

31. Sallis, Fr. (1997). La transformation d'un heritage: Bagatelle op. 6 no 2 de Bela Bartok et Invencio (1948) pour piano de Gyorgy Ligeti. *Revue de Musicologie*, T. 83., No. 2. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/946920> [in French].

32. Silvestrov, V. (2013) Talk show. Fleeting Melodies. Bogdana Pivnenko. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ir-j8F3wsIE> [in Russian with English subtitles].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2018

УДК 78.03+78.085

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–169–183

Катерина Олегівна Кікнавелідзе

<http://orcid.org/0000–0001–6095–2095>

аспірант кафедри історії музики та музичної етнології

Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової

kiknavelidze.ek@gmail.com

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МУЗИЧНИХ ТА ТАНЦЮВАЛЬНИХ АСПЕКТІВ ФЕНОМЕНА ЛІНДСІ СТІРЛІНГ: ДО ПРОБЛЕМИ НОВИХ ФОРМ ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ

Мета дослідження — вивчення стилістичних аспектів виконання кавера та похідних жанрових відгалужень в творчості скрипальки Ліндсі Стірлінг. *Методологія дослідження* — в статті вивчаються передумови нового прочитання скрипкових можливостей в ракурсі основних принципів звуковидобування на скрипці, проведено аналіз принципів реалізації технічного задуму, виявлено взаємозалежність внутрішніх зв'язків із зовнішніми, розглядається взаємозв'язок танцю та музикування, взаємозалежність впливу цих компонентів, підкреслено значення такого впливу на компоненти мистецького синтезу, обґрунтовано пов'язаність ідіостилію Ліндсі Стірлінг з теоріями розвитку театралізації. *Наукова новизна* — стаття піднімає питання про можливість поєднання пластичного та музичного виду мистецтва у єдиному концепційному виправданому прояві, ґрунтуючи свої доводи за прикладом об'єктивного прояву специфічних музичних рис у творчості скрипальки Ліндсі Стірлінг. *Висновки*. Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндсі Стірлінг, в сукупності, ми називаємо їх авторськими ідіостилем виконавиці, а це карбує нову печатку в музичній історії скрипкового виконавства, а саме така форма мислення і самовираження відбиває культуру епохи в цілому.

Ключові слова: сучасне скрипкове виконавство, танцювальна культура, ігровий апарат скрипалі, скрипкові штрихи, ідіостиль.

Kiknavelidze Katerina, a graduate student of the Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova

Interrelation of musical and dancing aspects of the Lindsey Stirling phenomenon: to the problem of new forms of performing expressiveness

The purpose of the research is to study the stylistic aspects of the cover performance and derivative genre branches in the work of the violinist Lindsey Stirling. **Research methodology** — the article explores the prerequisites for the possibility of a new reading of the violin possibilities in terms of the basic principles of sound production on the violin, analyzed the principles for the implementation of the technical plan, revealed the interdependence of internal links with external ones, examines the relationship between dance and music, the interdependence of the influence of these components, on the components of artistic synthesis, Lindsay Stirling's idiosyncrasy is based on theories of development theatricalization. **Scientific novelty** — the article raises the issue of the possibility of combining the plastic and musical arts in a single conceptually justified manifestation, basing their arguments on the example of the objective manifestation of specific musical features in the work of the violinist Lindsey Stirling. **Conclusions.** Summarizing the characteristics of the performance aspects of the game Lindsay Stirling, in their totality, we call them the author's idiostyle of the performer, and this minting a new seal in musical history in violin performance, namely this kind of thinking and self-expression reflects the culture of the era as a whole.

Keywords: modern violin performance, dance culture, violinist's playing apparatus, violin strokes, idiostyle.

Кикнавелидзе Екатерина Олеговна, аспирант кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Взаимосвязь музыкальных и танцевальных аспектов феномена Линдси Стирлинг: к проблеме новых форм исполнительской выразительности

Цель исследования — изучение стилистических аспектов исполнения кавера и производных жанровых ответвлений в творчестве скрипачки Линдси Стирлинг. **Методология исследования** — в статье изучаются предпосылки нового прочтения скрипичных возможностей в ракурсе основных принципов звукоизвлечения на скрипке, проведен анализ принципов реализации технического плана, выявлена взаимозависимость внутренних связей с внешними, рассматривается взаимосвязь танца и музицирования, взаимозависимость влияния этих компонентов, подчеркнута значение такого воздействия на компоненты художественного синтеза, обоснована связанность идиостиля Линдси Стирлинг с теориями развития театрализации. **Научная новизна** — статья поднимает вопрос о возможности сочетания пластического и музыкального вида ис-

куств в єдиному концепційно оправданому проявленні, ґрунтуючись своїми доводами на прикладі об'єктивного проявлення специфічних музичних рис у творчості скрипки Ліндсі Стірлінґ. Висновки. Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндсі Стірлінґ, в совокупності, ми називаємо їх авторськими ідіостилем виконавиці, а це чеканить нову печатку в музичній історії в скрипичному виконанні, а саме така форма мислення і самовираження відображає культуру епохи в цілому.

