

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

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА

*Music art and culture*

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Виходить 4 рази на рік

Заснований у 1997 р.

*Випуск 27*

*Книга 2*



Одеса  
«Астропринт»  
2018

УДК 78.01(060.55)

DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-2

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової  
Двадцять сьомий випуск, книга друга, наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячено 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:

- О. І. Самойленко** — доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи, професор ОНМА імені А. В. Нежданової (головний редактор);  
**С. В. Осадча** — доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії, в.о. професора ОНМА імені А. В. Нежданової (заступник головного редактора);  
**О. В. Сокол** — доктор мистецтвознавства, професор, академік АНВО України, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;  
**О. М. Маркова** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової;  
**І. Д. Єрґів** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;  
**О. В. Оганезова-Григоренко** — доктор мистецтвознавства, професор ОНМА імені А. В. Нежданової;  
**С. В. Тишко** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;  
**В. Б. Жаркова** — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;  
**Л. І. Повзун** — доктор мистецтвознавства, в.о. професора ОНМА імені А. В. Нежданової;  
**У. Дойчинович** — доктор філософії, професор Академії витончених мистецтв та мультимедіа у Белграді (Сербія);  
**В. Заббі** — доктор філософії, ад'юнкт-професор коледжу мистецтв та науки при Adelphi university (США);  
**А. Бружайте** — доктор філософії, завідувач кафедри народних інструментів Литовської академії музики та театру (Литва)

*Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії*

*Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародній наукометричній базі даних: Google Scholar, Бібліометрика української науки*

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

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Муравська О.</i> Архетипи радянської культури та їх відображення в опері С. С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину» . . . . .	5
<i>Черноіваненко А.</i> Композиторсько-виконавські практики бароко у розвитку музичного інструменталізму . . . . .	17
<i>Іванова Ю.</i> Особливості інтерпретації канонічних текстів у творчості Г. Давидовського на прикладі концерту «В молитвах неусыпающую Богородицу» . . . . .	34
<i>Мишук В.</i> Симфонічні гравюри «Дон Кіхот» К. Караєва: комунікативна стратегія соціалістичного реалізму . . . . .	44
<i>Гурська М.</i> Музичне життя та особливості культурного розвитку міста Задар (Хорватія) в XVII та XVIII століттях . . . . .	57
<i>Го Цяньпін.</i> Вербальні та музичні чинники оперного інтонування: образна єдність . . . . .	65
<i>Хе Веньлі.</i> Стильове мислення Ф. Шопена як предмет музикознавчого та виконавського вивчення . . . . .	75
<i>Чжан Івен.</i> Трагедійні передумови музичної семантики жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді . . . . .	85
<i>Zhao Ziyuan.</i> Semantics of the mask-image in eastern musical and theatrical tradition . . . . .	95

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Северінова М.</i> Специфіка виявлення універсальних «патернів»-моделей у композиторській творчості . . . . .	104
<i>Повзун Л.</i> Категорія камерності як жанрово-семантична множинність інструментально-ансамблевої творчості . . . . .	116
<i>Вороновська О.</i> Категорії «рух» і «рух у музиці»: етимологія, дефініції та взаємодія . . . . .	127
<i>Власенко І.</i> Культурологічний підхід та його трансформації в аналізі музичних творів XX–XXI століть . . . . .	139
<i>Моцаренко К.</i> Багателі як мала музична форма в сучасній дослідницькій рефлексії . . . . .	154

<b>Кікнавелідзе К.</b> Взаємозв'язок музичних та танцювальних аспектів феномена Ліндсі Стірлінг: до проблеми нових форм виконавської виразності . . . . .	169
<b>Do Xiaoshuang.</b> Traditional and innovative in the interpretation of vocal and instrumental genres in the work of E. Denisov . . . . .	183
<b>Ван Лунчуань.</b> Антиномії трагічного у світлі музикознавчого підходу . . . . .	192
<b>Дун Синьюань.</b> Жанрово-видові передумови психологічно-естетичних модальностей оперного характеру . . . . .	202
<b>Чжан Тяньтянь.</b> Жанровые предпочтения Феликса Мендельсона: каприччио . . . . .	213

