіб. Рівне: Дятлик М., 2014. 116 с.
6. Зубрицька М. Мова очей і голос душі: невербальні засоби комунікування у творчості Лесі Українки та їх рецепція. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. 2008. Вип. 8. С. 127–132.
7. Іванова Ю. Ю. Дуалізм мистецького синтезу у циклі хорових поем В. Скуратовського «П'ять струн України». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* 2012. Вип. 18(1). С. 167–170.
8. Ластовецька Л. В. Хорова творчість Миколи Ластовецького у музично-педагогічному процесі. *Музична педагогіка у XXI столітті: традиції та інноваційний розвиток*: зб. тез Всеукр. наук.-практ. конф. Львів, 21 жовтня, 2022 р. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, С. 39–41.
9. Ластовецький М. А. Contra spem spero! (жіночі хори): навч. посіб. / ред.-упор. Л. В. Ластовецька. Дрогобич : Посвіт, 2018. 136 с.
10. Левченко Г. Д. Лірика Лесі Українки як міфологічний і семантичний текст. *Науковий вісник Миколаївського державного універ-*

ситету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. 2013. Вип. 4.11. С. 119–124.

11. Українка Леся. Твори: В 4-х т. Т.1. Поетичні твори. Київ : Дніпро, 1981. 541 с.

REFERENCES

1. Batovs'jka O. M. (2019). Suchasne akademichne khorove mystectvo a cappella jak systemnyj muzychno-vykonavs'kij fenomen: avtoref. dys. na zdobuttja nauk. stupenja d-ra mystectvoznav. Spec. 17.00.03 «Muzychne mystectvo» / ONMA im. A. V. Nezhdanovoji. Odesa

2. .Bermes I. L. (2009). Zhyttievi dominanty Mykoly Lastovetskoho. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 15(1), 225–232.

3. Bondar Ye. M. (2019) *Khudozhno-stylovyi syntezy yak fenomen suchasnoi khorovoi tvorchosti*. Odesa: Astroprynt

4. Vasylyk Dz. (2019) *Intonatsiini osoblyvosti prochyttannia poezii Lesi Ukrainky u khorovykh tvorakh Mykoly Lastovetskoho*. *Molod i rynek*, 8, 120–123.

5. Dovhanych M. M. (2014). *Khorovi tvory na slova Lesi Ukrainky: navch. posib*. Rivne: Diatlyk M.

6. Zubrytska M. (2008). *Mova ochei i holos dushi: neverbali zasoby komunikuvannia u tvorchosti Lesi Ukrainky ta yikh retseptsii*. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii : Mystetstvoznavstvo*, 8, 127–132.

7. Ivanova Yu. Yu. (2012) *Dualizm mystetskoho syntezy u tsykli khorovykh poem V. Skuratovskoho «Piat strun Ukrainy»*. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 18(1), 167–170.

8. Lastovetska L. V. (2022). *Khorova tvorchost Mykoly Lastovetskoho u muzychno-pedahohichnomu protsesi*. *Muzychna pedahohika u KhKhI stolitti: tradytsii ta innovatsiyni rozvytok: zb. tez Vseukr. nauk.-prakt. konf. Lviv, 21 zhovtnia, 2022*, Lviv : LNU im. I. Franka, 39–41.

9. Lastovetskyi M. A. (2018). *Contra spem spero! (zhinochi khory): navch. posib. / red.-upor. L. V. Lastovetska*. Drohobych : Posvit.

10. Levchenko H. D. (2013). *Liryka Lesi Ukrainky yak mifolohichni i semantychni tekst*. *Naukovyi visnyk Mykolaivskoho derzhavnoho universytetu imeni V.O. Sukhomlyns'koho. Ser. : Filolohichni nauky*, 4.11, 119–124.

11. Українка Lesia. (1981). *Tvory: V 4-kh t. T. 1. Poetychni tvory*. Kyiv : Dnipro.

УДК 78.02+786.8+78.083.82

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-21>**Василь Анатолійович Кравчук**

ORCID: 0009-0002-2231-234X

аспірант творчої аспірантури кафедри баяна і акордеона
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського
vasya.kravchuk.2012@gmail.com

ТРАНСКРИПЦІЯ В КОНТЕКСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Мета роботи – визначити вербально-теоретичний сенс транскрипції як наукової мистецтвознавчої музичної категорії у низці дотичних понять, як результату художньо-творчої діяльності музиканта-інструменталіста та екстраполювати його на художньо-образний зміст музичних творів у контексті камерно-інструментального виконавства, представити співтворчий характер інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця задля створення та збагачення музично-виконавського репертуару новими шедеврами класичної та сучасної музики. **Методологічна база** дослідження складається з науково-теоретичного концепту розуміння змістової категоріальної сутності дотичних понять (транскрипція, перекладення, парафраза, аранжування, фантазія, імпровізація) у їх атрибутивній взаємозалежності; феноменологія музичного мислення (за І. Пяковським); культуротворчий науковий підхід для усвідомлення значущості та аксіології розширення музично-інструментального виконавського репертуару; власної художньо-емоційної рефлексії обраних шедеврів світової музичної класики та сучасної музики задля створення нових зразків транскрипцій-перекладень для збагачення можливостей музично-інструментального виконавства. **Наукова новизна** роботи полягає у наданні власного розуміння розглянутої категорії, транскрипції-перекладення, у контексті камерно-інструментального виконавства. Ми визначаємо цю категорію бінарною сутністю і вважаємо, що транскрипція-перекладення – це форма співтворчої (з композитором оригінального музичного твору) художньо-інтерпретаційної діяльності (за М. Давидовим) та складний процес індивідуального, персоніфіковано унікального створення музично-виконавського репертуару задля збагачення його новими музичними шедеврами різного стилю (класичний, романтичний, сучасний, ін.) та жанрів. **Висновки.** На підставі викладеного можемо стверджувати, що застосування терміну «транскрипція-перекладення» на часі, оскільки воно містить необхідні елементи змістового наповнення, що відображають процес створення унікальних продуктів співтворчої художньо-інтерпретаторської діяльності композитора та перекладача-виконавця.

У вирішенні проблеми застосування означеного терміну було взято до уваги наявні термінологічні тлумачення дотичних мистецтвознавчих категорій (транскрипція, перекладення, аранжування, парафраза, фантазія), що безпосередньо впливають на процес усвідомлення та практичного здійснення продуктивної музичної художньої співтворчості, створення власного тлумачення цієї категорії. Завдяки музично-мисленнєвій рефлексії музиканта наукового сенсу музичного мислення, композиторського задуму, інтерпретаторської сутності виконавської діяльності виникла концепція бінарної сутності поняття «транскрипція-перекладення», що було визначено та презентовано робочою версією його розуміння. Створення унікального музично-інструментального репертуару за рахунок «транскрипцій-перекладень» виконавцем, у нашому випадку акордеоністом, забезпечує умови для співтворчості талановитих музикантів (композитор-виконавець), поширення музичного тезаурусу як самого виконавця, так і слухачів новими шедеврами світової музичної спадщини різних епох.

Ключові слова: транскрипція, перекладення, аранжування, парафраза, імпровізація, співтворча художньо-інтерпретаційна діяльність, музичний репертуар, камерно-інструментальне виконавство.

Kravchuk Vasyl Anatoliiovych, Postgraduate Student of the Creative Postgraduate Course at the Department of Bayan and Accordion of the National Tchaikovsky Academy of Music

Transcription in the context of chamber-instrumental performance

The purpose of the work is to determine the verbal-theoretical meaning of transcription as a scientific, art-historical musical category in a number of tangential concepts, as a result of the artistic-creative activity of a musician-instrumentalist and to extrapolate it to the artistic-figurative content of musical works in the context of chamber-instrumental performance, to present the co-creative nature of interpretive activity of a musician-performer in order to create and enrich the musical-performing repertoire with new masterpieces of classical and modern music. **The methodological base** of the study consists of a scientific and theoretical concept of understanding the content-categorical essence of tangential concepts (transcription, translation, paraphrase, arrangement, fantasy, improvisation) in their attributive interdependence; phenomenology of musical thinking (according to I. Pyaskovsky); a cultural-creative scientific approach to understanding the significance and axiology of the expansion of the musical-instrumental performing repertoire; one's own artistic-emotional reflection of selected masterpieces of world music classics and modern music in order to create new samples of transcriptions-translations to enrich the possibilities of musical-instrumental performance. **The scientific novelty** of the work consists in providing one's own understanding of the considered category, transcription-translation, in the context of chamber-instrumental performance. We define this category as a binary entity and believe that transcription-translation is a form of co-creative (with the composer of the original musical work) artistic-interpretive activity (according to M. Davydov) and a complex process of individual, personified, unique creation of the musical-performing

repertoire in order to enrich it with new musical masterpieces of various styles (classical, romantic, modern, etc.) and genres. **Conclusions.** On the basis of the above, we can say that the use of the term “transcription-translation” is timely, as it contains the necessary elements of content that reflect the process of creating unique products of the co-creative artistic-interpretive activity of the composer and the translator-performer. In solving the problem of using the given term, the available terminological interpretations of related art categories (transcription, translation, arrangement, paraphrase, fantasy) were taken into account, which directly affect the process of awareness and practical implementation of productive musical artistic co-creation, creating one’s own interpretation of this category. Due to the musician’s musical-thinking reflection of the scientific meaning of musical thinking, the composer’s idea, the interpretive essence of performing activity, the concept of the binary essence of “transcription-translation” emerged, which was defined and presented as a working version of its understanding. Creation of a unique musical-instrumental repertoire through “transcriptions-translations” by a performer, in our case an accordionist, provides conditions for the co-creation of talented musicians (composer-performer), the spread of the musical thesaurus of both the performer himself and listeners with new masterpieces of the world musical heritage of various eras.

Key words: transcription, translation, arrangement, paraphrase, improvisation, co-creative artistic-interpretive activity, musical repertoire, chamber-instrumental performance.

Актуальність теми дослідження. Історія розвитку будь-якого музичного жанру пов’язана з історико-культурними традиціями конкретного народу, видом мистецтва, виконавськими досягненнями певної історичної доби. Транскрипція, як результат художньо-творчої діяльності музиканта, формувалась упродовж свого розвитку, пройшовши певні трансформації за майже 200 років. Разом із нотним музичним змістом текстів транскрипцій багатьох композиторів, музично-інструментальних виконавців змінювалось і мистецтвознавче смислове уявлення про його жанрові смислові акценти, характерні особливості, специфічні прояви у композиторській та виконавській творчості різних музикантів. Ці творчі неоднозначні музично-стилістичні уявлення стосовно відтворення індивідуальних зразків транскрипції різних персоналій мають конкретне історико-культурне та теоретичне підґрунтя. У довідковій літературі ще і досі немає однозначного визначення поняття щодо «транскрипції» у застосуванні до музично-інструментального

виконавства, у тому числі на прикладі виконання відповідних музичних творів різних жанрів на акордеоні. Це дає науково-творчий простір для його обміркування та представлення авторської позиції, презентації власної концепції стосовно розкриття вербального сенсу цього поняття та музично-творчої презентації транскрипції у композиторській, художньо-творчій та виконавській діяльності кожного конкретного музиканта у певний історичний період, сучасний погляд на розвиток цього виду художньо– творчої діяльності.

Актуальність обраної проблеми підсилюється тим, що будь-яка транскрипція є невід’ємною частиною музично-виконавського репертуару акордеоніста. М. Давидов слушно указує на те, що музичний репертуар виконавської діяльності музиканта став відображенням помітного стрибка у культурі виконавця, тому виникає додаткова потреба у талановитих творах [1, с. 220]. Така потреба і спонукає до авторських спроб збагачувати репертуар виконавців за рахунок появи нових талановитих творів, транскрипцій-перекладень шедеврів світової музичної спадщини, творів написаних у різних жанрах для різних інструментів (фортепіано, скрипка, оркестрові та оперні зразки, ін.).

Аналіз досліджень і публікацій. Виконавську майстерність музиканти визначають як індивідуально-неповторне вільне володіння своїм музичним інструментом і самим собою, що може забезпечити «інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву... *співтворче* (курсив наш. – В. К.) втілення музичного твору в реальному звучанні...» [1, с. 227] у процесі «актуалізації творчої інтерпретації музичного твору» [там само].

Ю. Юцевич розкриває теоретичний вербальний сенс поняття «транскрипція», що визначається як «(лат. *transcription* – переписування) – 1. *Переклад* (курсив наш. – В.К.) музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення. 2. Пристосування твору для іншого виконавця, його *аранжування*. Довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі; те саме, що *фантазія* або *парафраза*» [9, с. 274].

Цікаву думку стосовно творчої інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця висловила Т. Тучинська, яка звернула увагу на розкриття певного стилю музичних творів, які отримують нове життя у змісті транскрипції-перекладення, в процесі співтворчої діяльності, у нашому випадку акордеоніста-виконавця [4, с. 66]. Цю концепцію «модельовання певного стилю» висунув український музикознавець І. Пясковський. Вона має безпосереднє смислове навантаження у нашому дослідженні, оскільки кожний автор, який перекладає твір для свого музичного інструменту, перш за все, має витримати ті стильові канони, які характерні музиці, обраній для перекладення: класичний стиль, романтичний, імпресіонізм, ін. [2, с. 141–152].

Т. Тучинська, наводячи думку І. Пяковського, доречно відмітила, що спроба модельовання певного стилю дає можливість зрозуміти межі того, що можна формалізувати та того, що не підлягає формалізації, тобто дозволяє побачити об'єктивні конструктивні можливості системи та її обмеження [4, с. 66].

Мета роботи. Визначити вербально-теоретичний смисл транскрипції як результату художньо-творчої діяльності акордеоніста, як наукової мистецтвознавчої музичної категорії та екстраполювати його на музичний художньо-образний зміст у контексті сучасного камерно-інструментального виконавства, представити співтворчий характер інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця задля створення та збагачення музично-виконавського репертуару новими шедеврами класичної та сучасної музики.

Методологічною базою роботи стали науково-теоретичний концепт розуміння змістової категоріальної сутності дотичних понять (транскрипція, перекладення, парафраза, аранжування, імпровізація) у їх атрибутивній взаємозалежності; феноменологія музичного мислення (за І. Пяковським); культуротворчий науковий підхід для усвідомлення значущості та аксіології розширення музично-інструментального виконавського репертуару та власної художньо-емоційної рефлексії обраних

шедеврів світової музичної класики й сучасної музики задля створення нових зразків транскрипцій-перекладень для збагачення можливостей музично-інструментального виконавства.