***Ключові слова:** сучасне скрипичне виконання, танцювальна культура, ігровий апарат скрипки, скрипичні штрихи, ідіостиль.*

Актуальність. Видатний скрипаль та педагог В. Мазель у книзі «Скрипаль і його руки» писав: «XX століття, особливо починаючи з його другої половини, ознаменоване видатними досягненнями в області скрипкової техніки. Технічні труднощі, раніше доступні лише небагатьом віртуозам, з легкістю виконуються учнями, що не володіють яскраво вираженими природними даними. Безсумнівно, такі значні успіхи виконавства стали можливі завдяки розвитку методичної науки, розробленої на основі природних рухових можливостей рук. Віртуозне володіння інструментом стає масовим явищем» [7, с. 8]. Що стосується скрипки в контексті масової сучасної культури, з огляду на розбещеність публіки, їй вже не так цікаво, що і як грає скрипаль в сенсі звучання. Боротьба за популярність серед виконавців популярних масових жанрів ведеться новими засобами виразності, такими як танець в розумінні професійної хореографічної постановки. Звідси випливає, що власне виконання сучасних музичних жанрів вже не сприймається лише як аудіоформат, їх цінність значиться як відеопродукт. Мова не йде про применшення значення музики, а навпаки, спостерігається збагачення культури в цілому за допомогою злиття суміжних видів мистецтва.

Мета дослідження — стаття присвячена вивченню стилістичних аспектів виконання кавера та похідних жанрових відгалужень в творчості скрипальки Ліндсі Стірлінґ. **Методологія дослідження** — в статті вивчаються передумови нового прочитання скрипкових можливостей в ракурсі основних принципів звуковидобування на скрипці, проведено аналіз принципів реалізації технічного задуму, виявлено взаємозалежність внутрішніх зв'язків із зовнішніми, розглядається взаємозв'язок танцю та музикування, взаємозалежність впливу цих компонентів, підкреслено значення такого впливу на компоненти мистецького синтезу, обґрунтовано пов'язаність ідіостилю Ліндсі

Стірлінг з теоріями розвитку театралізації. **Наукова новизна** — стаття піднімає питання про можливість поєднання пластичного та музичного видів мистецтв у єдиному концепційному виправданому прояві, ґрунтуючи свої доводи за прикладом об'єктивного прояву специфічних музичних рис у творчості скрипальки Ліндсі Стірлінг.

Основний зміст роботи. Виконавицею сучасних неакадемічних скрипкових жанрів виступає американська скрипалька Ліндсі Стірлінг. Коли Ліндсі була дитиною, у її сім'ї була скрутна фінансова ситуація, але батьки знайшли вчителя, який виділяв на заняття з нею всього 15 хвилин щотижня. Жоден інший вчитель не погоджувався на це, тому що всі вважали, що за 15 хвилин в тиждень не можна навчитися грати. Навчання тривало 12 років, а в 16 років Ліндсі заснувала свою рок-н-рол групу. Таким чином скрипалька отримувала базові навички гри на інструменті. Така досить рідкісна історія посереднього рівня академічної освіти в поєднанні з колосальним успіхом і популярністю вводить в стан замішання і вимагає аналізу цього феномена.

На думку одразу спадають слова великого педагога Л. Ауера: «Навички, закладені в дитячому віці, на краще чи гірше впливають на все життя» [7, с. 9]. Аналізуючи творчий феномен Ліндсі в контексті цитати Ауера, у нас виникає питання — чи немає зв'язку між нерегулярністю і відсутністю суворого системного підходу до її навчання в ранньому віці з тим рівнем творчої свободи її музичної особистості? Проаналізуємо, як же можливо злиття мистецтв в її творчій діяльності. З раннього віку учень скрипаль знаходиться під авторитарним впливом наставника, який формує правильні рухи учня і розвиває його любов до музики, навчає, задовольняє основним руховим професійно-технічним свідомим діям, які, майже відразу переходячи в несвідомі, назавжди запам'ятовуючись, — керують згодом зрілим музикантом. Приватні уроки, що отримувала Ліндсі в дитячому віці, були не тривалими, але протягом багатьох років вона отримувала класичну музичну освіту під пильним наглядом викладача з музичної школи. На нашу думку, існує певна ймовірність того, що саме та нестача реалізованості музичного потенціалу в академічній манері виконання, якої так і не досягла Ліндсі, підштовхнула її до пошуків нових форм музичної скрипкової виразності, стала рушієм до створення нового симбіозу талантів, які так гармонійно співіснують в цій дівчині.