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<b>Буркацкая Т.</b> Лирическое как выразительное качество в операх Г. Доницетти . . . . .	224
<b>Шевченко Л.</b> Інноваційність художнього мислення у формуванні засобів мистецької праці музиканта-фахівця . . . . .	237
<b>Гіса О.</b> Ягеллонська традиція в Польщі в аспекті зустрічних культурно-історичних форм державотворчої співпраці слов'янських народів та її проекція в структурі Ягеллонського університету . . . . .	250
<b>Kleschukov V.</b> About the interaction of intonation and kinesics in music . . . . .	261
<b>Форманюк І.</b> Музично-інструментальне соло: від давніх фольклорних проявів до барокових форм . . . . .	272
<b>Шевчук І.</b> Специфіка відтворення біблійної тематики в кантаті М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» . . . . .	288
<b>Сун Пейянь.</b> Жанрові канони як предмет виконавського осмислення . . . . .	302
<b>Чжан Мяо.</b> Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена . . . . .	312
<b>Чжан Сяюн.</b> Роль пізнавальних психофізіологічних процесів у контексті розвитку виконавської майстерності піаністів . . . . .	322
До уваги авторів . . . . .	332

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.03

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–5–17

**Ольга Вікторівна Муравська**

<http://orcid.org/0000–0002–0281–7503>

доктор мистецтвознавства,

в. о. професора кафедри теоретичної та прикладної культурології

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

[olga@noc.od.ua](mailto:olga@noc.od.ua)

### АРХЕТИПИ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇХ ВІДОБРАЖЕННЯ В ОПЕРІ С. С. ПРОКОФ'ЄВА «ПОВІСТЬ ПРО СПРАВЖНЮ ЛЮДИНУ»

**Мета роботи** — виявлення житійно-духовних та міфопоетичних витоків останньої опери С. С. Прокоф'єва, співвідносних з архетипами радянської культури. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-смыслову та стильову специфіку радянської культури і музики першої половини ХХ ст. та виділити їх із загальноєвропейського культурного ареалу в названий період. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про поетику музичного театру С. С. Прокоф'єва, зокрема опери «Повість про справжню людину», що виступає одним з показових і неординарних музичних «документів» 1940-х років і водночас демонструє глибинний зв'язок з духовною генезою вітчизняної культури. **Висновки.** «Повість про справжню людину» С. С. Прокоф'єва демонструє жанровий універсалізм, в рамках якого «документалізм» подій воєнних років пов'язаний з житійно-агіографічною якістю їх художньої фіксації, що апелює до базових архетипів «радянської агіографії».

**Ключові слова:** архетипи радянської культури, «радянська агіографія», музичний театр С. С. Прокоф'єва, «Повість про справжню людину».

*Muravskaya Olga*, Doctor of art history, Professor of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National Academy of Music named after A. N. Nezhdanova

**The archetypes of Soviet culture and their reflection in S. Prokofiev's opera «The Story of a Real Man»**

**The purpose of the article** is to reveal the sacred-spiritual and mythopoetic origins of the last opera by S. S. Prokofiev, correlated with the archetypes of Soviet culture. **The methodology** of the work is based on the intonational concept of music in the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis, inherited from B. Asafiev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allow us to reveal the spiritual and semantic and style peculiarities of Soviet culture and music of the first half of the 20th century. And to isolate it from the pan-European cultural area in the period mentioned. **The scientific novelty** of the work is to expand the understanding of the poetics of the musical theater of S. S. Prokofiev, in particular the opera «The Story of a Real Man», which is one of the show and non-ordinary musical «documents» of the 1940 and, at the same time, demonstrating a deep connection with the spiritual Genesis of national culture. **Conclusions.** «The Story of a Real Man» by S. S. Prokofiev demonstrates genre universalism, within the framework of which the «documentalism» of the events of the war years is associated with the hagiographic and hagiographic quality of their artistic fixation, appealing to the basic archetypes of «Soviet hagiography».

**Keywords:** archetypes of Soviet culture, «Soviet aggiografiya», musical theater of S. S. Prokofiev, «Story about a Real Man».