Наукова новизна роботи полягає у наданні власного розуміння розглянутої категорії, транскрипції-перекладення, у контексті камерно-інструментального виконавства. Ми визначаємо цю категорію бінарною сутністю і вважаємо, що транскрипція-перекладення – це форма співтворчої (з композитором оригінального музичного твору) художньо-інтерпретаційної діяльності (за М. Давидовим) та складний процес індивідуального, персоніфіковано унікального створення музично-виконавського репертуару задля збагачення його новими музичними шедеврами різного стилю (класичний, романтичний, сучасний, ін.) та жанрів.

Виклад основного матеріалу. Транскрипція в музиці визначається у деяких термінологічних джерелах як *процес* (курсив наш. – В. К.) перенесення музичного матеріалу з однієї інструментальної партії на іншу, тобто музичний твір, що написаний для конкретного музичного інструменту (голосу), може бути виконаний на іншому інструменті (голосом). Транскрипція виникає з різних причин: з метою адаптації твору до іншого інструменту або голосу, недоступність оригінальної версія для виконання, ін. [3]. Зустрічається думка, що транскрипція «може бути використана для аранжування» музичного матеріалу під певний стиль або жанр.

Процес транскрипції (транскрибування музики) є доволі складним, тому може бути здійсненим лише спеціалістом, який має високий рівень художньо-технічної майстерності, глибокі теоретичні знання та загальну й музичну ерудицію, оскільки включає адаптування стилістичних, художньо-технічних характеристик оригінального твору до обраного для транскрипції інструменту (голосу). Технічно цей процес з розвитком сучасних технологій може здійснюватись за допомогою комп'ютерних програм, що дозволяють перетворити звуковий запис на нотне зображення.

Аксіоматичним є розуміння того, що транскрипція надає можливість виконувати музичні твори, що створені спеціально для конкретного музичного інструменту, на інших музичних інструментах, що розширює репертуар для виконавців та слухацькі можливості для різної аудиторії.

У різних джерелах визначають, що транскрипція в розумінні композитора — це створення «оригінальних творів на основі запозиченого матеріалу».

Нагадаємо, що в усіх визначеннях та тлумаченнях транскрипція — це є процес, тому не можна без чіткого усвідомлення сенсу цієї категорії як кінцевого результату або предмету співтворчості, тлумачити її як жанр, оскільки «жанр» — «(фр. *genre*) — 1) внутрішній підрозділ усіх видів мистецтва зі властивими йому художніми особливостями, що історично склався... у музиці — симфонія, кантата, пісня та ін.» [5, с. 247]. У мистецтвознавстві іноді, окреслюючи цим поняттям характер виконання, застосовують такі вислови як «салонний жанр», «легкий жанр».

Доречно вказати на навчальний сенс транскрипції. За її допомогою уможливорюється опанування складних творів молодими музикантами (адаптація до певного художньо-технічного рівня, розширення музично-теоретичної та виконавської ерудиції, розвиток музично-слухових та тембро-динамічних уявлень тощо).

Висновуючи, можна розуміти, що транскрипція в музиці — це важливий *процес* (курсив наш. — В. К.) перенесення музичного матеріалу з однієї інструментальної партії або голосу на інші з метою *адаптації* твору до конкретного інструменту або голосу. Транскрипція має велике значення в музичній практиці, навчанні та виконавстві, дозволяючи розширити можливості виразності та виконання музичних творів.

Зауважимо, що у цьому визначенні головною думкою застосовується переконання, що транскрипція може і повинна у художньому, віртуозному сенсі мати «відносно самостійне значення». Це виконання має бути пристосовано до кожного окремого виконавця! До того

ж, ми переконливо рефлексуємо співзвучність вербального теоретичного значення таких понять як аранжування, фантазія, парафраза.

Ми спеціально виокремили ще одну співзвучність, «переклад», тобто у низці цих понять ще знаходиться місце і «перекладенню». Можна зупинитись на цій вербальній невизначеності, яку легко усвідомити як складне утворення від двох складових: *trans* – пере-, *scribe* – пишу. Натомість ми відмітили, що «транскрипція», як смислове поле, стало предметом набагато більшої науково-теоретичної уваги, ніж «перекладення». То ж це не стало перешкодою між схожістю їхньої сутності, тому ми впевнено можемо допустити наявність їх спільних змістових рис і застосувати таку модифікацію як «транскрипція-перекладення» для визначення музично-художньої та технічної співтворчої (композитора та перекладача) сутності цього процесу.

З поняттям аранжування безпосередньо пов'язано смислове навантаження поняття «переклад», і як модифікація – «перекладення», що розкривається Є. Юцевичем як «обробка музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами, інакше – *аранжування*» [9, с. 194]. Як бачимо аранжування виконує посередницьку функцію між транскрипцією та «перекладенням».

Для отримання повної картини термінологічної сутності кожного з розглянутих понять, що дотичні та переважаються із поняттями транскрипція та перекладення, нагадаємо, що *імпровізація* – (фр. *improvisation* – непередбачений) «2) ... музичний твір, створений під час виконання, без попередньої підготовки» [6, с. 258].

Для професіонала високого рівня майстерності такий вид творчої діяльності стає можливим, але не кожний виконавець здатен вільно творити безпосередньо під час виконання. До того ж, цей вид художньо-творчої діяльності не можна назвати повністю співтворчим із автором оригінального музичного твору. Від авторського музичного матеріалу може залишитись незначна його частина. Натомість, імпровізація завжди своїми окре-

ними елементами присутня у складному творі, що має вид транскрипції-перекладення, тому не можна відкидати його «часткову участь» у цьому процесі та важливу здатність музиканта-інструменталіста імпровізувати для створення повноцінної цікавої оригінальної транскрипції-перекладення.

Ми усвідомлюємо, що термінологічної сутності музичних понять не достатньо для розуміння їх музично-творчої, мисленневої музичної сутності. Композиторська творчість, стиль музичного мислення кожного індивіда не може бути повторюваним, точно розкодованим та перетвореним навіть у процесі співтворчості музиканта, який створює транскрипцію-перекладення. Ми розуміємо вербально-теоретичний смисл «транскрипція-перекладання» та визначаємо його як наукову мистецтвознавчу музичну категорію, що може бути екстрапольована на музичний художньо-образний зміст у контексті камерно-інструментального виконавства. «Транскрипція-перекладання» – може бути представлена як «художньо-імпровізаційна форма творчої *інтерпретації*» (за М. Давидовим).

Не можна залишити поза увагою і те, що акордеоніст обов'язково залишає місце імпровізації, застосовує у своєму виконавському репертуарі музичні твори, в яких є можливість додати свої імпровізаційні елементи, демонструючи і композиторські можливості та здібності. Так, можна із упевненістю сказати, що у низці елементів виконавської творчості всі розглянуті поняття (транскрипція, перекладання, аранжування, фантазія, парафраза, імпровізація) майже взаємозамінні, іноді відбувається «перетікання» елементів одних у творчу цілісність других. Це підтверджує їх музично-формотворчу цілісність та подібність. Можливо цим і можна пояснити не завжди точне формулювання кожної з них. Але це ніяким чином не обмежує можливості кожного з варіантів творчої реалізації акордеоніста, його виконавської майстерності. Яскравість, оригінальність, віртуозність та унікальність будь-якого творчо-виконавського варіанта залежить, перш за все, від самого акордеоніста,

виконавця, презентатора власної творчості. «Усвідомленню концепції художньої техніки сприяє... виконавський тонус та співтворчий характер інтерпретації» [1, с. 32]. Автор наполягає на думці, що виконавець має право на самостійну «суто виконавську художню творчість» [1, с. 97].

Додамо, що *інтерпретація* – (лат. *interpretatio* = роз'яснення) – «1) тлумачення, розкриття змісту чого-небудь (напр. і. тексту); 2) творче розкриття образу або музичного твору виконавцем» [7, с. 267]. Так, за концепцією І. Пясковського, музичне мислення – це складний, історично еволюціонуючий, подібно живим системам, феномен. В основі концепції музичного мислення. І. Пясковського лежить уявлення про нього як про понятійну систему. Вона містить у собі вербалізовану частину усвідомлення музичного твору, яка залежить від «вербальних установок» його сприйняття, що відрізняються у різні історичні періоди. Тому механізм інтерпретації та вербалізації концепції змісту музичного твору має значення формуючого фактору в моделі еволюції музичного мислення [4, с. 68].

Смислотворча концепція М. Давидова стосовно виконавської діяльності полягає в усвідомленні музикантом, що його процес сприйняття пов'язаний частково як інтерпретатора [1, с. 195]. Тому автор висловлює впевненість у тому, що кожний виконавець-інструменталіст має бути обізнаним «щодо створення музики або... вивчення окремих прийомів композиторської техніки» [1, с. 195], оскільки застосування елементів творчості активізує музичне мислення, розкриває засоби музичної виразності.

М. Давидов вважає, що «виховання творчої самостійності музиканта-виконавця» має враховувати «певні вимоги стосовно учбового репертуару» [1, с. 202]. Музикант-виконавець повинен, на думку М. Давидова, «прагнути розширювати репертуар і систематично поглиблювати матеріал, яким володіє» [1, с. 212]. Вже є аксіоматичним висновок, що репертуар акордеоніста «має велике жанрово-стильове розмаїття... обробки

фольклорного мелосу, оригінальні твори., перекладення і транскрипції зразків музичної класики, сучасний авангард, ретро-джаз» [1, с. 220].

Це пов'язано із наявністю шедеврів музичної класики, що завжди «залишається великим надбанням. Їх не можна виключати з концертної практики» [1, с. 221]. У кращих зразках класичної спадщини та сучасної музики зберігається безцінний матеріал «формування художнього інтелекту і культури почуттів молодих музикантів» [там само].

Так, можна не безпідставно, відрефлексувати поняття «транскрипція-перекладення» у вербальному теоретичному смислі, як таке, що не має суттєвої різниці у всіх своїх значеннях (транскрипція як перекладення, аранжування, фантазія, парафраза). В чому ж тоді закована особливість кожної з представлених значень? Ми убачаємо її, перш за все, у персональній творчій презентації кожним музикантом: композитором, виконавцем. Саме особистість виконавця, його віртуозне відтворення будь-якого музичного художньо-образного сенсу транскрипції-перекладення робить цей творчий варіант специфічним музично-виконавським феноменом, якому немає аналога в репертуарному тезаурусі, у нашому випадку, для акордеона.

На підставі викладеного можна запропонувати власне бачення поняття «транскрипція-перекладання». Ми пропонуємо своєрідний бінарний сенс цього поняття, оскільки воно містить подвійне змістове навантаження, яке розкриває не лише сам процес створення унікального предмету музичної художньо-образної творчості (музичний твір, який підлягає транскрибуванню), а й індивідуальні персонально-потенційні можливості, музично-творчі уявлення, стилістично-презентаційні орієнтири, ціннісно-спрямовані віртуозні досягнення її відносно самостійного творця-виконавця.

То ж, мистецтво завжди інтерпретується людьми, які його усвідомлюють. Різні персони сприймають твори у «відповідності із своїм життєвим досвідом та індивідуальними особливостями... твори мистецтва інтерпрету-

ються згідно суспільним обставинам та світогляду виконавців» [8, с. 10].

Висновки. На підставі викладеного можемо стверджувати, що застосування терміну «транскрипція-перекладення» на часі, оскільки воно містить необхідні елементи змістового наповнення, що відображають процес створення унікальних продуктів співтворчої художньо-інтерпретаторської діяльності композитора та відносно самостійної – перекладача-виконавця.

У вирішенні проблеми застосування означеного терміну було взято до уваги наявні термінологічні тлумачення дотичних мистецтвознавчих категорій (транскрипція, перекладення, аранжування, парафраза, фантазія), що безпосередньо впливають на процес усвідомлення та практичного здійснення продуктивної музичної художньої співтворчості, створення власного тлумачення цієї категорії.

Завдяки музично-мисленнєвій рефлексії музиканта наукового сенсу музичного мислення, композиторського задуму, інтерпретаторської сутності виконавської діяльності виникла концепція бінарної сутності поняття «транскрипція-перекладення», що було визначено та презентовано робочою версією його розуміння. Створення унікального музично-інструментального репертуару за рахунок «транскрипцій-перекладень» виконавцем, у нашому випадку акордеоністом, забезпечує умови для співтворчості талановитих музикантів (композитор-виконавець), поширення музичного тезаурусу як самого виконавця, так і слухачів новими шедеврами світової музичної спадщини різних епох.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ: Музична Україна, 1997. 240 с.
2. Пясковський І.Б. До проблеми історико-стильової еволюції музичного мислення. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження*. Київ: Музична Україна, 1989. С. 141–152.
3. Транскрипція. *Словopedia. Музичні терміни*. URL: <http://slovpedia.org.ua/58/53410/388179.html>

4. Тучинська Т. Про науковий метод І.Б. Пясковського. *Київське музикознавство. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології*. Київ, 2015. Вип. 51. С. 62–78.

5. Шевченко Л. І. (ред.) Жанр. *Новий словник іношомовних слів: близько 40 000 сл. і словосполучень* (с. 247). Київ: Арії, 2008.

6. Шевченко Л. І. (ред.) Імпровізація. *Новий словник іношомовних слів: близько 40 000 сл. і словосполучень* (с. 258). Київ: Арії, 2008.

7. Шевченко Л. І. (ред.) Інтерпретація. *Новий словник іношомовних слів: близько 40 000 сл. і словосполучень* (с. 267). Київ: Арії, 2008.

8. Щолокова О.П. Сутність і термінологічна характеристика інтерпретаційного процесу в умовах художньо-педагогічної діяльності. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2005. Вип. 2(7). С. 9–14.

9. Юцевич, Ю.Є. Транскрипція. *Музика. Словник-довідник*. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

REFERENCES

1. Davydov, M.A. (1997). Theoretical foundations of the accordionist's performance skills formation: a study guide for higher music education institutions. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukraine].

2. Pyaskovsky, I.B. (1989). On the problem of historical-stylistic evolution of musical thinking. Musical thinking: essence, categories, aspects of research: coll. of articles. Kyiv: Musical Ukraine, 141–152 [in Ukraine].