Наш погляд звернений на передумови до можливості нового прочитання скрипкових можливостей. З давніх часів музика була не-

розривно пов'язана з пластикою. Досить згадати ритуальні шаманські танці, щоб з упевненістю стверджувати, що звук і ритм, як ні що інше, викликали певні імпульси в первісній людині на всіх рівнях її буття — в свідомості, в підсвідомості, у фізіології. Однак еволюція суспільства в цілому поступово звела нанівець синкретичність світогляду, властиву нашим далеким предкам. Види мистецтва, які колись склали своєрідний психосоматичний комплекс, об'єднаний музикою і танцем, відчужувалися один від одного до тих пір, поки кожне з них не виділилося в самостійну галузь знань, умінь і навичок. Техніка досягнення звукового результату остаточно придушила свободу тіла. Хочеться зауважити, що та віртуозна рухова свобода ігрового апарату, до якої призводить учнів сучасна скрипкова педагогіка — вона і проявляється в симбіозі танцювального і виконавського мистецтв у творчості виконавців масових жанрів. Прикладом тут служить безліч виконавців-віртуозів, окрім Ліндсі Стірлінг — це Ванесса Мей, Едвін Мартон, Девід Гарретт, струнний Квартет RAgaNINI, першою скрипкою якого є Ара Макліян, і багато інших. До речі, у своїх інтерв'ю Ліндсі неодноразово згадувала імена Ванесси Мей та струнного квартету Bond як своїх перших кумирів, які захоплювали її своєю, на той час революційною творчістю.

Звернемося до феномену Ліндсі Стірлінг, і з наукової точки зору спробуємо відповісти на питання — яким же чином їй вдається з такою легкістю поєднувати, здавалося б, взаємовиключні таланти водночас. В цілому (згадавши риси кавера, про які йшлося в попередній статті) [8], всі композиції Ліндсі, навіть її власні, в музично-технічному плані побудовані на тих же базисах, що й кавер. Перш ніж почати писати власні твори, Ліндсі виконувала кавери, а відійшовши на свою стежу, вона продовжила складати треки у тій же манері, ускладнивши їх і відточивши майстерність танцю під час відтворення музики.

В музично-наукових працях, присвячених проблемам скрипкового виконавства та педагогіки, «ігровим апаратом» скрипаля називають руки, плечовий пояс і корпус тіла. Доречно зауважити, що жоден із представників класичної педагогічної скрипкової традиції не наполягав на статичній постановці без вільного руху, хоча б з ноги на ногу. Практика скрипалів, що звертаються до танцювального жанру, так само демонструє приклади того, що рухові взаємодії різних частин тіла виконавця не йдуть врозріз з регульованими, усвідомлено вихованими руховими прийомами технічного скрипкового ігрового апарату в цілому. Очевидно, що партія соло інструмента повинна

бути спрощена до межі координаційних можливостей виконавця в умовах одночасної гри на інструменті в поєднанні з просторовими танцювальними переміщеннями окремих частин тіла виконавця, оскільки злиття таких різних і здавалося б взаємовиключних дій неминуче позначається на якості окремих складових обох компонентів виконання.

З точки зору техніки лівої руки скрипальки можна сказати наступне: аранжуванню партії Ліндсі характерна тривала гра в одній позиції, використання в робочому діапазоні тільки перших трьох позицій, арпеджіоподібні побудови. Все це дає можливість фіксувати руку на шийці інструмента під час виконання складних танцювальних рухів і трюків, граючи при цьому чисто, не втрачаючи точку опори лівої руки на великому пальці і відчуття квартового охоплення позиції вказівним пальцем та мізинцем. Якими би ускладненими не були рухи Ліндсі — чистоту інтонації можна утримувати, не застосовуючи зайвих зусиль, оскільки простота і полегшеність скрипкової партії звільняє увагу скрипальки на користь перенесення її на координаційні моменти загального артистичного процесу. На цьому прикладі наочно бачимо, що кавер у поєднанні з танцем — зовсім не є легкою інструментальною п'єскою шкільного рівня. Усі спрощення технічних моментів гри у лівій руці компенсуються складними процесами вибудовування координаційного контролю над загальними рухами правої руки та тіла виконавиці.