*Муравская Ольга Викторовна*, доктор искусствоведения, и. о. профессора кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

**Архетипы советской культуры и их отражение в опере С. С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке»**

**Цель статьи** — выявление житийно-духовных и мифопоэтических истоков последней оперы С. С. Прокофьева, соотносимых с архетипами советской культуры. **Методология** работы опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, унаследованного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние позволяют выявить духовно-смысловую и стилевую специфику советской культуры и музыки первой половины XX ст. и выделить ее из общеевропейского культурного ареала в названный период. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о поэтике музыкального театра С. С. Прокофьева, в частности оперы «Повесть о настоящем человеке», выступающей одним из показательных и неординарных музыкальных «документов» 1940-х годов и одновременно демонстрирующей глубинную связь с духовным генезисом отечественной

культури. **Висновки.** *«Повість о настоящем человеке» С. С. Прокоф'єва демонструє жанровий універсализм, в рамках якого «документалізм» подій воєнних років пов'язаний з життєво-агіографічним якістю їх художественної фіксації, апеллюючої до базових архетипам «радянської агіографії».*

**Ключові слова:** *архетипи радянської культури, «радянська агіографія», музичальний театр С. С. Прокоф'єва, «Повість о настоящем человеке».*

**Актуальність теми дослідження.** Своєю чергою М. Гайдегер влучно зауважив: «Епоху ніколи не скасувати вразом, що її заперечує» (цит. за: [4, с. 350]). Сказане співвідносне і з вітчизняним культурно-історичним надбанням першої половини ХХ століття, пов'язаним з типологією та архетипами соцреалізму, які на сучасному етапі стають предметом ретельного вивчення та духовного переосмислення. Мистецтвознавчі реалії останніх десятиліть свідчать про те, що «при швидкому зламі політичної та економічної системи виявилася неможливість настільки ж швидкої зміни культурних практик, ментальних стереотипів, ціннісних орієнтирів, естетичних смаків і стильових переваг» [7, с. 3], тим більше, що значна частина цього надбання пов'язана з творчістю видатних особистостей світового рівня. Серед останніх суттєве місце належить невичерпному генію С. С. Прокоф'єва, який і нині викликає до себе пильний інтерес дослідників, що прагнуть досягнути смислової багатомірності його творчого спадку. Цей процес Г. В. Сафонова співвідносить з «герменевтичними колами», що наближують нас до більш глибокого та адекватного розуміння творчості цього автора, до переосмислення його місця та ролі у світовому художньому процесі [13, с. 3].

Предметом особливого дослідницького інтересу в цьому плані виступає світогляд композитора та його складові, в тому числі домінування в його творах таких рис, як оптимізм, життєлюбство та їх співвіднесення з духовними настановами та світовідчуттям С. С. Прокоф'єва, генезою яких виступає вітчизняна «духовна традиція з її вірою у причетність людини до абсолютних основ буття, в можливість духовного перетворення світу. Внутрішнє «я» художника проступає в його творах не тільки в своїй земній, емпіричній іпостасі, але і в якості суб'єкта, що імпліцитно несе в собі архетипи національної свідомості, історичної та культурної пам'яті» [13, с. 8].

Сказане є співвідносним і з останньою оперою С. С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину», що розцінюється як один з най-

більш новаторських опусів у сфері музичного театру ХХ століття, головною дієвою особою якого є не літературний або історичний персонаж, а реальний герой-сучасник (для епохи С. С. Прокоф'єва). Затребуваність названого твору С. С. Прокоф'єва у сучасній сценічній практиці обумовлює актуальність теми представленої статті.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Творча спадщина С. С. Прокоф'єва завжди була предметом активного дослідницького інтересу, про що свідчать наукові розвідки І. Нестьєва [10], Г. В. Сафонові [13], Н. А. Лобачові [9], І. Г. Вишневецького [2], К. Войцицької [3], О. Л. Девятової [6], а також публікації щоденників, висловлювань, нотаток та творчих коментарів самого композитора [12]. Дослідження названих авторів (окрім монографії І. Нестьєва) свідчать також про необхідність переосмислення творчого спадку композитора в нових історико-культурних реаліях сучасності, що так чи інакше обумовлено переглядом його інтерпретаційної спрямованості та змістовних якостей, які склалися ще за радянських часів, а також можливістю відходу від однозначних соціально-ідеологічних трактовок його творчості. Сказане стосується і духовно-змістовної та жанрово-стильової специфіки опери «Повість про справжню людину», яка мала досить складну сценічну долю і до недавнього часу не так часто потрапляла у поле зору дослідників. Винятком є нарис С. Шліфштейна [18], публікації-відгуки на постановки цієї опери композитора [1], а також дисертація Н. А. Лобачові «Оперний театр С. С. Прокоф'єва на прикладі «Повісті про справжню людину» та незавершених задумів 1940-х років» [9], в якій максимально узагальнено весь історичний матеріал, що стосується створення опери. Разом з тим відкритим залишається питання про глибинні духовно-сміслові витоки цієї опери, яку І. Г. Вишневецький, зіставляючи з вагнерівською оперою-містерією та кінематографом С. Ейзенштейна, визначає як оперу-«житіє» «справжньої радянської людини» [2, с. 583], виявляючи тим самим її зв'язок з архетиповими якостями культури його часу та їх духовними підвалинами.