3. Transcription. Slovopedia. Musical terms. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53410/388179.html> [in Ukraine].

4. Tuchynska, T. (2015). About the scientific method of I. B. Pyaskovsky. Kyiv musicology. Theoretical problems of art history in the mirror of cultural studies, 51, 62–78 [in Ukraine].

5. Shevchenko, L. I. (ed.) (2008). Genre. New dictionary of foreign words: about 40,000 words and phrases (p. 247). Kyiv: Arii [in Ukraine].

6. Shevchenko, L. I. (ed.) (2008). Improvisation. New dictionary of foreign words: about 40,000 words and phrases (p. 258). Kyiv: Arii [in Ukraine].

7. Shevchenko, L. I. (ed.) (2008). Interpretation. New dictionary of foreign words: about 40,000 words and phrases (p. 267). Kyiv: Arii [in Ukraine].

8. Shcholokova, O. P. (2005). The essence and terminological characteristics of the interpretation process in the conditions of artistic-pedagogical activity. Scientific journal of the National Pedagogical University named after M.P. Drahomanov. Series 14. Theory and methods of art education, 2(7), 9–14 [in Ukraine].

9. Yutsevych, Yu. Ye. (2003). Transcription. Music. Dictionary-reference. Ternopil: Educational book – Bohdan [in Ukraine].

УДК 78.021.4+78.024.4+78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-22>**Чжан Сінвень**

ORCID: 0000-0001-8591-3092

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

НОВИЙ ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР МУЗИКИ К. ДЕБЮСІ: ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Мета роботи. У статті досліджуються музично-семантичні та музично-образні засоби у фортепіанній музиці К. Дебюссі в аспекті новацій звукопросторових уявлень. **Методологія дослідження** передбачає використання комплексного, компаративного виконавського, музикознавчого, культурологічного підходів; важливими є джерелознавчий і системно-аналітичний методи. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні композиторських музично-мовних та виконавських особливостей фортепіанного звукового простору в музиці К. Дебюссі. **Висновки.** Звернення до творчості К. Дебюссі — це особливий крок в осягненні нескінченного багатства, закладеного в звуковому образі фортепіано, що постійно розвивається, осягненні тих можливостей, якими здатний опанувати виконавець, який відкрив «двері» в новий художній простір. Надзвичайно важливим у фортепіанному звукопросторі Дебюссі є сам звук, який у грі на фортепіано розглядається в комплексі туше, педалювання, динаміки, а можливо, і темпу. Дебюссі був відомий своїм творчим підходом до педалювання та оригінальним туше, а також тонкою динамічною драматургією, що створювало зовсім особливий звук. Семантика звукоутворення постає, таким чином, смисловою одиницею звукового простору у всій своїй багатовимірності структури (тембру, фактури, ритму, темпу тощо). Для Дебюссі були важливими тонкі нюанси — фактури, ритміки, темпу, динаміки-артикуляції, виконавського туше та педалізації, що відкриває для виконавця нескінченні обрії звукотворення, формування звукового простору фортепіано, але й накладає відповідальність щодо дотримання стильових настанов музики. При цьому в інтерпретації та сприйнятті звукопростору музики Дебюссі важливого значення набуває цілісність, єдність даного простору, позбавленого різких контрастів, що відноситься не тільки для мрійливих, споглядальних, ліричних образних сфер, але й до ритмічних, гумористичних творів, де виконавцю потрібна особлива обережність для запобігання звукообразних «перебільшень», для збереження стримано-вишуканого стилю композитора. Дані аспекти становлять

важливу частину звукопросторової естетики Дебюссі. Аналіз даної проблематики дозволяє визначити імпресіонізм як втілення просторово-часових уявлень, що є характерним для мистецтва і культури ХХ століття.

Ключові слова: музичний стиль, композитор, імпресіонізм, музичний інструменталізм, фортепіано, фортепіанна музика, звуковий простір, музичне мислення, виконавська інтерпретація, засоби виразовості.

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

A new sound space of the music of K. Debussy: the piano-performance aspect

Aim of the work. The article examines the musical-semantic and musical-figurative means in the piano music of K. Debussy in the aspect of innovations of sound-spatial ideas. ***The research methodology*** involves the use of complex, comparative performing, musicological, and cultural approaches; source studies and system-analytical methods are important. ***The scientific novelty*** of the work appears in involves the use of complex, comparative performing, musicological, and cultural approaches; source studies and system-analytical methods are important. ***Conclusions.*** Turning to the work of K. Debussy is a special step in understanding the infinite wealth embedded in the sound image of the piano, which is constantly developing, understanding the possibilities that the performer who opened the "door" to a new artistic space is able to master. Extremely important in Debussy's piano sound space is the sound itself, which in playing the piano is considered in the complex of touch, pedaling, dynamics, and possibly tempo. Debussy was known for his creative approach to pedaling and original touch, as well as subtle dynamic drama that created a very special sound. Thus, the semantics of sound production appears as a meaningful unit of sound space in all its multidimensionality of structure (timbre, texture, rhythm, tempo, etc.). Subtle nuances were important to Debussy – textures, rhythms, tempo, dynamics-articulation, performance tone and pedalization, which opens up endless horizons of sound creation for the performer, the formation of the sound space of the piano, but also imposes responsibility for observing the stylistic guidelines of music. At the same time, in the interpretation and perception of the sound space of Debussy's music, the integrity, the unity of this space, devoid of sharp contrasts, is of great importance, which applies not only to dreamy, contemplative, lyrical image spheres, but also to rhythmic, humorous works, where the performer needs special care to prevent sonorous "exaggerations" to preserve the restrained and sophisticated style of the composer. These aspects are an important part of Debussy's sound-spatial aesthetics. The analysis of this issue allows us to define impressionism as the embodiment of spatio-temporal ideas, which is characteristic of the art and culture of the 20th century

Keywords: musical style, composer, impressionism, musical instrumentalism, piano, piano music, sound space, musical thinking, performing interpretation, means of expression.

Актуальність теми роботи. 151 рік тому, 22 серпня 1862 року, в Сен-Жермен-ан-Ле (департамент Івелін), народився видатний французький композитор і музичний критик Ашіль Клод Дебюссі (Achille-Claude Debussy). Важко переоцінити вплив цього колосу як на академічну, так і на джазову музику (як і, втім, вплив джазу на цього музичного імпресіоніста). Він утворив справжню революцію щодо сприйняття музичного звуку, тембральності та музичного простору у цілому. В творах цього композитора вже окреслено основні тенденції розвитку музики ХХ століття, передусім, у сфері звукообразності, у сфері музичного простору (і часопростору), що постали наріжним каменем композиторського мислення ХХ і ХХІ століть. Для виконавця-інтерпретатора музика Дебюссі є невичерпним джерелом пошуку нової (зокрема, й сучасної) звукообразності, нових звукопросторових інструментальних засобів і прийомів, що випередили час її написання. Так само його музика представляє незгасаючий інтерес і для сучасного дослідника-музикознавця.

Мета роботи — дослідити музично-семантичні та музично-образні засоби у фортепіанній музиці К. Дебюссі в аспекті новацій звукопросторових уявлень.

Виклад основного матеріалу. Буття музичного простору є багатоплановим та різноманітним, що створює досить широке дослідницьке поле як для виконавця, так і для науковця. Постійні розробки цієї категорії, що ведуться в різних науках, доводять, що вивчення простору сприяє більш глибокому розумінню законів гармонії та відкриттю її нових принципів, що існують іманентно, як у процесах регенерації людських клітин, так і в устрої Всесвіту і, звичайно, у його музичному втіленні, особливо інструментальному — «чистими смислами», поза вербального визначення [3, с. 472]. Сучасні науковці обґрунтовують нерозривний онтологічний взаємозв'язок простору та людини, що дозволяє вважати цю категорію

однією з фундаментальних форм усвідомлення світу та мислення про світ у музичному мистецтві. При цьому простір, як смисловий феномен, виявляє рідкісну властивість його онтології – цілісність. Музичне звукотворення К. Дебюссі являє блискучий взірць переосмислення музичного простору.

Відома сучасна українська дослідниця французької музики В. Жаркова справедливо зазначає, що визначення стильової характеристики музики К. Дебюссі в музикознавчій літературі «...традиційно коливається між полюсами впливу двох мистецьких явищ його епохи – імпресіонізмом та символізмом» [1, с. 28]. За аналогією до характеристики живописної школи художників, що починається з картини Клода Моне «Схід сонця» (1872)..., музика Дебюссі, яка мала незвичні звукові (темброві) барви, набула широкого трактування саме як утілення «імпресіонізму в музиці» [1, с. 28–29]. Цікаво, що сам композитор активно заперечував подібне визначення своєї творчості. У 1908 році, після виконання його оркестрового твору «Образи», композитора «відразу зарахували до сонму «музичних імпресіоністів», що викликало в нього активний протест: «Я намагаюся робити “дещо інше”, створити щось на кшталт реальностей, які певні дурні (*les imbéciles*) називають “імпресіонізмом” – терміном, що настільки недоречно застосований, наскільки це можливо, особливо критиками мистецтва, які не цураються його вживати відносно Тернера, найбільш прекрасного творця таємниці, якого можна уявити в мистецтві» [цит. за 1, с. 29]. Це «дещо інше», насамперед, стосується нового представлення музично-звукового простору.

Кожен твір Дебюссі – це новий ракурс погляду світ, нова можливість захопитися його красою і досконалістю. Це нова можливість відчуті радість буття, така необхідна кожній людині, яка перебуває у творчому пошуку, прагне знайти власне місце в навколишньому світі.

К. Дебюссі, творче обличчя якого відрізняє вишуканість музичного викладу, естетичність художніх образів, витонченість смаку, аристократизм духу, відкрив дорогу новому музичному мисленню, передбачивши чи не всі течії та напрямки музики ХХ століття (прямо зверненого до семантики звуку, до музичного простору і часопростору). Сучасні дослідники постійно відзначають здатність Дебюссі чути «звучну душу» фортепіано, яке вже перед молодим митцем відкриває свої дивовижні можливості. Руйнуючи стереотипи та звичні уявлення про звичне для епохи романтичне фортепіано Ліста і Шопена, Шумана і Брамса, Дебюссі відкрив гарне і нечуване досі звучання, яке всім здавалося новим і навіть придуманим, а насправді було цілком природним. Ця здатність дозволила композитору зрозуміти та розкрити сутність інструменту. Вже у ранніх фортепіанних творах Дебюссі ми відчуваємо особливу витонченість і чарівність звукообразного подання (наприклад, у «Циганському танці», написаному вісімнадцятирічним студентом). «Дві арабески» 1888 року вже повністю являють індивідуальність композитора, з властивими йому витонченістю, свіжістю та несподіваними гармонічними модуляціями, незвичайною прозорістю фактури.

Саме у творчості Дебюссі фактура, її незвичайна поетичність стають важливим фактором нового фортепіанного звукообразу. «Особливості фактурного викладу – пластів, ліній, голосів, способів їхнього поєднання, характерних гармоній, мелодійних зворотів, а то й окремих звуків – стимулюють творчу уяву виконавця, народжують у його свідомості сміливі метаморфози, образні порівняння» [2, с. 44]. А це означає, що зроблено ще один крок у новий звуковий простір. Також важливим засобом формування специфічної звукообразності Дебюссі є гнучка і тонка ритміка, що дає відчуті спадкоємність між французькою клавесинною музикою і сучасним фортепіано, той тонкий зв'язок, який ніколи

не переривається, який завжди живе в мистецтві великих майстрів.

В інтерпретації та сприйнятті звукопростору музики Дебюссі важливого значення набуває цілісність, єдність даного простору, позбавленого різких контрастів. Так, французький музикознавець Луї Лалой (Louis Laloy), протиставляючи стиль Дебюссі романтичній музиці (з її важливістю виявлення контрастів музичних ідей), вказує на загальну плинність поза контрастів, навіть, поза переходів у Дебюссі, коли виконавець повинен органічно з'єднати всі частини (епізоди) в єдине, безперервне ціле, щоб «все виросло з однієї атмосфери... Найважливіша якість – єдність тону. Все, що його порушує, портаменто, переривання ритму, довільні уповільнення чи прискорення не лише непотрібні, а й згубні. Більше того, краще було б повністю «переплутати» дух п'єси, наприклад, грайливо зіграти «Пагоди» або «Вечір в Гранаді» (з циклу «Естампи» – Ч. С.) в манері тореадора, що стоїть на варті, ніж різко зруйнувати чари ударом або гримасою» [8, с. 107]. Лалой написав це в 1909 році, ще до того, як були створені більшість найважливіших фортепіанних творів Дебюссі. Але нам здається, що ця думка французького музикознавця (і співвітчизника композитора) становить важливу частину звукопросторової естетики Дебюссі, що підтверджується й іншими джерелами. Наприклад, Джордж Коупленд повідомляє, що Дебюссі особливо любив його (Коупленда) фортепіанне перекладення симфонічного «L'après-midi d'un faune» через єдність і безперервність, яких вдалося досягти на фортепіано: «Особливо йому сподобалася моя фортепіанна версія «L'après-midi d'un faune», він погодився зі мною, що в оркестровому виконанні, яке вимагає використання різних інструментів, безперервність перебігу епізодів була порушена» [7, с. 166]. Отже, Дебюссі хотів не різких контрастів у музичному розвитку, а прагнув м'яких переходів у цілісності інстру-

ментального звукопростору. І це стосується не тільки наведеного прикладу з тембральністю простору «L'argis-midi d'un faune».