Праву руку виконавиці піддаймо такому ж критичному аналізу. Нами раніше вже зазначалося, що в своїх аранжуваннях Ліндсі надає перевагу такому розподілу ігрової зони смичка, яка тяжіє до середньої або верхньої частини, наближеної до середини. Безсумнівно, вибір такої закономірності розподілу смичка зумовлений специфікою рухового процесу скрипальки під час гри, оскільки в умовах частотої зміни положення тіла зона центру тяжіння смичка змінює свою локацію.

Розподілом смичка називається співвідношення довжини відрізка смичка, швидкості руху та щільності натиску на струну. Уміння правильно координувати ці елементи є одним з найважливіших компонентів культури звуку, а також показником рівня виконавської майстерності скрипаля. Виходячи з акустичних властивостей смичка, його розподіл в процесі ведення по струні не може бути симетричним. Маються на увазі три зони смичка.

Нижня зона смичка — перший його відрізок (в залежності від розташування його центру ваги) в межах до 40 % від загальної довжини

тростини. З огляду на велику вагу смичка в цій зоні швидкість його руху тут повинна бути дещо більшою, а натиск на тростину мінімально необхідним. Менша щільність натиску смичка на струну забезпечується і регулюється за рахунок більшої опори в бік мізинця і підвишеного стану руки.

Більша вага, а також м'який натяг волосяної стрічки в нижній третині смичка вимагають більшої швидкості його ведення, а отже, і більш широких меж його просування в цій зоні. З огляду на ваговий фактор сила натиску руки на тростину в напрямку вказівного пальця повинна бути мінімально необхідною в зоні колодки. Досягши середньої та верхньої зони, силу натиску слід поступово збільшувати. Це досягається за рахунок поступового збільшення розвороту плечової частини. Активізувати розворот необхідно після проходження центра ваги смичка. Замість штучного збільшення натиску руки на смичок, що застосовується при горизонтально-прямолінійному методі, відбувається його певне збільшення за рахунок вивільнення природної ваги руки. Зазначені дії дозволяють без додаткових зусиль зберігати щільність звучання по всьому ходу смичка. Отже центр ваги смичка не може бути локалізованим в одній точці.

Аналізуючи ігровий апарат Ліндсі, ми бачимо, що її особисте пристосування до інструмента майже виключає збалансованість взаємодії вказівного пальця та мізинця на тростині. Як наслідок, неактивні згинальні рухи мізинця під час гри ускладнюють просування смичка в сторону колодки, що мимоволі ущільнює звучання і ускладнює управління процесом звуковидобування. Тому Ліндсі не використовує зону близько колодки смичка для гри тривалих музичних побудов, заміщуючи її зонами наближеними до центру тяжіння смичка. В контексті попередньої тези цікавим залишається той факт, що під час танцювальних нахилів тіла вправо — зона гри автоматично просувається ближче до колодки, оскільки зміщення центру тяжіння прямо пропорційне зміні положення тіла виконавиці. Дуже часто в сценічних та відеопостановках ми спостерігаємо нахили тіла Ліндсі назад, що супроводжуються прогином постави спини, та одночасний підйом грифу значно вище підборіддя, — нерухомої точки опори до скрипки. За таких обставин Ліндсі використовує зону гри близько шпівця та середини смичка, що також зумовлено пристосуванням до зміщення центру тяжіння смичка.

Середня зона смичка — відрізок в межах 35 % від загальної довжини тростини. При підході смичка до середньої зони вага його

поступово зменшується, а волосяна стрічка стає більш щільною. Не-велика активізація дугоподібно-кругової лінії руки допускає рух за рахунок поступового посилення її опори в бік вказівного пальця, що рівномірно уповільнює тут швидкість ведення смичка, і таким чином зберігається єдина щільність звучання. Посилення опори руки в бік вказівного пальця за рахунок пронуючого руху охороняє великий палець від міцного тримання тростини. В іншому випадку відбувається нейтралізація опори руки на тростину і втрачається щільність контакту смичка зі струною, що призводить до невірного зменшення сили звуку.

Верхня зона смичка — відрізок в межах 20–25 % від загальної довжини тростини. Це найлегша за вагою ділянка смичка, що пояснюється найбільш жорстким натягом на ньому волосяної стрічки. Збереження єдиної щільності звучання вимагає найбільшого натиску руки на тростину і значного уповільнення швидкості ведення смичка у верхній зоні. З цією метою при переході від середньої зони до верхньої розворот руки в бік вказівного пальця збільшується. Верхня зона смичка — найбільш складна ділянка звуковидобування.