**Мета роботи** — виявлення житійно-духовних та міфопоетичних витоків останньої опери С. С. Прокоф'єва, співвідносних з архетипами радянської культури. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-сміслову та стильову специфі-



ку радянської культури і музики першої половини ХХ ст. та виділити їх із загальноєвропейського культурного ареалу в названий період. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про поетику музичного театру С. С. Прокоф'єва, зокрема опери «Повість про справжню людину», що виступає одним з показових і неординарних музичних «документів» 1940-х років і водночас демонструє глибинний зв'язок з духовною генезою вітчизняної культури.

**Виклад основного матеріалу.** Враховучи схильність С. С. Прокоф'єва до творчого експерименту, більшість дослідників неодноразово вказували на унікальність останньої опери композитора. Оригінальним є і сам її сюжет, в якому «немає ані протидіючих характерів, ані «обов'язкового» конфлікту суспільних та особистих пристрастей і де переважною сферою драматичної дії є переживання самого героя, а ареною боротьби — його внутрішній світ!» [18, с. 110].

Певною мірою парадоксальною вже є і літературна основа опери — документальна повість Б. Польового — твір, що власне кажучи не претендує на роль шедевр літературної прози, але орієнтований на фіксацію подвигу радянського льотчика, що пережив не тільки катастрофу падіння свого літака на ворожій території, втрату обох ніг, але й врешті решт, завдяки силі духа та патріотизму, зумів повернутися на фронт та воювати до перемоги. Позначені події, що мали місце у житті легендарного радянського льотчика Олексія Маресьєва та склали сюжетну канву повісті Б. Польового, разом з тим мають чітко виражену міфопоетичну та християнську генезу, що проявилось і в творі С. С. Прокоф'єва.

З одного боку, такий підхід обумовлений духовно-творчою позицією самого С. С. Прокоф'єва. Питання про релігійні погляди композитора до недавнього часу було закритою темою як в реальному житті композитора, так і для його біографів. Довгий час вона або не підіймалася взагалі, або культивувалася ідея про матеріалізм і навіть атеїзм С. С. Прокоф'єва (з точки зору І. Стравінського). Проте в своїх щоденниках композитор, міркуючи про власне ставлення до релігійності, відзначав: «Взагалі скритність [мого] характеру у питаннях, близьких серцю, виявилася і тут, і всю боротьбу за релігію я ніс у середині, не ділячись і не обговорюючи ні з ким» [6, с. 48]. Сказане проявлялося не тільки в постійному інтересі С. С. Прокоф'єва до питань віри, але й у знайомстві з товариством «Christian Science» («Християнська наука»), у вченні якого він знаходив відповіді на багато духовно-філософських питань, а також привід для психологічного самоаналізу

та самоконтролю, необхідні йому як творчій людині, чиє життя було постійно пов'язане з активною концертною діяльністю. Останнє породило характерний імператив, девіз, сформульований самим композитором: «Я є проявом життя, котре дає мені сили чинити опір всьому недуховному» (цит. за: [16]).