Так, Моріс Дюменіль вказує, що виконавцю слід уникати нерівної та «розрізаної» інтерпретації навіть у ритмічних, гумористичних творах: «У творах ритмічного, гумористичного характеру треба бути максимально обережним, щоб не перебільшувати, не переоцінювати почуття гумору, яке завжди має залишатися істинно галльським, стриманим і вишуканим. Так само постарайтеся дотримуватися загальної єдності ритмічної лінії. Це дозволить уникнути «подрібненого», «смикання» трактування» [4, с. 23]. Ідею плавного ритму в звукопросторовій концепції нової музики Дебюссі підтверджують і спогади його колишнього вчителя Ернеста Гіро, який цитує свого знаменитого учня: «Ритми не можуть міститися в тактах. Глупо говорити про «простий» і «складений» час. І те, й інше має йти нескінченим потоком, не прагнучи поховати ритмічні паттерни» [6, с. 206]. Дану ідею підхоплює і Роджер Нівколс через майже століття: «Необхідно повністю відмовитися від себе, дозвольте музиці робити з вами, що вона хоче, — бути сосудом, через який вона проходить» [7 с. 167]. Елі Робер Шмітц, франко-американський піаніст, диригент і пропагандист нової французької музики у своїй книзі стверджує наступне: «В інтерпретації Дебюссі вже давно поширено надлишок рубато, довільних коливань темпу; однак метрономічне виконання в його творах також немислимо» [9 с. 38]. Наприклад, відомо, що Дебюссі наполягав на тому, щоб тріолі у «Присвяті Рамо» були повністю ритмічними [7, с. 158]. Також в «Місячному саяві» було важливо, щоб трійки були виконувани строго в темпі, «але в межах загальної гнучкості» [7 с. 159]. Якщо в романтичній музиці тріолі, коли вони протистоять звичайному ритму, часто виконуються з використанням свого роду рубато, де перший

тон продовжується з агогічним акцентом, то в музиці Дебюссі це заперечується, але усі тони все одно мають бути «гнучкими». За словами Дюменіля, Дебюссі вважав, що «рубато скоріше слід робити із фразою загалом» [7, с. 159].

Тобто, у інтерпретації часопросторового континууму фортепіанної музики Дебюссі музиканти різних часів і націй підкреслюють, що виконавцям слід уникати раптових змін рубато (що було звичайним явищем для піаністів попередньої, романтичної, епохи). Дуже важливо, щоб фортепіанна тканина Дебюссі не стала жорсткою і механічною (як з боку ритмічної складової, так і з боку туше), вона має текти вільно і природно, повністю відповідаючи імпресіоністській парадигмі. Тим не менш, у виконанні має бути певна простота (це слово часто вживав сам композитор). Таким чином, рубато Дебюссі відрізняється від типового романтичного рубато, в якому звичайно присутні імпульсивність та раптові зміни темпу, і де можна розтягувати окремі ноти з агогічним акцентом. Фрази, навпаки, повинні мати природну гнучкість. При цьому сам композитор, схоже, вважає за краще не описувати рубато, ритм і темп своїх творів докладно, закликаючи виконавців покладатися на власні відчуття музичного часопростору. Так, у листі до М. де Фалья (який мав виконати фортепіанну версію «Двох танців» у Мадриді і, очевидно, звернувся до Дебюссі за порадою з приводу виконання його твору) Дебюссі пише (13 січня 1907 р.): «На те, що ви питаєте, досить складно дати однозначну відповідь! Неможливо записати точну форму ритму, як неможливо пояснити різні ефекти однієї фрази! Найкраще, я думаю, керуватися своїми почуттями... Образ двох танців мені видається чітко вираженим. Є щось, що можна отримати з переходу між «тяжкістю» першого та «благодаттю» другого; для такого музиканта, як ви, це не важко, і я цілком радий залишити виконання на ваш розсуд» [Lesure

& Nichols, с. 176]. Скептично композитор відносився і до фіксації темпів за метрономом.

Такий важливий виконавський показник фортепіанної просторовості, як динаміка, також не залишається поза увагою композитора (і, відповідно, викликає увагу виконавців). Сучасники згадують, що гра Дебюссі була делікатною та приглушеною. Американський піаніст Дж. Коупленд не тільки згадує про ідеї самого Дебюссі щодо м'якої фортепіанної гри, а, навіть, пригадує, як композитор не дозволив йому одного разу відкрити кришку свого рояля, «задрапірованого шовковим шарфом з важкою вагою: «Абсолютно ні!... І так мою музику всі грають надто голосно» [7, с. 164]. Також Дебюссі говорив, що динамічні ефекти не слід перебільшувати ні з крещендо, ні з рубато (стосовно «Місячного сяйва», наприклад): «На крещендо, що веде до кульмінації, він зупинився поряд зі мною: “Будь ласка, не перестарайтеся з цим крещендо (кульмінація була відзначена в тексті як *ff* — Ч. С.). Це звучить надто драматично; почніть м'якше, і ви досягнете того ж ефекту, не погіршивши якість вашого тону... крещендо потрібно робити протягом усієї фрази, а не на одній долі”» [7 с. 159]. Але Дебюссі безумовно не прагнув монотонного звуку, у чому його часто звинувачували в концертній критиці. Він прагнув, таким чином, більш тонких ефектів, які не зіпсували б якість звуку. Саме цього вимагав, на його думку, створений ним новий фортепіанно-звуковий простір. «Крещендо в ті дні були однією з нав'язливих ідей Дебюссі у гри на фортепіано. Йому подобалися легкі крещендо, коли *ppp* перетворювався на просте *pp*. Такі крихітні зміни були значущими та важливими для його мистецтва. Дуже багато піаністів, які грають сьогодні Дебюссі, не беруть до уваги його крещендо. Бачачи знак *ppp*, а потім крещендо, вони рідко знаходять час пошукати позначку гучності на іншому кінці цього крещендо. Воно відразу перетворюється на *ff*. Саме через таку недбалість музика

Дебюссі для фортепіано значною мірою звучить уривчасто, здіймаючись, а не ніжно плавно та задумливо, тривало, як це спочатку було задумано ним» [7, с. 171]. Хоча деякі виконавці (Е. Р. Шмітц), навпаки, дотримуються думки, що в музиці Дебюссі не слід якимось чином обмежувати динаміку, що твори Дебюссі повною мірою використовують можливості фортепіано, з динамічним діапазоном від *fff* до *ppp* і потребують різноманітних нюансів і артикуляції.

У концепції «м'якого звуку» Дебюссі важливу роль відіграє педалізація (нагадаємо, саме педальний механізм зробив фортепіано тим інструментом, який справив революцію у романтичному музичному мисленні як композиторів, так і виконавців): «педаль, як відомо «зробила» фортепіано з його новими концертними, ліричними-віртуозними-оркестральними характеристиками, що блискуче використовували усі наступні покоління композиторів та виконавців» [3, с. 441]. М. Дюменіль згадує про особливий звук, який можна отримати, використовуючи ліву педаль, але при цьому граючи голосно: «Тон збереже округлу, повну, багату співочу якість, але меншу гучність» [4, с. 14]. Можна також сказати, що це створить щільний, але м'який та соковитий звук. Також піаністи відзначають, що багато пасажів та швидких фігурацій у Дебюссі призначені не для віртуозної демонстрації, а для фонового звуку: їх функція «полягає в тому, щоб огортати основні мелодії, промальовувати для них гармонію лініями, відповідно до самого характеру фортепіано, і надавати їм гармонію. Бадьорість йде на другий план» [8, с. 108]. Той факт, що в «Серенаді ляльці» (з «Дитячого куточку») композитор зробив особливу примітку про те, щоб ліва педаль (*una corda*) залишалася навіть у пасажах «forte», свідчить про те, що він знав і використовував можливості цього звукового ефекту. Стосовно педалізації Дебюссі казав так: «Натискання педалей неможливо записати... Воно варіюється від одного інструмента до

іншого, від однієї кімнати або від одного залу до іншого» [7, с. 162]. З конкретних порад композитора можна вказати на «Clair de Lune», де він запропонував відпустити обидві педалі перед одним натисканням, «щоб дозволити обертонам вібрувати» [7, с. 159]. Ефект одночасного використання обох педалей, очевидно, подобався Дебюссі. Він свідчить про це, наприклад, у «Пагодах», написавши «2 ped», це одне з небагатьох позначень педалі, які є у творах Дебюссі. Спірним є питання щодо «розмиття» педалі Дебюссі, адже це може ввести виконавця в оману, стати «прикриттям» поганої гри (втім, в «Reflets dans l'eau» Дебюссі хотів отримати розмитий звук, правою педаллю без лівої, у першому такті, а другий подати лише з лівою педаллю, «як луна, чути здалеку»). Композитор прагнув, щоб педаль використовувалася «довгими гармонічними ходами, без перерв та плутанини. Час від часу він дозволяв педалі переходити на крихітну частку від однієї гармонії до іншої, подібно до того, як роблять легато з п'ятипальцевої вправи C, D, E, F, G, піднімаючи один палець всього через мить після того, як ви граєте на цій ноті» [7, с. 160]. Твори Дебюссі часто розуміють використання педалі, навіть якщо це прямо не написано, наприклад, він пише басові ноти, які неможливо утримати без допомоги педалі. При цьому часто відбуваються зміни акордів, що вимагають підняття педалі, щоб уникнути розмиття. Піаністи часто досягають задовільного ефекту, використовуючи неповне натискання педалей, хоча немає свідoctв про використання самим композитором подібної техніки.

У виконавському (сценічному) мистецтві неабиякого ефекту набуває і візуально-просторове представлення простору музичного, звукового. Звичайно, форми рухів піаніста значно впливають на якість звучання, тим більш у творах Дебюссі – новатора музично-звукового простору, але тут теж є загроза виконавського жестового перебільшення.

Висновки. Звернення до творчості К. Дебюссі – це особливий крок в осягненні нескінченного багатства, закладеного в звуковому образі фортепіано, що постійно розвивається, осягненні тих можливостей, якими здатний опанувати виконавець, який відкрив «двері» в новий художній простір.

Надзвичайно важливим у фортепіанному звукопросторі Дебюссі є сам звук, який у грі на фортепіано розглядається в комплексі туше, педалювання, динаміки, а можливо, і темпу. Дебюссі був відомий своїм творчим підходом до педалювання та оригінальним туше, а також тонкою динамічною драматургією, що створювало зовсім особливий звук. Семантика звукоутворення постає, таким чином, смисловою одиницею звукового простору у всій своїй багатовимірності структури (тембру, фактури, ритму, темпу тощо).

Для Дебюссі були важливими тонкі нюанси – фактури, ритміки, темпу, динаміки-артикуляції, виконавського туше та педалізації, що відкриває для виконавця нескінченні обрії звукотворення, формування звукового простору фортепіано, але й накладає відповідальність щодо дотримання стильових настанов музики. При цьому в інтерпретації та сприйнятті звукопростору музики Дебюссі важливого значення набуває цілісність, єдність даного простору, позбавленого різких контрастів, що відноситься не тільки для мрійливих, споглядальних, ліричних образних сфер, але й до ритмічних, гумористичних творів, де виконавцю потрібна особлива обережність для запобігання звукообразних «перебільшень», для збереження стримано-вишуканого стилю композитора.

Дані аспекти становлять важливу частину звукопросторової естетики Дебюссі. Аналіз даної проблематики дозволяє визначити імпресіонізм як втілення просторово-часових уявлень, що є характерним для мистецтва і культури ХХ століття.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Жаркова В.Б. Музыка Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 130. С. 24–51.
2. Приходько В.И. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков: Фолио, 1997. 208 с.
3. Черноиваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
4. Dumesnil, Maurice. How To Play and Teach Debussy. New York: Schroeder & Gunther, 1932. URL: https://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html
5. Lesure F. & Nichols R. eds. Debussy Letters. London, 1987. 355 s.
6. Lockspeiser, Edward. Debussy: his life and mind II. London, 1965. 337 с.
7. Nichols, Roger. Debussy Remembered. London, 1992. 288 с.
8. Priest, Deborah. Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky. Ashgate: Aldershot, 1999. 342 p.
9. Schmitz, E. R. The piano works of Claude Debussy. Dover: New York 1966. 234 s.

REFERENCES

1. Zharkova, V.B. (2021). The music of Claude Debussy and Maurice Ravel: a modern view of the problem of stylistic identification. *Scientific Bulletin of P.I. NMAU. Tchaikovsky*. Kyiv. Vol. 130. P. 24–51. [in Ukraine].
2. Prikhodko, V.I. (1997). Musical texture and performer. Kharkov: Folio [in Ukraine].
3. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odessa: Helvetica [in Ukraine].
4. Dumesnil, Maurice. (1932). How To Play and Teach Debussy. New York: Schroeder & Gunther. URL: https://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html [in USA].
5. Lesure F. & Nichols R. eds. (1987). Debussy Letters. London [in England].
6. Lockspeiser, E. (1965). Debussy: his life and mind II. London [in England].
7. Nichols, R. (1992). Debussy Remembered. London [in England].
8. Priest, D. (1999). Louis Laloy on Debussy, Ravel and Stravinsky. Ashgate: Aldershot [in USA].
9. Schmitz, E. R. (1966). The piano works of Claude Debussy. Dover: New York [in England].

УДК 78.01/78.03+784/78.087.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-23>**Ло Хуйсюань**

ORCID: 0009-0006-8744-3972

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

ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНОГО ТА СЛОВЕСНОГО РІВНІВ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОГО ВИЗНАЧЕННЯ КИТАЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ

Мета роботи – простежити принципи взаємодії вербального та музичного рівнів у камерно-вокальній творчості китайських композиторів. *Методологія дослідження* ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчого аналітичного та виконавського практичного підходів, з посиленням уваги до – принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним. *Наукова новизна* даної роботи полягає у дослідженні загальної генези і подальшого розвитку камерно-вокальної творчості китайських композиторів з посиленням уваги до жанрової форми та особливостей виконавського розуміння унікального явища у китайському музичному мистецтві – художньої пісні.

Висновки. Активний розвиток камерно-вокальної музики у китайському музичному мистецтві відбувався завдяки зусиллям співтовариства відомих музичних діячів, педагогів, які не тільки продемонстрували силу музики як засобу впливу, але й відіграли суттєву роль у поширенні та розвитку західних музичних теорій, технологій і форм виконавського мистецтва в країні. Сучасне розуміння художньої пісні в Китаї характеризується як музичний твір, що успадковує особливості традиційної китайської музики та мови, включаючи елементи національної опери з одного боку, з іншого – інтегрує та засвоює ключові риси європейського камерно-вокального мистецтва. Таким чином, дана жанрова форма та відповідний їй виконавський стиль співу є результатом і діалогічної взаємодії та художнього синтезу традицій китайської та західної музичних культур. Важливою та дуже показовою рисою художньої пісні є те, що акомпанемент зазвичай виконується на фортепіано, хоча існують і винятки. Вокальна методика спрямована на впровадження бельканто у сферу народного та популярного (естрадного) виконання, що свідчить

про прагнення до інтеграції у китайську музичну культуру виконавських особливостей, притаманних європейським вокальним традиціям.