З огляду на акустичні властивості смичка збереження єдиної щільності звучання при переміщенні смичка знизу від колодки вимагає рівномірно уповільненого руху, а у зворотному напрямку в сторону колодки — рівномірно прискореного. Регулювання швидкості ведення смичка і щільність його натиску на струну зумовлені виконавською необхідністю, і знаходячись під постійним слуховим контролем, здійснюються за рахунок поворотних рухів руки. Здійснений аналіз має більшою мірою теоретичне значення. У виконавській практиці неможливо з математичною точністю розрахувати всі основні елементи звуковидобування, адже музикування — складний психологічний акт, що не піддається точно виведеним схемам. Що стосується розподілу смичка у виконанні музики Ліндсі, тут діють ті самі закони тяжіння, оскільки основоположні вагові моменти, такі як власна вага смичка та вагові критерії правої руки виконавиці відносно дотикової точки кожної окремої зони смичка, залишаються незмінними. Але принципи реалізації технічного задуму підпорядковані та диктуються динамікою зміни положення тіла в просторі. Тому, пристосовуючи свій ігровий апарат до умов танцю, в процесі ведення смичка доцільне регулювання його прискорення або уповільнення з огляду на його акустичні властивості, що зазначені вище, також зазнає змін. Ступінь активності натиску руки на тростину залежить від ділянки ведення

смичка. Близько колодки натиск руки на тростину найменший, а в момент наближення до кінця смичка — ділянки більш легкої за власною вагою, натиск руки найбільший. Точність руху руки під час атаки звуку дозволяє струні зберігати рівномірну амплітуду коливань — вібрацію після атаки звуку. З огляду на характер переміщень Ліндсі по сцені під час гри — стрибки, повороти тіла на 360 градусів на місці або в стрибку в сторону, — абсолютно доцільним і виправданим є виникнення необхідності більш щільної фіксації ігрового апарату відносно інструментарію, тому Ліндсі навмисно обирає виконавські прийоми підвищеної силової активності.

Особистий ігровий стиль виконання Ліндсі, що विकарбувався в умовах пристосування класичної скрипкової постановки до нетрадиційної сценічної поведінки, позначився на апараті правої руки, що є обґрунтованим в технологічно-музичному сенсі, але все ж критикується педагогами методистами. Відсутність дій супінації кисті на тростині, що так необхідні для пластичного переходу руки від пронації, не схвалюються жодним з педагогів, що займалися розробкою методів звуковидобування, теорією фізіології та біомеханіки опорно-рухового апарата скрипаля в цілому.

У сучасній методиці існують два різних за своїм принципом підходи до вирішення проблеми формування атаки звуку і наступних дій руки зі смичком. У своїй книзі В. Мазель докладно описує обидва методи. Традиційний метод має на увазі застосування горизонтально-прямолінійних рухів руки після атаки струни смичком по всій довжині ведення смичка. Цьому методу надають перевагу М. Ліберман і М. Берлянчик в теоретичній роботі «Культура звуку скрипаля». Аналізуючи навик з'єднання звуків, автори відзначають: «Людській руці властиві вертикально-кругові рухи, які потрібно переробляти в горизонтально-прямолінійні, необхідні для ведення звуку, що забезпечується доцільною взаємодією всіх частин руки. Для цього пальці, що лежать на тростині, повинні виконувати особливі «вирівнювальні» рухи, які здійснюються важелем «безіменний палець — великий палець — вказівний палець», що функціонує в горизонтальній площині» (цит. по: [7, 48]). Мазель піддає критиці такий метод, оскільки горизонтально-прямолінійні рухи ускладнюють дії пронації та супінації. У зв'язку з цим значно утруднюється процес регулювання щільності натиску руки зі смичком на струну, адже натиск припадає не на окремі групи пальців, а на всі пальці водночас. Описаний метод звуковидобування застосовується багатьма педагогами, представ-

никами класичної виконавської традиції, також його дотримується Ліндсі Стірлінг. Її ігровий апарат хоч і зазнав певних пристосувальних форм, все ж має класичну основу. Однак В. Мазель наводить досить аргументовані доводи щодо випрямних рухів пальців, і ми погоджуємося з його тезою щодо ускладнення тактильних відчуттів в момент з'єднання зони шпівця та середини смичка. В той же час в протизвуччю нашим класичним поглядам, у випадку Ліндсі, існує розуміння необхідності виконання музики під час танцю. Тому вважаємо її підхід раціональним, хоча, вірогідно, не єдино можливим.