З іншого боку, життя та творчо-виконавська діяльність самого С. С. Прокоф'єва, що у середині 30-х років переїхав до СРСР, були безпосередньо пов'язані з духовно-культурними реаліями радянської Росії середини ХХ ст., якій, як відомо, при всьому її «матеріалізмі» та атеїзмі, згідно з твердженням М. Бердяєва, С. Булгакова, а також О. Лосєва («Діалектика міфу»), притаманні риси міфологізму, що розглядався у річищі трансформації християнсько-релігійних ідей, які породили, в свою чергу, в літературі і мистецтві феномен «комуністичної агіографії». Сучасні дослідники визначають її як «метажанр, що відроджує тип християнської агіографії, та водночас трансформує її світоглядне ядро» на рівні «атеїстичної релігії» [11, с. 20, 22]. За думкою Л. Ю. Лиманської, «політична детермінованість художньої системи соцреалізму передбачала розробку відповідних семіотичних кодів, іконографічних формул, за допомогою яких комуністична ідеологія мала можливість отримати статус художньої картини світу» [8, с. 6].

У межах цього феномена сформувалися «архетипи радянської культури», що стали предметом наукових розвідок в останні десятиріччя, узагальнених у монументальній збірці «Соцреалістичний канон» [14], а також в працях Ханса Понтера [5], І. А. Єсаулова, М. Столяр, О. Н. Бахтіної, Ю. С. Подлубної [11], С. І. Труньова та В. С. Палькової [15] та ін. Узагальнюючи напрацювання цих авторів, виділяємо найбільш показові з них — архетипи Героя, Батька (Мудрого Старця), Матері та Ворога. При цьому перший з них (Герой) виступає найбільш важливою і динамічною фігурою радянської міфології на рівні архетипів «героя-воїна», героя соціалістичної праці (льотчики, вчені, полярники), героїзованого політичного діяча і, нарешті, «героя-жертви» (герої романів «Мати», «Як гартувалася сталь» та ін.). Характерно, що образи останніх часто моделюються саме за канонами житій святих і мучеників, а у числі найбільш показових рис їх характеру виступає самовідданість та прагнення до самопожертви. «З метагероя соцреалізму, як і в християнській агіографічній традиції, знімалися будь-які негативні конотації, він наділявся символічною праведністю, добротою, справедливістю, вірою в світлі ідеали кому-

нізму, безстрашністю: «страх, як і інші екзистенційні граничні стани — не має місця в соцреалістичному дискурсі, оскільки там трансцендентне втрачає свій буттєвий сенс» [8, с. 7].

У визначеній диференціації типології героїв одне з перших місць у 30-ті — 40-ві роки ХХ ст. належало образам радянських льотчиків — «сталінських соколів». За думкою Ханса Пюнтера, «міф про льотчиків наочно втілює гасло епохи «вперед та вище», оскільки він вміщує всі етапи шляху античного героя — відхід від повсякденності, прорив з боєм з царства пільми, демонстрацію стійкості у різних випробуваннях, отримання надприродної винагороди і, врешті решт, повернення героя, що несе благодать своєму народу» [5]. Визначаючи цей архетип і як «Ното soveticus», дослідники С. І. Труньов і В. С. Палькова акцентують також увагу на його базовій місії — «ідеї служіння суспільству, партії, державі», «семантичним ядром» якої стає «подвиг подолання» (природних катаклізмів, тілесних недугів та ін.) [15, с. 36–37].

Повертаючись до опери С. С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину», відзначимо, що її головний герой льотчик Олексій цілком відповідає позначеним вище канонам «радянської агіографії», оскільки являє собою образ Воїна, Героя, який керується ідеєю патріотичного захисту Батьківщини, що у вітчизняній історії всіх часів вважалося священним обов'язком людини. Різниця лише в тому, що християнська ідея служіння Богу, Царю і Вітчизні тут замінюється служінням Батьківщині, ідеям соціалізму, а образ «воїна Христового» — героєм-символом «справжньої людини» з притаманним йому комплексом позитивних поведінкових якостей. Сама ж біографія героя набуває при цьому риси «життя», морально-етичного приклада-повчання, втілення патріотизму для сучасників і нащадків та зразка подолання смерті, що знаменує насамперед силу духа героя.