Ключові слова: китайська музична культура, камерно-вокальна творчість, камерно-вокальний цикл, музичний та словесний топоси, слово та музика, музичний текст, вербальний рівень камерно-вокального твору, текстологічний підхід, художній зміст, поетика камерно-вокального циклу, виконавська форма, китайська художня пісня.

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

Interaction of musical and verbal levels in chamber-vocal music of Chinese composers: on the problem of genre definition of Chinese art song

The aim of the study is to trace the principles of interaction between the verbal and musical levels in the chamber-vocal works of Chinese composers. **The research methodology** is based on a comprehensive combination of musicological analytical and practical performance approaches, emphasizing stylistic analysis and semantic generalization, which highlight the use of a textological approach combined with musicological analysis. **Scientific novelty** this study explores the overall genesis and further development of chamber-vocal works by Chinese composers, with an emphasis on the genre form and the specifics of the performance understanding of the unique phenomenon in Chinese musical art – the art song.

Conclusions: The active development of chamber-vocal music in Chinese musical art occurred through the efforts of a community of renowned musicians and educators who not only demonstrated the power of music as an influential medium but also played a significant role in the dissemination and development of Western music theories, technologies, and performance practices in the country. The modern understanding of art song in China is characterized as a musical work that inherits the features of traditional Chinese music and language, including elements of national opera, while integrating and adopting key traits of European chamber-vocal art. Thus, this genre form and its corresponding performance style represent a result of dialogic interaction and artistic synthesis of the traditions of Chinese and Western musical cultures. A significant and noteworthy feature of the art song is that the accompaniment is typically performed on the piano, though there are exceptions. The vocal technique aims to introduce *bel canto* into the realm of folk and popular (stage) performance, which indicates a desire to integrate performance characteristics inherent to European vocal traditions into Chinese musical culture.

Key words: Chinese musical culture, chamber-vocal works, chamber-vocal cycle, musical and verbal topoi, word and music, musical text, verbal level of chamber-vocal work, textological approach, artistic content, poetics of the chamber-vocal cycle, performance form, Chinese art song.

Актуальність теми роботи. Попри те, що вокальне мистецтво існувало в Китаї з моменту заснування імперії,

активний науковий інтерес до історії його формування та розвитку, виокремлення камерно-вокальної музики як окремої самостійної її галузі, почав виявлятися лише на початку ХХ століття. У цей період китайські виконавці прагнули не лише опанувати, але й повністю інтегрувати західні вокальні техніки у свою практику, що згодом призвело до насичення національної музики яскравими етнічними рисами, які сприяли розкриттю її унікальності, культурно-історичної та художньо-образної самобутності. Поява талановитих композиторів і виконавців-вокалістів, створення нових вокальних творів й розмаїття виконавських технік, а також розвиток камерно-вокальних жанрових напрямів слугують переконливим свідченням динамічного зростання вокального мистецтва в Китаї.

Окрім оригінальних засобів музичної виразності та специфічних інструментів, живе слово виступає однією з форм духовного самовираження народу. Дійсно, саме галузь камерно-вокальної музики у значній мірі вбирає в себе особливості тієї культурно-історичної та художньо-образної атмосфери, в якій формувалися її творці. Поетична основа та музична складова цього мистецтва незмінно відображають прагнення і духовні орієнтири народу, що формувалися протягом тисячоліть його історії. На межі ХХ і ХХІ століть камерно-вокальне виконавство в Китайській Народній Республіці посідає особливе місце серед жанрів музичного мистецтва завдяки унікальним синкретичним формам, які виникли і стрімко розвиваються у постійному «діалозі» з європейськими художніми традиціями та інноваціями.

Унікальне поєднання традиційного усталеного та інноваційного новітнього, органічно втілене в жанровій галузі китайського камерного співу, відкриває нові можливості та створює нові умови подальшого розвитку академічного камерно-вокального мистецтва. Це явище, перебуваючи під впливом процесів євроінтеграції, набуло специфічних виконавських особливостей, які символізують епоху сучасного камерно-вокального мистецтва Китаю. З огляду на постійний інтерес дослідників до академічного вокального мистецтва, слід відзначити, що розвиток камерного співу в КНР залишається

недостатньо вивченою проблемою в українському музикознавстві, що підкреслює необхідність проведення ґрунтовного дослідження цього феномена. Також значущість обраної теми дослідження підсилюється об'єктивною потребою в глибокому усвідомленні ментальних особливостей та естетичних орієнтирів китайського суспільства, його музичних традицій, а також специфіки формування виконавської майстерності китайських співаків у вищих мистецьких навчальних закладах України. Таке розуміння сприяє не лише збагаченню українського музикознавства новими знаннями, але й зміцненню культурних зв'язків між нашими країнами.

Мета роботи – простежити принципи взаємодії вербального та музичного рівнів у камерно-вокальній творчості китайських композиторів. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексному поєднанні музикознавчого аналітичного та виконавського практичного підходів, з посиленням уваги до – принципи стилістичного аналізу та семантичного узагальнення актуалізують застосування текстологічного підходу у поєднанні з музикознавчим аналітичним.

Виклад основного матеріалу. Загальне вивчення процесів, що відбуваються у музичному мистецтві виокремлюють дві його фундаментальні форми вираження: вокальне та інструментальне мистецтво та пов'язана з ними композиторська та виконавська традиції. Разом з тим у Китаї від перших згадок про національні форми побутування музики – до музичної практики початку ХХ століття, фактично не існувало поняття вокального мистецтва в тому вигляді, в якому воно існувало у європейській традиції та як воно розуміється сьогодні. Незважаючи на це, протягом усієї своєї багатовікової історії Піднебесна імперія була відома своїми різноманітними музичними виставами, які, як правило, базувалися на придворній музиці та включали в себе поєднання співу і танців, китайську оперу і різні елементи музично-сценічних та театралізованих вистав. Історія Китаю характеризується послідовною зміною різних династій, кожна з яких мала свої унікальні особливості в галузі виробничої діяльності, творчих методів, релігійних вірувань, регіональних традицій та способу життя. Усі ці фактори суттєво впливали на специфіку

і характер музичних вистав, формуючи їхні унікальні риси та стилістичні особливості [5].

Наприклад, в епоху династії Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) значною формою музичного мистецтва стала сяньхе, в якому передбачалося переважання сольного вокального виконання; згодом воно стало доповнюватися даньге – вокальним тріо, яке підтримувало спів соліста а саррелла. З часом вокальне виконання було збагачене інструментальним супроводом, що включав такі інструменти, як гучжен (китайський народний інструмент з родини цитр), бамбукова флейта та барабан. Ця форма музикування стала традиційною і донині затребувана у різних святкових заходах, в яких національний традиційний музичний супровід стає особливою художньою ознакою. У період правління династії Тан (618–907 рр.) особливе місце в музичних виставах зайняла тан дацюй, яка об'єднувала в собі інструментальну музику, вокальне виконання та танці. Зазвичай тан дацюй поділялася на кілька підкатегорій: яюе дацюй, що використовувалася для проведення важливих церемоній; яньюе дацюй, яка виконувалася на масових святкуваннях та фестивалях; і фаюе дацюй, що представляла собою релігійну музику. Ці підкатегорії відображали різноманітність функцій і контекстів використання музичного мистецтва в суспільстві того часу [9].

При аналізі форм музичних вистав, характерних для періоду династії Юань (1271–1368 рр.), слід звернути особливу увагу на Юань Цюй, яка представляє собою об'єднання у процесі співу унікальних рис цзацзюй (опери) та саньцюй (поезії). На відміну від музичних форм, що існували в епохи династій Хань і Тан, Юань Цюй характеризується суворими формальними вимогами, де структура твору, кількість слів і римування кожного тексту підпорядковані фіксованим правилам [3].

Розвиток сучасної китайської камерно-вокальної музики визначається застосуванням двох основних форм художнього виконання: перша базується на давньокитайських традиційних музичних виставах, а інша спирається на західноєвропейські форми та методи співу, тісно пов'язаними з європейськими специфічними виконавськими традиціями. У широкому сенсі китайська

національна вокальна музика охоплює вокальне виконавське мистецтво 56 етнічних груп Китаю, включаючи такі жанри, як опера, народні пісні та естрада як різновид сучасної популярної музики; у вузькому сенсі мова йде про сучасну китайську національну вокальну виконавську школу, сформовану на основі західноєвропейської виконавської традиції та інтегруючу унікальні культурні, етнічні та мовні особливості китайської культурно-історичної системи. Специфіка цієї виконавської школи продиктована наступними правилами: закінчення складів повинні римуватися, особлива увага приділяється чіткості вимови, а голос виконавця має бути дзвінким і приємним на слух. Крім того, важливим аспектом розвитку камерно-вокальної музики в китайській культурі є особливий акцент на її словесній складовій, що багато у чому співвідноситься з традиціями європейської камерно-вокальної музики.

Відомо, що всі основні музичні жанри мають безпосередній зв'язок зі словом та його структурними особливостями, які проявляються як у численних різновидах синтетичних форм, так і у програмних назвах творів. Крім того, різні вираження словесної складової в музиці реалізуються не тільки через програму (особливо літературно-поетичну), а ще й через коментарі до нотного тексту, в тому числі через різні прояви літературної спадщини композитора — епістолярної, мемуарної, музикознавчої, що дозволяє глибше проникнути в сутність художнього задуму. Система музичних ремарок, які виконують функцію авторських коментарів та рекомендацій, може розглядатися як своєрідний діалог між композитором і виконавцем, сприяючи більш точному відтворенню художньо-образного змісту твору [1].

Вербальна складова в музичній творчості відіграє незамінну роль в осмисленні історичного досвіду музики, об'єднуючи її естетичні, композиторські та виконавські аспекти, і таким чином формує теорію музичної творчості з її унікальною понятійною системою. Камерно-вокальна музика другої половини ХХ століття еволюціонувала на основі нових закономірностей музичної мови, що суттєво вплинуло на процес інтонування відповідно до художніх завдань. Способи звукоутворення

заснази значних змін, зумовлених трансформацією ритмічних, тембрових та звуковисотних характеристик. У камерно-вокальних творах цього періоду з'явилися нетрадиційні виконавські прийоми, що використовують як фонаційні, так і нефонаційні методи звукоутворення.

Впровадження цих нових прийомів призвело до переосмислення висотної та хронотопічної організації музики, а для сучасних камерно-вокальних творів акцент змістився з метра з його чіткою ритмічною структурою на взаємодію ритму вірша й музики. Хоча композитори часто обирають римовані тексти без рівномірної пульсації, музичний текст народжується не через чергування сильних і слабких частин поетичного тексту, а в залежності від значущості кожного звуку. Тим не менш, опора на традиційні взаємовідносини між вербальним і музичним рівнями залишається незмінною, адже близькість вокальної музики до словесної складової сприяє виникненню характерних тембрових, динамічних та артикуляційних особливостей, а особлива темброва забарвленість голосу поряд із висотою звуку стає самостійним засобом виразності. Поетика слова виступає принципом функціонування слова в художньому тексті, перетворюючи загальне значення в унікальний сенс і трансформуючи текст у твір. Важливо зрозуміти, яким чином слово, як одиниця знакової системи, перетворюється в слово, що несе смислове навантаження.

Чи може існувати різниця між словом, що виступає як частина завершеного цілого, і словом як субстанцією, що формує цю цілісність? Очевидно, між цими двома іпостасями слова (словом, що виступає як частина завершеного цілого, і словом як субстанцією, що формує цю цілісність) існує певний простір, оскільки обидві іпостасі виражені одним і тим же знаковим комплексом – словом [2], але це простір свідомості, точніше, поле напруги, що виникає на перетині двох свідомостей: авторської (композиторської) і сприймаючої (читача). Це простір зумовлено взаємодією двох творчих зусиль, двох художніх діяльностей, які створюють і відтворюють авторську і слухачську реальності.

Усвідомлення смислової цілісності стає можливим тоді, коли сприймальна діяльність перебуває в межах

авторської, осягаючи логіку творчого процесу автора. Творче бачення автора встановлює відносини між мовою та «життєвим матеріалом», завдяки чому формуються логіки цих відносин і дискурси, які об'єднуються творчим актом в узагальнюючу, домінуючу логіку [4]. З цієї логіки виникає як імпліцитно – художня мова (система певних відносин), так і експліцитно – текст.

Для осягнення смислу твору необхідно зрозуміти логіку функціонування самої системи. Сприймальна діяльність починається з тексту, який дозволяє проникнути у відносини між дискурсами, а отже, і в художню мову, і в логіку авторської діяльності. Таким чином, авторська свідомість повертається до самої себе, але вже в зміненому, скоригованому вигляді, відображеному через призму сприйняття читача або слухача. Ймовірно, саме тому в наукових мистецтвознавчих дослідженнях приділяється підвищена увага текстовій складовій, тобто розглядається прояв прагнення до об'єктивної, опосередкованої дійсності, в якій мова виступає єдиною безпосередністю, проте важливо відзначити той факт, що мова і текст у творі не існують ізольовано; вони інтегровані в систему відносин, яка неминуче активується з моменту початку авторської діяльності.

Художня пісня являє собою одну з найзначніших форм вокальної музики, до якої китайські композитори проявляють великий інтерес, створюючи високоякісні зразки цієї жанрової форми. У «Китайській енциклопедії» наводиться таке пояснення цього феномену: «Наприкінці XVIII – на початку XIX століття в Європі домінував жанр ліричної пісні, широко відомий як художня пісня. У більшості текстів використовувалися відомі поетичні твори, зосереджені на вираженні внутрішнього світу людини, а мелодія відображала його силу. Засоби виразності та композиційні прийоми є відносно складними, а акомпанемент також відіграє важливу роль» [цит. по 8, с. 2]. Наведена цитата сприяє глибшому розумінню того, що художня пісня виступає як головний продукт романтичного періоду західної камерної вокальної музики. Ці твори представляють собою відносно короткі ліричні композиції, засновані на відомих поетичних текстах, причому значущість фортепіанного супроводу в них є безперечною.