Дугоподібно-кругові рухи плечового суглоба надають можливість скрипалю легше контролювати і регулювати ступінь м'язової напруги в цій зоні. На основі такого роду рухів формуються дії пронації і супінації кисті, які автоматично переносять опору руки в бік вказівного пальця або мізинця, що дозволяє оптимально регулювати щільність натиску руки на смичок по всій лінії ведення. Таким чином, дугоподібні кругові рухи частини руки, які автоматично формують рухи пронації і супінації, дають можливість без особливих зусиль вести смичок по заокругленій, найбільш природній лінії. В даному випадку відпадає необхідність застосування додаткових вивільнюючих дій, зокрема випрямних рухів в пальцях. Описаний метод теоретично та практично показує більшу простоту та природне фізіологічне підґрунтя, отож, ведучи наші спроби пояснити феномен Ліндсі з професійно технічного боку, спробуємо припустити, що проблему пронаційно-супінаційної мобільності можна було б вирішити, скориставшись цим способом звуковидобування. Точність імпульсу-удару на струну залежить багато в чому від синхронності поворотних рухів плечової частини руки і, що найбільш суттєво, — просторово координуючих дій руки зі скрипкою. Саме ця обставина, на наш погляд, робить застосування методу дугоподібно-кругових штрихових прийомів в музично-танцювальному процесі найменш можливим, тому що координаційний просторовий контроль частин ігрового апарата неодмінно вступає в резонанс з просторовим контролем частин тіла скрипаля в цілому. Тому вважаємо зміни ігрового апарата Ліндсі Стірлінг доцільно виправданими, хоча й не сприятливими для використання в класичній академічній манері виконання.

Перерахуємо, що ж спрощено в партіях Ліндсі щодо стандартної штриховий палітри академічного скрипкового репертуару. У переліку загальних характеристик скрипкового кавера як музичного жанру нами раніше було встановлено таку рису, як бідність штрихової па-

літри, навіть її одноманітність. Штрихи *detache* і *legato* належать до групи плавних (за характером їх взаємодії зі струною; будь то частина смичка, або вся стрічка волосу), їх реально скоординувати із рухомим корпусом скрипки під час переміщень по сцені, або навіть під час виконання стрибків. Таке вміння музиканта, як ясне відчуття ігрової точки на струні і траєкторії ведення смичка, — це, безумовно, та база, з якої починається навчання прийомам звуковидобування на скрипці. Звідси можна припустити, що навчання симбіозу «танець — гра» можна починати вже на етапі повного оволодіння цими штриховими прийомами, а можливо й навіть з моменту освоєння гри на відкритих струнах. Ліндсі говорить: «Лише в тому випадку, коли я добре знаю музичний текст (в сенсі — «правильно виконую»), тільки тоді відбувається додавання, привнесення танцювальних елементів у музичне виконання». Оскільки насамперед Ліндсі відштовхується від музичного компонента — значить, розробляючи поетапність розвитку таких здібностей, варто на якомога більш ранніх етапах вводити в практику координування прийомів цих, таких різних, сфер мистецтва.

В нашому описі рис кавера говорилося про статичність динаміки, мотивної в тому числі, та обмеженості використовуваних скрипкових штрихів. Ця перевага для координованості рухових моментів теж відіграє не останню роль. Найчастіше використовуються ті штрихи, що за характером взаємодії зі струною мають щільний тривалий контакт із нею. Такі штрихові прийоми як *летюче стаккато*, *рикошет*, *Віотті штрих* — вимагають підвищеної дотикової уважності і координованості щільності у зіткненні смичка зі струною, ваги руки і швидкості ведення смичка, оскільки задіюють природну пружину тростини смичка. Ці штрихи майже не використовуються Ліндсі в тих частинах твору, які виконуються разом з танцювальною постановкою. *Спінккато*, в основі виконання якого лежить принцип керованого відскоку смичка від струни, використовується досить часто, оскільки його природа звучання та артикуляції має танцювальний характер. Цей уривчастий, ясний, чітко артикульований штрих застосовується в середній частині смичка та зазвичай має летючий характер звучання. У партіях Ліндсі також часто зустрічається *сотіє* в арпеджованих пасажах, дубльованих варіантом.