Вкажемо також на той факт, що розгортання дії в опері (як і в повісті Б. Польового) включає також інші архетипи, що визначають багато аспектів долі її головного героя. Епізодична поява в опері Комісара, його бесіди з Олексієм, духовна підтримка мають перетин з міфологією «Мудрого Батька», який, за Х. Пюнтером, «з'являється тоді, коли герой дуже потребує допомоги або авторитетної поради». Розмірковуючи далі про роль цього архетипу у радянській літературі 30–40-х років, дослідник вказує на те, що головний герой подібних творів (романів, повістей та ін.), зазвичай «оточується другорядними фігурами авторитетних і ідеологічно свідомих помічників. Виконуючи роль батьків-наставників, вони вказують йому правильний шлях»

[5], що цілком співвідносно і з образом Комісара у повісті Б. Пільового та опері С. С. Прокоф'єва.

Не менш значущою в опері є і роль жіночих образів — нареченої Ольги як символу Вічної Жіночності, Ідеалу, думка про яку для героя стає одним зі стимулів боротьби за життя, а також спогади про Матір. Зауважимо також, що жіночі образи, при всій їх конкретиці, в контексті радянської повісті (або роману) невіддільні від сукупного образу батьківщини-матері, генеза якого, згідно з міркуваннями М. Бердяєва і Г. Федотова, походить від найдавніших витоків російської народної релігії, виступаючи її духовно-смысловим ядром.

Необхідно відзначити, що в монографії І. Г. Вишневецького, присвяченій життю і творчості С. С. Прокоф'єва, розглядаються також інші міфологеми опери композитора, співвідносні з язичницькими пластами культурно-історичної традиції: падіння літака асоціюється в автора з античним міфом про Фаетона, а також Актеона, що став здобиччю власних собак (аналогія з протистоянням Олексія вовкам в зимовому лісі). Пісня медсестри Клавдії «Зелена рощица» викликає в автора монографії аналогію з «плачем Матері-Землі» [2, с. 575–583].

Пісня «Дубок» для І. Г. Вишневецького доповнюється символікою дуба, відомою не тільки з опери «Війна і мир», але і з народної слов'янської міфології, в рамках якої надзвичайною популярністю користувався культ священних дубів. Саме дуб вважався «головним», «істинним» деревом, своєрідним варіантом світового дерева, місцем перебування божества, «символом довголіття, мудрості, сили і витривалості». У слов'янських апокрифах є згадки про дуб, «посаджений при створенні світу, що стоїть «на силі Божій» і тримає світ на своїх гілках». У різних язичницьких культурах давнини дуб виступав як «священне дерево бога-громовника (Зевс, Юпітер, Тор, Перун). Одночасно дуб є «інтернаціональною емблемою військової слави і доблесті» [19, с. 126–128]. Закономірним у зв'язку з цим стає і введена на рівень лейтмотиву аналогія-паралель символічного образу «дубка» з долею і особистими якостями головного героя аналізованої опери С. С. Прокоф'єва.

Повертаючись до міфопоетичних витоків твору, відзначимо, що духовне переродження Олексія в лікарні асоціюється з ініціацією героя, що вступає в новий етап свого життя оновленою «справжньою людиною» (характерно, що в «архаїчних культурах ініціація пов'язана з каліцтвом»). Виділяючи ключову в цьому процесі фразу героя — «але ж я радянська людина», — І. Г. Вишневецький вва-

жає її «точкою найвищого емоційного напруження [повісті], після якої «смерть відходить в тінь, і виникає надія на підйом в безсмертя. Олексій стоїть на порозі перетворення в повноцінну, нову, радянську людину, що піднімається над своїм минулим і над усім, що знала про людину антропологія: по суті, на порозі перетворення в надлюдину» [2, с. 581].

Позначений духовно-смысловий пласт «Повісті про справжню людину» С. С. Прокоф'єва отримує відповідне інтонаційно-драматургічне втілення. За жанром опера, як зазначалося, фактично асоціюється з житійною монодрамою, оскільки основна дія зосереджена виключно на долі Олексія, в той час як інші персонажі кожен по-своєму є співвідносними з етапами його героїчної біографії. Показовим є і той факт, що в опері, як вказувалося, фактично немає традиційного зовнішнього конфлікту, хоча сюжет такий припускає, оскільки дія розгортається під час Великої Вітчизняної війни. Сенс конфлікту найбільше орієнтований на «подвиг подолання» героєм власної хвороби, каліцтва, що дозволяє йому в кінцевому підсумку завдяки неймовірним зусиллям (на рівні дива) повернутися на фронт і продовжити боротьбу з ворогом (хоча ця фактично знову-таки залишається «за кадром» загального розвитку дії твору).