У наукових дослідженнях китайських музикознавців категоріальне визначення художньої пісні отримало значні зміни з моменту перших обговорень, які відбулися у середині ХХ століття, адже наприкінці ХХ століття китайські художні пісні визначалися як стародавні китайські пісні з фортепіанним акомпанементом і сольні пісні високого художнього рівня [11]. Починаючи з 1990-х років, державні культурні установи Китаю активно підтримували розвиток художньої пісні, організовуючи численні конкурси для її популяризації, що позитивно вплинуло на її поширення. У 1999 році Міністерство культури Китаю ініціювало проведення Концерту китайських і зарубіжних художніх пісень, а Асоціація китайських музикантів організувала експертний семінар, присвячений вивченню та обговоренню китайських художніх пісень. У документах, пов'язаних із цими заходами, художні пісні характеризувалися як «усі стародавні та сучасні китайські та зарубіжні видатні пісні, засновані на правильних вокальних методах, виконання яких ліричне, красиве, високохудожнє та улюблене масами» [11, с. 294–297].

Наукове обговорення проблем жанрового визначення китайської художньої пісні у колі китайських музикознавців, що відбулося під час семінару (Ланьчжоу, 2007 р.), дозволило запропонувати визначення цього жанру «як літературно-музичну композицію, засновану на високохудожній поезії, де сольне виконання поєднує в собі поезію, мелодію, вокальну майстерність та акомпанемент. Така пісня відображає національні особливості та народні традиції Китаю, має коротку і просту структуру, відрізняючись від народних пісень вишуканістю камерної музики, призначеної для професійних співаків, навчання яких відбувається за науковими методами, здебільшого у стилі бельканто» [7, с. 31].

В початковий період розвитку китайської художньої пісні (1920–1948 рр.) ініціативу у створенні художніх пісень взяла на себе група молодих людей, які здобули освіту в Європі та Америці. Хоча цей етап вважається лише зародженням жанру, він характеризується високим рівнем вокальної музики, яка має безперечну художню цінність. У 1920 році Цінчжу (1893–1959), перебуваючи на навчанні в Німеччині, створив пісню «Велика річка

тече на схід», яку визнали першою професійною художньою піснею в Китаї, що заклало основу для подальшого розвитку цього жанрового напрямку. Творчість Цінчжу зосереджена переважно на вокальній музиці, і більшість його творів зібрано в двох збірниках: «Пісні династії Цін» (1929) і «Царство звуків» (1931). У цих збірках використовуються стародавні китайські вірші, збагачені оригінальними мелодіями, які розкривають тонкі смислові відтінки слів. Фортепіанний акомпанемент у його творах характеризується переважанням акордної фактури, а структура пісень відрізняється простотою та регулярністю. У «Царстві звуків» представлено вісімнадцять авторських пісень, дев'ять із яких написала його німецька дружина Еллінор Валесбі. Такі композиції, як «Велика річка тече на схід» і «Я живу в джерелі річки Янцзи», вважаються класичними зразками китайської авторської пісні [10, с. 29].

Значний внесок у розвиток китайської камерно-вокальної музики цього періоду був здійснений Сяо Юмеєм (1884–1940), який також отримав освіту в Німеччині. Багато його пісень були написані з освітньою метою та увійшли до зібрання матеріалів, що мали навчально-методичне спрямування як «Перший збірник сучасної музики» (1922), «Перший збірник нових пісень» (1923) і «Підручник співу для нової шкільної системи» (третомне видання, 1924). Поруч з навчально-методичними музичними зразками, Сяо Юмей став автором низки пісень з витонченою художньою структурою, що перебували під значним впливом кращих зразків камерно-вокальної німецької спадщини. Більшість текстів творів Сяо Юмея засновані на віршах, написаних І Вейчжаєм. Серед найбільш значущих робіт композитора варто відзначити «Питання» (1921), «Шепіт дикого гусака, що летить на південь» (1922) і «Ян Хуа» (1930) [6, с. 113–116].

Період відновлення, який розпочався після 1976 року, збігся з епохою, коли після смерті Мао Цзедуна суспільна свідомість поступово звільнялася від ідеологічного тиску, що створило сприятливі умови для активного розвитку художньої пісні, що стало її «золотим віком». У 1980-х роках кількість створених творів перевищила

число пісень, написаних за попередні три десятиліття після заснування Китайської Народної Республіки, а загальний стиль, зміст, техніка та якість композицій демонстрували зростання майстерності композиторів, що працювали у даній жанровій сфері. Ключовими композиторами на даному шляху і найбільш визначними їх творами того часу стали – Ши Гуаннань «Застільна пісня» (слова Хань Вея, 1976); Лю Сіцзінь «Я люблю тебе, сніг у Сайбеї» (слова Ван Де, 1980); Лі Інхай «Ніч біля Кленового мосту» (слова Чжан Ді, 1982); Чжен Цюфен «Памір, як же прекрасне моє рідне місто!» (слова Цюй Цуна, 1980); Ши Ваньчунь «Про мої спогади» (слова Ке Яня і Чжун Ся, 1978); Чжу Цзяци «Туга за сонцем і місяцем» (слова Ван Гуанчи, 1997); Чжу Лянчжень «Син сонця» (слова Чень Юйго, 1995); Інь Цін «Пісня Заходу» (слова Цюй Юаня, 1999) та інші. Ці твори стали невід’ємною частиною китайської художньої пісні, відображаючи трансформації в музичній культурі країни та вплив нових ідей, які виникли в результаті соціальних і культурних реформ.

Таким чином, китайська камерно-вокальна музика являє собою синтез західних вокальних традицій з елементами традиційної китайської музики, включаючи народні пісні, виконувані багатьма мовами різних етнічних груп, а також характерні для цих пісень засоби музичної виразності. Значущість цього жанру в історії сучасної музичної культури настільки велика, що навіть сьогодні окремі твори інструментальної музики й образотворчого мистецтва створюються у тісній взаємодії з вокальними композиціями, що підтверджується їхніми спільними назвами.

Наукова новизна даної роботи полягає у дослідженні загальної генези і подальшого розвитку камерно-вокальної творчості китайських композиторів з посиленням уваги до жанрової форми та особливостей виконавського розуміння унікального явища у китайському музичному мистецтві – художньої пісні.

Висновки. Активний розвиток камерно-вокальної музики у китайському музичному мистецтві відбувався завдяки зусиллям співтовариства відомих музичних діячів, педагогів, які не тільки продемонстрували силу

музики як засобу впливу, але й відіграли суттєву роль у поширенні та розвитку західних музичних теорій, технологій і форм виконавського мистецтва в країні. Прогрес і вдосконалення сучасної музики, поряд із надихаючим духом художньої пісні, продовжують стимулювати китайських композиторів до створення більш досконалих вокальних творів. Десятиліття активного розвитку художньої пісні підготували культурну платформу для формування багатьох музичних талантів Китаю – композиторів, виконавців, співаків та інших діячів мистецтва.

Попри значні успіхи, досягнуті в розвитку сучасної національної камерно-вокальної музики Китаю, її вплив на міжнародній сцені все ще залишається обмеженим; водночас спостерігається поступове стирання відмінностей між китайською національною камерно-вокальною музикою і європейськими виконавськими традиціями. Примітно, що національна музика, призначена для вокального виконання, продовжує прагнути до збереження художніх особливостей традиційної китайської вокальної культури.

Сучасне розуміння художньої пісні в Китаї характеризується як музичний твір, що успадковує особливості традиційної китайської музики та мови, включаючи елементи національної опери з одного боку, з іншого – інтегрує та засвоює ключові риси європейського камерно-вокального мистецтва. Таким чином, дана жанрова форма та відповідний їй виконавський стиль співу є результатом і діалогічної взаємодії та художнього синтезу традицій китайської та західної музичних культур. Важливою та дуже показовою рисою художньої пісні є те, що акомпанемент зазвичай виконується на фортепіано, хоча існують і винятки. Вокальна методика спрямована на впровадження бельканто у сферу народного та популярного (естрадного) виконання, що свідчить про прагнення до інтеграції у китайську музичну культуру виконавських особливостей, притаманних європейським вокальним традиціям.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. Ч. 2: Интонация; Ч. 3: Композиция. М.: Музыка, 1978. 368 с.
2. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М.: Едиториал

УРСС, 2004. 256 с.

3. Dolby A. W. A history of Chinese drama. Published by Barnes & Noble Books, 1976. 327 p.

4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // *ADALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39.

5. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. - 北京: 人民音乐出版社, 2006年. 616页. 文字: 直接.

6. 吕鹏. 20世纪上半叶中国音乐史学研究 / 吕鹏. - 北京: 九州出版社, 2020. - 228页.

7. 李涛. 中国诗词歌曲演唱研究 / 李涛. - 上海: 东方出版中心, 2011. - 308页.

8. 杨曙光. 中国古典诗词艺术歌曲赏析与演唱 / 杨曙光. - 北京: 人民音乐出版社, 2018. - 387页.

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. - 北京: 人民音乐出版社, 1981年. 1528页. 文字: 直接.

10. 陈建华. 音乐之最 / 陈建华. - 上海: 上海音乐出版社, 1992. - 360页.

11. 胡天虹. 中国音乐创作评论 1949-1999 / 胡天虹. - 沈阳: 春风文艺出版社, 2012. - 446页.

REFERENCES

1. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and poetic word: in 3 parts. Part 2: Intonation; Part 3: Composition. Moscow: Music. 368 p. [in Russian]

2. Saussure, F. de. (2004) Course in general linguistics. Moscow: Editorial URSS, 2004. 256 p. [in Russian].

3. Dolby, A. W. (1976) A history of Chinese drama. Published by Barnes & Noble Books. 327 p. [in English].

4. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *ADALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39 [in English]

5. 刘再生. 中国古代音乐史简述 / 刘再生. - 北京: 人民音乐出版社, 2006年. 616页. 文字: 直接 [in Chinese].

6. 吕鹏. 20世纪上半叶中国音乐史学研究 / 吕鹏. - 北京: 九州出版社, 2020. - 228页. [in Chinese]

7. 李涛. 中国诗词歌曲演唱研究 / 李涛. - 上海: 东方出版中心, 2011. - 308页 [in Chinese].

8. 杨曙光. 中国古典诗词艺术歌曲赏析与演唱 / 杨曙光. - 北京: 人民音乐出版社, 2018. - 387页 [in Chinese].

9. 杨荫浏. 中国古代音乐史稿 / 杨荫浏. - 北京: 人民音乐出版社, 1981年. 1528页. 文字: 直接 [in Chinese].

10. 陈建华. 音乐之最 / 陈建华. - 上海: 上海音乐出版社, 1992. - 360页 [in Chinese].

11. 胡天虹. 中国音乐创作评论 1949-1999 / 胡天虹. - 沈阳: 春风文

УДК 78.03/78.08+784/78.087.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-24>**Ло Юйхан**

ORCID: 0000-0003-4775-9543

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
376074145@qq.com

СТИЛЬОВІ ОСНОВИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ГУСТАВА МАЛЕРА: ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ФОРМИ

Мета роботи – розглянути стильові основи камерно-вокальної творчості Густава Малера як основи побудови цілісної виконавської концепції твору. **Методологія дослідження** базується на комплексній взаємодії аналітичного музикознавчого та інтерпретативно-виконавського аспектів вивчення камерно-вокального циклу з одного боку, з іншого – спирається на основи стилістичного та музично-текстологічного методів дослідження музичного матеріалу. **Наукова новизна** даної роботи полягає у значно розширеному музично-аналітичному підході до вивчення камерно-вокальних творів Г. Малера, що дозволяє створити основу для формування цілісної художньо-образної моделі камерно-вокального циклу.

Висновки. Камерно-вокальна творчість Густава Малера, яка суттєво змінила концептуальні основи пісенного жанру, займає унікальне місце в історії австро-німецької традиції Lied і стала невід'ємною частиною світової музичної культури. Пісенні твори Г. Малера продовжують привертати увагу як видатних інтерпретаторів, так і молодих виконавців, що свідчить про незгасний інтерес до його спадщини. Дослідження камерно-вокальної спадщини Густава Малера проводилося на стику теоретичного (музикознавчого) та практичного (виконавського) підходів. Цей комбінований підхід дозволив виявити новий ракурс у дослідженні проблеми і запропонувати концепцію цілісності камерно-вокальної творчості Малера як самостійної лінії його творчості. Серед одних з найбільш показових для творчого доробку Г. Малера прийомів є використання численних повторів слів, фраз і речень, які виконують різні функції залежно від контексту. Повтори служать не лише для посилення драматичного або емоційного ефекту, але й для створення певної атмосфери та навіть додавання іронії, інше кажучи метод повторювання займає одне з ключових місць у творчому «арсеналі» митця, допомагаючи композитору передавати складні емоційні та смислові нюанси своїх творів. Густав Малер проявляє особливу

свободу в роботі з динамічними та часовими параметрами поетичного оригіналу, що дозволяє йому суттєво змінювати сприйняття і емоційний вплив тексту.

Вільна інтерпретація поетичного оригіналу у Малера перетворюється на створення нового, самостійного твору, який лише віддалено пов'язаний з вихідним матеріалом. Це дозволяє композитору не тільки виразити свої творчі ідеї, але й адаптувати поетичні тексти під музичні завдання, надаючи їм нові смисли та емоційну глибину. Отже, втручання Г. Малера в текстову структуру оригінальних віршів стає не просто обробкою, а потужним інструментом для передачі глибоких емоційних станів і філософських ідей, що робить його музичні твори ще більш виразними та значущими.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, камерно-вокальний цикл, камерність, циклічна форма, циклічність, музичний текст, текстологічний підхід, цілісність художнього твору, виконавська форма, виконавська семантика твору.

Luo Yuhang, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Stylistic foundations of Gustav Mahler's chamber-vocal works: towards the problem of performative form

The aim of the study is to examine the stylistic foundations of Gustav Mahler's chamber-vocal works as the basis for constructing a holistic performative concept of the piece. **The research methodology** is based on the comprehensive interaction of analytical musicology and interpretative-performance approaches to studying the chamber-vocal cycle on one hand, and on the other hand, relies on the principles of stylistic and music-textological methods of musical material research. **The scientific novelty** of this work lies in a significantly expanded music-analytical approach to studying Mahler's chamber-vocal works, which allows for the creation of a foundation for forming a holistic artistic-imagery model of the chamber-vocal cycle.