Грунтуючись на музично-технічній, на прикладі виступів Ліндсі, висловимо думку щодо хореографічного компонента виконання сценічного кавера. О. Вороновська стверджує, що мистецтво хореографії, яке не тільки здатне відображати дійсність в її подієво-сю-

жетних проявах, але й підніматися до великих абстрактних узагальнень, є, по суті, не вербальна, але ритмопластична форма мислення і самоствердження. Танець як форма організації пластичного інтонування в просторі культури — це об'єднання музики, руху і слова (не завжди озвученого), де кожний з компонентів, в силу властивої йому специфіки, діє не цілком синхронно з іншими — в тому сенсі, що оперує засобами своєї мови і характерними для неї одиницями [1, с. 101–111]. Ми абсолютно погоджуємося з її твердженням, а також хочеться доповнити щодо прикладу Ліндсі — в її творчому прояві танець сам по собі є компонентом синтезу мистецтв. Така колаборація має діалогічну природу прояву, оскільки обидва компоненти мають рівноцінне значення, доповнюючи один одного як єдина ритмопластично-музична форма. Своєю унікальністю вона завдячує можливості існування компонентів окремо та органічному прочитанню у своїй сукупності. Сказане приводить до констатації протиріччя між багатством і багатомірністю танцю як феномена культури, з одного боку, і його недостатньою комплексною вивченістю в творчості інструменталістів музикантів — з іншого. Цікавий момент — ще ніколи досі рухи музиканта під час виконання твору будь-якого жанру та стилю не були важливою складовою частиною танцю, його основою та беззаперечно унікальним засобом виразності, а нотний текст, в контексті сказаного, не слугував вичерпним описом хореографічних жестів.

Висновки. Взаємозв'язок танцю і виконання музики набуває яскраве відображення в творчості Ліндсі, присутня єдність характеру та виразності виконання обох складових музично-танцювального перформансу. У ньому формуються ті елементи впливу на слухача — глядача, котрим властиві найбільш яскраві ефекти. Комбінація та поєднання рис, властивих суміжним театральним жанрам, застосування у музичній стилістиці, у принципах та специфіці формоутворення рис, притаманних різним за жанровими витоками явищам (театр, народний театр, народні пісні, балет й т. ін.), — наявні ознаки творчості Ліндсі, наближені до рис втілення музично-драматургічного змісту у синтетичному камерному музичному спектаклі за визначенням А. Носулі, в його праці, що присвячена процесу розвитку камерної опери [5, с. 330]. Видовищність інструментальних виступів Ліндсі посилюється театралізацією постановок, залученням танцюристів, косплеєм, обов'язковою наявністю хореографічних та акторських даних солістки. Ці риси також зближують виступи Ліндсі з мюзиклом,

але в них вокальна домінанта заміщена скрипковою, а сюжетність орієнтована на соло.

Хоча творча особистість Ліндсі розвивалася в особливих умовах, неможливо не зазначити, що така форма мислення і самовираження відбиває культуру епохи в цілому. Проте існують передумови виникнення феномена Ліндсі. З посиленням у XX столітті синтезу мистецтв і тяжінням до видовищності зароджуються нові музично-театральні жанри. В 1977 році Н. Хренов писав: «...видовище починає диктувати нові умови існування та функціонування традиційних видів мистецтва, розпочинається переструктуризація інших видів мистецтва, що призводить до того, що видовищні елементи в прямій чи непрякій формі виходять на перший план» [7, с. 38–40]. В 1984 році професор Т. Куришева висловлює схожу думку: «Театральність стає домінуючим принципом у розвитку концепції видовищних форм, які все більше охоплюють усі галузі життєдіяльності людини, починаючи від спорту і закінчуючи політикою. На зміну «метафізичній», «літературоцентристській» культурі прийшла нова «видовищна», театралізована [3, с. 55]. Близький до цікавого для нас підходу аналіз різних теорій розвитку театралізації виявляє дослідження М. Перепелиці, вона пише, що поворот суспільної свідомості в русло видовищності і театралізації призвів до того, що ця риса стала чітко проявлятися буквально в усіх сферах життя, не уникаючи впливу театральності і нетеатральні жанри в музиці. Все частіше стали виникати опуси, при виконанні яких дія тяжіє до перформансу, коли музиканти пересуваються по сцені, спускаються в зал для глядачів, роблять інші дії, граючи ту чи іншу роль. Театралізація проникла в нетеатральну музику і як зовнішній, рольовий прояв, і як внутрішній фактор розвитку [6, с. 320].

Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндсі Стірлінг, можна в сукупності назвати їх авторськими стильовими особливостями, своєрідним ідіостилем виконавиці. Оскільки деякі невідповідності з загальноприйнятими канонами і нормами побутування в техніці виконавства нам вдалося теоретично обґрунтувати, аргументувавши доцільність їх застосування, можна їх позначити певними особливостями стилістичного характеру, неминуче присутніми в даній жанровій галузі сучасної музики.