Conclusions. Gustav Mahler's chamber-vocal works, which significantly altered the conceptual foundations of the song genre, occupy a unique place in the history of the Austro-German Lied tradition and have become an integral part of the global musical culture. Mahler's song compositions continue to attract the attention of both distinguished interpreters and young performers, reflecting the undying interest in his legacy. The research of Mahler's chamber-vocal heritage was conducted at the intersection of theoretical (musicological) and practical (performance) approaches. This combined approach has revealed a new perspective on the problem and proposed a concept of the integrity of Mahler's chamber-vocal works as an independent line of his creative output.

One of the most representative techniques in Mahler's work is the use of numerous repetitions of words, phrases, and sentences, which serve various functions depending on the context. Repetitions not only enhance the dramatic or emotional effect but also create a particular atmosphere and even add irony. In other words, the method of repetition occupies a key place in the artist's creative "arsenal," helping the composer convey complex emotional and semantic nuances in his works.

Gustav Mahler demonstrates special freedom in working with the dynamic and temporal parameters of the poetic original, allowing him to significantly alter the perception and emotional impact of the text. Mahler's free interpretation of the poetic original transforms into the creation of a new, independent work that is only distantly related to the source material. This allows the composer not only to express his creative ideas but also to adapt the poetic texts to musical tasks, giving them new meanings and emotional depth. Thus, Mahler's intervention in the textual structure of the original poems becomes not merely an adaptation but a powerful tool for conveying deep emotional states and philosophical ideas, making his musical works even more expressive and significant.

Key words: *chamber-vocal works, chamber-vocal cycle, chamber music, cyclic form, cyclicity, musical text, textological approach, artistic integrity, performative form, performative semantics of the work.*

Актуальність теми роботи. Музична спадщина та творчий шлях Густава Малера, одного з найвидатніших австрійських композиторів межі XIX–XX століть, продовжують викликати постійно зростаючий інтерес з боку виконавців, слухачів та музикознавців-дослідників вже понад століття. Г. Малер досяг величезного успіху як оперний диригент, здобувши за життя славу неперевершеного інтерпретатора творів Ріхарда Вагнера та Вольфганга Амадея Моцарта, і, як вважали його сучасники, саме завдяки його зусиллям оперні постановки даних композиторів досягли небувалих висот.

Проте його композиторська діяльність за життя не отримала належного визнання, адже музику Г. Малера часто піддавали критиці: її називали пласкою, вульгарною, звинувачували у ремісництві та претензійності. Лише з плином часу, після його смерті, творчість композитора почали по-справжньому цінувати та вивчати, хоча ще протягом близько двадцяти років після його смерті тривали палкі суперечки стосовно цінності та художності малерівської спадщини, у яких думки публіки та преси категорично розходилися.

Ситуація ускладнилася в період 1933–1945 років, коли музику Г. Малера фактично віддали забуттю через ідеологію нацизму, під впливом якої намагалися практично заборонити творчість композитора, а новий виток інтересу до його творів розпочався зі створенням у 1955 році малерівського товариства, яке сприяло відродженню і поширенню його музичної спадщини. У 60-ті роки музика Густава Малера

набула нової актуальності та стала співзвучною прагненням і сумнівам нового покоління, а його твори стали своєрідним символом епохи, що був здатним відображати внутрішні переживання і прагнення людей того часу, вираження їх найглибших і найпотаємніших почуттів.

Американський диригент Леонард Бернстайн у 1967 році зазначив це, написавши: «Якщо коли-небудь існував композитор свого часу, то це був Малер, пророчий лише в тому сенсі, що він вже знав те, що світові належало дізнатися і прийняти через півстоліття» [2, с. 30]. Даний вислів підкреслює, що Г. Малер, будучи композитором свого часу, передбачив багато ідей та настроїв, які стануть зрозумілими і затребуваними лише через десятиліття.

Виклад основного матеріалу. Автори перших наукових праць, які були присвячені вивченню творчої спадщини Густава Малера, такі як П. Беккер, Р. Шпехт, П. Штефан і Г. Адлер, незважаючи на близькість до часу життя композитора, не змогли однозначно відповісти на питання, до кого стилізового напрямку був ближчим Г. Малер – до романтизму чи до експресіонізму, про що неодноразово дискутували – ким був композитор – «останнім романтиком чи першим експресіоністом» [8, с. 234]. Остаточної відповіді, звичайно, не було знайдено і це питання залишилося відкритим, оскільки Малер втілював у своїй творчості риси обох напрямків.

На відміну від його симфонічних творів, які відрізнялися «сміливістю у сфері формотворення, метричною витонченістю та гармонічною свободою» [9, с. 214–215], у своєму пісенному доробку Малер не прагнув до революційного розширення можливостей музичної мови, а, скоріше, втілював протилежні тенденції. Навпаки, в піснях він зробив «різкий поворот від складного до простого» [3, с. 351], залишаючись у межах загальноприйнятих музичних форм і виражальних засобів [9, с. 215]. Однак, навіть залишаючись у цих межах, Г. Малер зумів досягти незвичайної виразності та глибини, а його використання простоти та демократичності інтонаційного матеріалу й словникового запасу стало особливим художнім методом та дозволило наблизитися до емоційної та смислової насиченості [10], характерної

для його симфонічних творів.

Образність і стиль камерно-вокальної творчості Густава Малера мають свої корені в австро-німецькій пісенній традиції, хоча на початку XIX століття пісенний жанр, на відміну від симфонічного, не претендував на значний соціальний вплив. Пісня призначалася для виконання у вузькому колі слухачів і мала більш інтимний характер, а в епоху Франца Шуберта Lied (або пісня) представляла собою строфічну музичну форму, де кожна строфа вірша мала однакову мелодійну лінію. Це забезпечувало єдність форми, але не передбачало буквального повторення музичного матеріалу, залишаючи простір для варіацій у композиційній побудові та можливості у інтерпретаційних прочитаннях та виконавських версіях. Г. Малер, спираючись на ці традиції і втілюючи їх у своїй творчості, залишаючись тим самим вірним спадщині своїх попередників, водночас, вносив у свої вокальні твори значні елементи новизни і розширював художні можливості даної жанрової сфери.

У творчості Густава Малера, одного з провідних австрійських композиторів межі XIX–XX століть, домінують два жанри – пісня та симфонія, які в творчості митця існують не окремо один від одного, а складають загальний творчий осередок. Наприклад, Ріхард Вагнер, великий реформатор німецької опери, лише епізодично звертався до камерно-вокальної музики, тоді як Гуго Вольф присвятив своє життя виключно жанру Lied (пісні). Для Малера пісня та симфонія були загальною та спільною художньо-творчою системою, де обидві жанрові сфери утворювали єдину художньо-образну «лабораторію». Пісні Г. Малера часто наочно проявляли себе й були відчутними в його симфоніях, іноді у вигляді інструментальних цитат, а іноді повністю зливалися із симфонічною тканиною твору. Цей «композиційний принцип чудесного сплетіння двох сфер» – симфонії та пісні, який вперше був реалізований у творчості Франца Шуберта, зазнав активного розвитку саме в піснях та симфоніях Г. Малера [11, с. 7].

Образний спектр камерно-вокальних творів Г. Малера надзвичайно широкий, охоплюючи діаметрально протилежні образні сфери – від прозорої, наївно-граціозної

вишуканості пісень у народному стилі — до глибоких занурень у глибині психологічних станів, через відчуття страждання до трагедійного напруження з усвідомленням корогткчасності життя. Це ріднить його з мистецтвом Ф. Шуберта, а саме актуальним для малерівської образної сфери стає образ молодого мандрівника з шубертівської пісні «Блукач», який шукає недосяжний ідеал («Прекрасна мельничиха», «Зимовий шлях»). Малерівський цикл «Пісні мандрівного підмайстра» продовжує шубертівську традицію ліричного пісенного циклу, об'єднаного однією темою та одним героєм, в яких герой змушений мандрувати через крах усіх своїх надій, а його пошуки щастя виявляються марними, і примирення з реальністю стає вираженням самообману. Г. Малер успадкував від Ф. Шуберта емоційну напруженість та інтимність жанру, додавши до нього свою психологічну гостроту, завдяки якій зміг передати найтонші відтінки душевного стану ліричного героя. Це стало можливим завдяки тонкому відтворенню поетичного слова та посиленню взаємодії між голосом і інструментальним супроводом.

У зв'язку з цим, надзвичайної актуальності набувають дослідження, що присвячені вивченню проблеми інтонації в музиці, серед яких провідне місце посідають думки Б. Асаф'єва, який вважав що інтонація — це «душа музики», котра є генетичною основою музичного стилю. Саме завдяки інтонації і вибору виражальних засобів створюється можливість для реалістичного обґрунтування стильових тенденцій, а також встановлення специфічних норм та закономірностей, які згодом закріплюються у свідомості композиторів і оформлюються в музичні форми [1, с. 274]. Вокальні твори Густава Малера пронизані характерними інтонаціями та лейтмотивами, які зустрічаються в його музиці на різних етапах його творчості. Ці інтонації є конкретними засобами, що надають його пісенному стилю яскравій індивідуальності та неповторності, деякі з яких ґрунтуються на мелодичних формулах-символах, які допомагають у розумінні музики та мають глибоке історичне коріння. Дані символи, що семантично збагачують музику Г. Малера, ґрунтуються на «пояснюючих процес розуміння мелодійних формулах-символах, що мають

давню історичну традицію», що пов'язують творчість композитора не тільки з національною, а й з більш широкою музичною традицією [11, с. 21].

У піснях Густава Малера різних періодів помітний вплив музично-риторичних фігур та інтонаційних формул, що ведуть свій початок та сходять до епохи бароко. У його ранній мініатюрі «Спогад» вперше з'являється низхідний рух на кварту по звуках хроматичної гами, який можна безпомилково розпізнати як фігуру *passus duriusculus*. Ця музично-риторична фігура, тісно пов'язана з поетичним текстом, не просто використовується як виразний елемент, але й сприяє створенню варіативності секундових інтервалів, тим самим глибше розкриваючи емоційний зміст твору [11, с. 52].

Малер часто використовував цей інтонаційний патерн як звуковий символ для вираження жалоби і дитячого плачу [11, с. 52], наприклад, у гуморесці «Земне життя». У фінальній пісні циклу «Пісні про померлих дітей» він підкреслює невідворотність відходу дітей з реального світу, а слова «*Die Kinder hinaus*» композитор супроводжує риторичною фігурою *catabasis*, яка символізує спуск, вмирання та оплакування. Ці музично-риторичні фігури підсилюють драматизм і емоційну глибину пісень Г. Малера, підкреслюючи їх зв'язок з бароковою традицією музичного вираження [6, с. 17].

Мініатюра «Спогад» примітна тим, що її тематичний матеріал побудований на єдиному інтонаційному «зерні» — низхідній секунді, яка займає особливе місце в музично-інтонаційному «словнику» Густава Малера, а в даному випадку саме ця низхідна секунда є ключовим елементом, на якому будується загальна музична структура твору.

Найбільш різноманітне і художньо-образне використання низхідної секунди реалізоване у вокальному циклі «Пісні мандрівного підмайстра», в якому у третій пісні циклу низхідна мала секунда в словах стогону «*O weh!*» передає глибоке відчай героя, його відчуття неминучої катастрофи. У четвертій пісні та ж інтонація супроводжує слово «Прощавай», додаючи мелодії прощальну нотку, а дана інтонаційна формула стає виразним засобом, за допомогою якого Г. Малер передає складні емоційні переживання своїх героїв, пов'язуючи

їх внутрішній світ з музичною тканиною твору.

Якщо у шубертівському творі екстравертивний вигук «Ade!» (прощання), заснований на вольових ямбічних кварто-квінтових інтонаціях, ставав виразником надії на оновлення, Густав Малер у своїх творах тмодифікує цей мотив, замінюючи шубертівську фанфарну інтонацію на низхідну малу секунду, яка асоціюється зі жалібним стогоном «O weh!». При цьому він «розмиває» чіткий контур мотиву, перетворюючи його з двозвучного інтервального сполучення на тризвучний мотив.

Низхідний стрибок в інтервалі підкреслює трагічну безвихідь, і в пісні «Не побачитися знову!» малерівське «Ade!» остаточно перетворюється в «інтонацію скорботи» [4, с. 114]. Таким чином, Г. Малер створює новий музичний символ, який переосмислює традицію, закладену Ф. Шубертом, і надає їй більш трагічного та безвихідного відтінку, відповідного загальній емоційній атмосфері його творів. Камерно-вокальний твір Густава Малера «Розставатися, розлучатися», який є надзвичайно драматично напруженим, розповідає про вершника, який від'їжджає на війну, залишаючи вдома дружину та маленьку дитину. Прощання і пов'язана з ним скорбота в цій пісні виражені настільки явно, що, на думку П. Реверса, повторення вигуку «Ade!» (прощай) аж двадцять разів здається надзвичайно афектованим [11, с. 87]. Більшість цих повторень ґрунтуються на кварто-квінтових інтонаціях, які зображають зовнішню браваду новобранця, що йде на війну і намагається приховати свої справжні почуття за зовнішньою впевненістю. Однак внутрішній драматизм ситуації виражений у гострому і різкому хроматизмі клавірного супроводу, що підкреслює приховану напругу та тривогу. Тричі повторюване «схиляюче» «Ade», побудоване на низхідних малих секундах, ідентичне трагічному стогону «O weh!» і передає відчай близьких людей перед обличчям майбутнього розлучення.

Аналізуючи авторські ремарки можна зробити висновок про надзвичайно нестабільний та нервовий стан персонажів, що відображено у таких вказівках як «нерішуче, вагаючись», «відзвучав», «швидко зростаючи, посилюючись», «трохи стримуючись», що демонструє

внутрішню нестабільність і емоційну непевність героїв. Парадоксальне поєднання початкової ремарки «весело, забавно» з експресивною музичною мовою, яка майже доходить до екзальтації, перетворює цю мініатюру на яскравий приклад малерівської «трагічної іронії», завдяки якій композитор майстерно поєднує зовнішній оптимізм із внутрішньою трагедією, створюючи потужний емоційний вплив на слухача.

Мініатюра «Не побачитися знову!» Густава Малера перегукується зі світом підмайстра з його першого вокального циклу, розширюючи смислові горизонти і надаючи нове сприйняття цим пісням. У цій мініатюрі повільний похоронний хід, зображений рівномірною «ходою» фортепіанного супроводу, відсилає до траурного маршу, який також присутній у другому епізоді фінальної пісні циклу. Замкненість персонажа на своєму горі підкреслена постійним поверненням лейтмотиву «прощай, моя дорога кохана». Низхідна інтонація цього мотиву нагадує мелодійну лінію, яка супроводжує слова про «темну пустку», що огорнула підмайстра в «тихій ночі».

Тематичне споріднення цих музичних фрагментів підкреслює сюжетно-образну та емоційну єдність творів, у яких герої, підмайстер і солдат що повернувся з війни, втрачають своїх коханих. На думку П. Реверса, кожне повторення рефрену в мініатюрі «Не побачитися знову!» несе різний зміст. Перший раз це прощання юнака на короткий термін, вдруге у цих словах відчувається прощання дівчини з життям і коханим, а останнє проведення рефрену символізує прощання юнака з померлою коханою, на яке вже не буде відповіді. Таким чином, через використання інтонаційного і тематичного матеріалу Малер створює глибокий емоційний зв'язок між цими творами, посилюючи трагічне сприйняття та підкреслюючи неминучість втрат і прощань, які пронизують його вокальні цикли [11, с. 87].

У музичному матеріалі пісні «Не побачитися знову!» Густава Малера домінують низхідні інтонації, що символізують гостро-емоційні переживання трагедії «вічної розлуки». Єдина висхідна фраза з'являється у словах «Ти не побачиш ані сонця, ані місяця», і це трапляється

лише в заключному мажорному епізоді. Зазначимо, що саме цей мотив згодом знаходить несподіване відображення в пісні з циклу «Пісні про померлих дітей», де він звучить як умиротворення на словах «Від будь-якої бурі сховані, рукою Бога вкриті».

Спільність між комплексом персонажів, які представлені у ранніх камерно-вокальних мініатюрах Г. Малера, підтверджується багаточисленними художньо-образними асоціативними зв'язками та постійними тематичними перекликами, що пронизують музично-поетичну структуру його творів. Наприклад, схожість інтонаційного матеріалу і фактури супроводу поєднує епізод прощання дезертира з пісні «У Страсбурзі в фортеці» із заключною «колисковою» з циклу про підмайстра. У цих творах Малер використовує різні прийоми для посилення емоційного впливу – від змінювання ладового забарвлення, з включенням різних інтонаційних комплексів та фігуративних прийомів – до застосування фальцетного співу на *pp* у максимально високому регістровому діапазоні голосу. Разом з тим, незважаючи на художньо-образне та музично-драматургічне зближення, герої цих пісень мають різні долі, що знаходить своє вираження та композиторське рішення – підмайстер намагається знайти забуття душевного болю через злиття з природою, прагнучи піти в небуття; у той час як герой пісні «У Страсбурзі в фортеці», який дезертирував через «альпійський ріг», що символізує голос батьківщини і справжньої людської природи, приречений на безглузду смерть, зумовлену соціальними обставинами. Трагічність взаємин між суспільством і особистістю знаходить своє вирішення і найвище вираження в баладі «Маленький барабанщик», останній у збірці «Das Knaben Wunderhorn», де конфлікт між особистістю і соціальними вимогами досягає надзвичайного напруження й кульмінації.

Інтонація "Ade", яка є знаковим елементом музично-мовного «словника» Густава Малера, також пов'язана з вигуком-мольбою героя з його пізньої балади «Зоря», де герой звертається по допомогу до Бога. Ця інтонація, будучи центральною темою, в якій «концентрується образність» [7, с. 160], є однією з ознак, за якими цей

твір (або групу близьких за художньо-образним змістом) можна віднести до певної стильової системи [5, с. 125]. Лейтмотив "Ade" представляє собою індивідуально-авторську семантичну фігуру, що пронизує інтонаційну структуру багатьох вокальних творів Г. Малера як раннього, так і зрілого періодів його творчості. Цей лейтмотив можна розглядати як «вузько-інтонаційну» стильову ознаку, яка характеризує унікальний авторський почерк композитора [5, с. 143].

Крім спільного інтонаційного «словника», єдність малерівської пісенної творчості також базується на наскрізних образах, через взаємодію з якими розкриваються різні аспекти авторського «я». Ці наскрізні образи та інтонації слугують зв'язуючими елементами, що утворюють цілісність й неперервність у музичному та смисловому просторі творів Г. Малера, підкреслюючи його глибоку емоційну і філософську спрямованість. Густав Малер, як істинний продовжувач романтичної традиції *Lied*, у пошуках простих і вічних цінностей звертався до природи, знаходячи в ній уособлення стабільності і непорушності світоустрою [8, с. 237], яка, на глибоке переконання композитора, може протистояти внутрішній «душераздираючій подвійності» людини [2, с. 30], адже саме природа для нього стає символом вічної і прекрасної матерії, не схильної до змін і руйнування.

Одним із ключових символів у творчості Г. Малера є лейтмотив *Grüne* (зелень), який він позиціонує як символ щастя, безтурботності та розквіту життя. Цей образ вперше з'являється в його пісні 1880 року «Травневий танець серед зелені», а у ранніх вокальних творах персонажі, що уособлюють квітучу природу, є постійними супутниками повсякденного життя людини. Згодом, у баладі «Пісня в'язня в башті», «зелена галявина» символізує бажану, але недосягну свободу, але з плином часу образ *Grüne* набуває більш трагічного відтінку. У пісні «Де звучать чудові труби» «зелена трава» і «зелена вересова пустака» стають місцем «вічного дому», останнього притулку героя, що символізує його смерть.

Еволюція сприйняття Малером цього образу відображає зміну його погляду на життя і смерть, а лейтмотив

Гтьє, як невід'ємне природне явище, супроводжує героїв пісень Малера від юності до смертної години, трансформуючись в алегорію людського буття. Цей образ стає зв'язуючим елементом, через який композитор передає свої роздуми про життя, свободу і неминучість смерті. У музичній творчості Густава Малера одним із значущих елементів, що символізують біографічну стилістику, засновану на поєднанні раннього і пізнього стилю, є поетичний образ липи. Цей образ, широко представлений у німецькій літературі від Вальтера фон Фогельвейде до народної поезії, зібраної в «Das Knaben Wunderhorn» («Чарівний ріг хлопчика»), традиційно асоціюється з любов'ю [11, с. 58].

У пісні «Весняний ранок» висхідна політна інтонація на словах «липове дерево» передає відчуття безтурботності і гармонії навколишнього світу. Однак у заключному епізоді четвертої пісні циклу про підмайстра, як і в шубертівському циклі «Зимовий шлях», образ липи стає символом відходу у сновидіння, в небуття, в ілюзорний світ, де мрія про щастя здається реальною в момент злиття мрії і поезії [11, с. 58]. У пісні на вірші Ф. Рюккерта «Я вдихав ніжний аромат» квітуча липа стає джерелом несподіваного радісного прозріння, що дозволяє автору побачити красу в самому житті, незважаючи на її суворість і холодність. Цей образ дарує можливість відчутти казковість і романтизм у кожній миті, привносячи елементи чарівності в повсякденність. Таким чином, образ липи в творчості Малера виступає як символ любові, мрії та утопічного прагнення до щастя. Він з'єднує різні періоди творчості композитора, відображаючи його еволюцію від ранніх до пізніх робіт і створюючи неперервний зв'язок між його музичними та поетичними мотивами.

Висновки. Підбиваючи підсумки даного дослідження, можна зробити висновок, що камерно-вокальна творчість Густава Малера, яка суттєво змінила концептуальні основи пісенного жанру, займає унікальне місце в історії австро-німецької традиції Lied і стала невід'ємною частиною світової музичної культури. Пісенні твори Г. Малера продовжують привертати увагу як видатних

інтерпретаторів, так і молодих виконавців, що свідчить про незгасний інтерес до його спадщини. Дослідження камерно-вокальної спадщини Густава Малера проводилося на стику теоретичного (музикознавчого) та практичного (виконавського) підходів. Цей комбінований підхід дозволив виявити новий ракурс у дослідженні проблеми і запропонувати концепцію цілісності камерно-вокальної творчості Малера як самостійної лінії його творчості. Ця концепція обґрунтована багаторічною концертною практикою виконання його вокальних творів.

Розгляд еволюції камерно-вокальної творчості Густава Малера в контексті концертної практики є перспективним напрямом для подальших досліджень. З плином часу і в міру накопичення інформації про зміни репертуарних пріоритетів можуть з'явитися нові напрями і тенденції у виконавському процесі, що дозволяє доповнювати уявлення про виконавську форму камерно-вокальних творів композитора.

Музичний твір, сприйманий слухачем як цілісний звуковий текст, являє собою складну систему. У цьому контексті вивчення музично-поетичної мови малерівських пісень стає особливо актуальним, адже у цих творах синтезуються елементи різних художніх стилів, а традиції минулого переломлюються через призму сучасності. Це робить аналіз малерівської спадщини важливим завданням, що сприяє глибшому розумінню його внеску у світову музичну культуру. Одним із характерних прийомів роботи Густава Малера з поетичним матеріалом є особлива «театралізація» тексту, заснована на виявленні його «діалогічності». Цей підхід проявляється у створенні музичних мініатюр, які перетворюються на своєрідні театральні сценки. Нерідко композитор змінює структуру оригіналу, замінюючи непряму мову оповідача прямим діалогом, що посилює драматичний ефект і робить сцену більш живою та виразною. Цей прийом «театралізації» тексту композитор також застосував у гуморесці «Похвала знавця». Тут він змінив назву оригінального вірша «Змагання зозулі з солов'єм», що підкреслює сатиричний підтекст твору та виводить

на передній план фігуру третього персонажа – «судді-знавця» Осла. Такі зміни дозволяють Малеру не лише збагатити музичний твір новими сенсами, але й надати йому характер театрального дійства, що є однією з відмінних рис його стилю.

Одним з улюблених прийомів Густава Малера є використання численних повторів слів, фраз і речень, які виконують різні функції залежно від контексту. Повтори служать не лише для посилення драматичного або емоційного ефекту, але й для створення певної атмосфери та навіть додавання іронії, інше кажучи метод повторювання займає одне з ключових місць у творчому «арсеналі» митця, допомагаючи композитору передавати складні емоційні та смислові нюанси своїх творів. Густав Малер проявляє особливу свободу в роботі з динамічними та часовими параметрами поетичного оригіналу, що дозволяє йому суттєво змінювати сприйняття і емоційний вплив тексту. У пісні «Проповідь Антонія Падуанського рибам» Малер модифікує строфи, щоб подолати певну статичність оригінального тексту. Виключивши рефрени між третьою і четвертою, п'ятою і шостою строфами, він підвищує динаміку розвитку сюжету, роблячи розповідь більш живою та напруженою.

У той же час додавання рефрену «Прощавай, моя дорога кохана!» у пісні «Не побачитися знову!» діє протилежним чином. Цей прийом навмисно уповільнює розвиток сюжетної лінії, посилюючи трагічність ситуації та підкреслюючи неминучість розлуки. Таким чином, Малер використовує зміни в структурі оригінального тексту для досягнення різних емоційних ефектів, роблячи свої твори більш драматичними та виразними.

Вільна інтерпретація поетичного оригіналу у Малера перетворюється на створення нового, самостійного твору, який лише віддалено пов'язаний з вихідним матеріалом. Це дозволяє композитору не тільки виразити свої творчі ідеї, але й адаптувати поетичні тексти під музичні завдання, надаючи їм нові смисли та емоційну глибину. Отже, втручання Г. Малера в текстову структуру оригінальних віршів стає не просто обробкою, а потужним інструментом для передачі глибоких емоційних станів

і філософських ідей, що робить його музичні твори ще більш виразними та значущими.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Гос. Муз. Издат., 1963. 379 с.
2. Бернштейн Л. Малер – его время пришло. *Музыкальная жизнь*. 2005. № 4. С. 30–31.
3. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 405 с.
4. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1968. 349 с.
5. Михайлов М. К проблеме стилистического анализа. *Современные вопросы музыкознания*. М.: Музыка, 1976. С. 115–145.
6. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. М.: Классика – XXI, 2004. 56 с.
7. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века. *Современные вопросы музыкознания*. М.: Музыка, 1976. С. 146–206.
8. Тимошенкова Г. Малер: художник и эпоха. *Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст.* Выпуск 13. Л.: Музыка, 1974. С. 216–236.
9. Fischer J. M. Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Munchen: Barenreiter-Verlag, 2011. 992 s.
10. Osadcha S., Wei Lixian, Qiao Zhi, Chen Hongyu, Cheng Shuo. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience // ADALTA: Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37–39.
11. Revers P. Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkfuhrer. Munchen: Verlag C. H. Beck, 2000. 132 s.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1963) Musical form as a process. L.: State Music Publishing House. 379 p. [in Russian].
2. Bernstein, L. (2005) Mahler – his time has come. Musical life. No. 4. Pp. 30–31 [in Russian].
3. Vasina-Grossman, V. (1966) Romantic song of the 19th century. M.: Muzyka. 405 p. [in Russian].
4. Konen, V. (1968) Theater and symphony. The role of opera in the formation of the classical symphony. M.: Muzyka. 349 p. [in Russian]
5. Mikhailov, M. (1976) On the problem of stylistic analysis. Modern issues of musicology. M.: Muzyka. Pp. 115–145 [in Russian].
6. Nosina, V. (2004) Symbolism of J.S. Bach's music. M.: Klassika – XXI. 56 p. [in Russian].
7. Ruchevskaaya, E. (1976) Theme and Form in the Methodology of Music Analysis of the Twentieth Century. Modern Issues in Musicology. M.: Muzyka. Pp. 146–206 [in Russian].

8. Timoschenkova, G. (1974) Mahler: Artist and Era. Issues of Theory and Esthetics of Music: Coll. Articles. Issue 13. L.: Muzyka. Pp. 216-236 [in Russian].

9. Fischer, J. M. (2011) Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Munchen: Barenreiter-Verlag. 992 s. [in German].

10. Osadcha, S., Wei, Lixian, Qiao, Zhi, Chen, Hongyu, Cheng, Shuo. (2023) Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, pp. 37-39 [in English].

11. Revers, P. (2000) Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkfuhrer. Munchen: Verlag C. H. Beck. 132 s. [in German].

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 № 7 від 27 грудня 2023 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахових
видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 16,59.
Ум. друк. арк. 37,20. Зам. № 0624/401
Підписано до друку 28.12.2023. 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.