В «Короткому словнику літературознавчих термінів» авторський стиль визначається як «сукупність основних ідейно-художніх особливостей творчості письменника, що повторюються в його творах,

основні ідеї, які визначають світогляд письменника і зміст його творів, коло сюжетів і характерів, які він зазвичай зображує, типові для нього художні засоби, мова» [2, с. 146]. Отже індивідуальність авторського стилю полягає в наявності специфічної сукупності авторських стилістичних прийомів, характеризується наявністю певного принципу відбору і комбінації різних мовних засобів і їх трансформацій в запропонованій автором концепції. У виконанні Ліндсі Стірлінг ми бачимо неповторність, несхожість і безсумнівну унікальність. Її ідіостиль відрізняє її від інших виконавців даного жанру сучасної масової скрипкової культури, захоплює яскраво вираженими індивідуальними рисами. Вони проявляються в об'єктивізації їх виконавської інтерпретації в системі візуальних засобів виразності та проявляють себе як самобутні риси сценічної художньої техніки.

Зауважуючи усі вище перераховані посилання, можна заключити наступне, — будучи перш за все скрипалькою академічної орієнтованості, Ліндсі тонко відчула і впала в русло потреб культури, давши світові приклад нового трансформування вже існуючої тенденції розвитку академічних традицій з урахуванням умов культурно-масових течій своєї епохи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вороновська О. Танцювальна культура Відродження. *Науковий вісник Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 101–111.
2. Краткий словарь литературоведческих терминов / ред. Л. Тимофеев, А. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
3. Курьшева Т. А. Театральность в музыке. М., 1984. 201 с.
4. Мазель В. Скрипач и его руки. Правая рука. СПб.: Композитор, 2006. 120 с.
5. Носуля А. Особливості втілення художнього та музично-драматургічного змісту у камерній опері. *Науковий вісник Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 324–330.
6. Перепелица М. Принцип театральности и формы. Его применение в музыке. *Науковий вісник Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 315–322.
7. Хренов Н. Место зрелищных искусств в художественной культуре. М., 1977. 48 с.
8. Швець К. Феномен скрипкового кавера у контексті сучасної масової музичної культури. *Науковий вісник Одеської музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2015. Вип. 21. С. 148–159.

REFERENCES

1. Voronovskaya, O. (2014). Dance Culture of the Renaissance. *Naukovyy visnyk Odes'koyi muzychnoyi akademiyi im. A. V. Nezhdanovoyi*, 21, 101–111. Odessa [in Ukrainian].
2. Timofeev, L., Turaev, S. (Eds.). (1974). A brief dictionary of literary terms. Moskva: Prosveshcheniye [in Russian].
3. Kuryshva, T. A. (1984). Theatricality in music. Moscow [in Russian].
4. Mazel V. (2008). Violinist and his hands. Right hand. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
5. Nosulya, A. (2014). The special features of the artist and the musical dramatist at the chamber opera. *Naukovyy visnyk Odes'koyi muzychnoyi akademiyi im. A. V. Nezhdanovoyi*, 19, 324–330. Odessa [in Ukrainian].
6. Perepelitsa, M. (2014). The principle of theatricality and form. Its use in music. *Naukovyy visnyk Odes'koyi muzychnoyi akademiyi im. A. V. Nezhdanovoyi*, 19, 315–322. Odessa [in Ukrainian].
7. Khrenov, N. (1977). Place of spectacular arts in artistic culture. Moscow [in Russian].
8. Shvets, K. (2015). The phenomenon of a violin cover in the context of the contemporary ass culture. *Naukovyy visnyk Odes'koyi muzychnoyi akademiyi im. A. V. Nezhdanovoyi*, 21, 148–159. Odessa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2018

УДК 78.01+784/785.7

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–184–192

Do Xiaoshuang

<http://orcid.org/0000–0003–2917–5579>

*applicant of the Department of Music History
and musical ethnography of the Odessa national*

A. V. Nezhdanova academy of music

672250899@qq.com

TRADITIONAL AND INNOVATIVE IN THE INTERPRETATION OF VOCAL AND INSTRUMENTAL GENRES IN THE WORK OF E. DENISOV

The purpose of the article is to consider the interaction of traditional and innovative in the vocal and instrumental works of E. Denisov with the identification of intonational and stylistic complexes characterizing this process. The methodology of the work is determined by the genre and style, semantic and analytical musicological approaches, focused on revealing the dialogical interaction of the traditional and innovative in the works of Edison Denisov. The