Житійно-повчальний характер опери визначає її інтонаційну мову, в якій, згідно з висловлюванням самого С. С. Прокоф'єва, домінує опора на пісню і мелодизм відповідного типу, представлений не тільки авторськими темами композитора, але і його численними обробками російських народних пісень [18, с. 118], що узагальнюють попередні напрацювання автора. Їх доповнює також опора на інші пласти популярної музики — марш, вальс, румбу та ін. На думку С. І. Шліфштейна, «нове в «Повісті про справжню людину» якраз і полягає в тому, що тут опора на побутовий жанр пісні набула незвичайний для Прокоф'єва «відверто» прямолінійний, всеохоплюючий характер: від дитячої пісеньки-декламації до народної сцени і узагальнюючого образу «справжньої людини»» [18, с. 118–119], що, додам, відповідало авторській концепції композитора, яку він іменував «ною простотою в музиці» [12, с. 90–91]. Поворот до неї намітився у творчості митця ще у другій половині 20-х років. А в одному зі своїх публіцистичних виступів у 1930-ті роки С. С. Прокоф'єв висловився з цього приводу так: «Музика стає простіше. Я помічаю, що нова простота не тільки характеризує мій власний стиль, а й властива творам інших композиторів <...> Це — безумовно, і реакція на крайні прояви

модернізму. Я еволюціоную в бік простоти форми, до менш складного контрапункту і до більшої мелодійності стилю; все це я називаю «ною простотою» [17, с. 19]. Позначена автором поетико-стильова концепція еволюції творчості знайшла безпосереднє втілення і в опері «Повість про справжню людину», в рамках якої міфопоетичний базис сюжету і головних героїв твору знаходиться в органічній єдності з його мелодико-інтонаційним строем, що спирається на кращі духовної традиції вітчизняної культури.

**Висновки.** Підводячи підсумок, відзначимо жанровий універсальність «Повісті про справжню людину» С. С. Прокоф'єва, в рамках якої «документалізм» подій воєнних років пов'язаний з житійно-агіографічною якістю їх художньої фіксації, що апелює до базових архетипів «радянської агіографії» (Герой, Батько (Мудрий Старець), Мати, Ворог та ін.) і їх християнсько-містеріальної генези. Показовими також є якості «житійної монодрами» в аналізованій опері С. С. Прокоф'єва, які визначають її «монологічність», мінімалізм дії і зосередженість на духовному перетворенні (ініціації) головного героя, що викликає відповідні аналогії не тільки з російською оперною класикою, але і з оперно-містеріальною традицією ХХ ст., зокрема в творчості О. Мессіана («Святий Франциск Ассизький»). З останнім твір С. С. Прокоф'єва єднає його підсумково-узагальнюючий, концепційний характер, інтонаційна мова якого спирається на ідеї «нової простоти в музиці», що апелюють не тільки до фольклорної, а й до побутової кантової вокально-інструментальної і танцювальної традиції (вальс) та втілюють ідею «великого в малому» при домінуючій ролі тембрових якостей низьких чоловічих голосів (баритон, бас) і їх семантичних якостей в християнській співочій традиції.

Завершити статтю хотілося б словами самого С. С. Прокоф'єва: «Божественна причина, що породжує всі наслідки, відомі нам, є доказом божественної сили, божественної енергії, яку ми цілком відображаємо у кожній нашій дії і здібності; ми проявляємо міць, енергію, силу так само, як ми проявляємо інші Богом дані властивості, як любов, чесність, мудрість» [13, с. 19]. Це висловлювання демонструє істотність для С. Прокоф'єва тези про людину як носія та втілення Божественного Духу, що дозволяє відповідно і творчий процес уявляти собі на рівні виявлення і фіксації богоподібної людської природи, яку так яскраво демонструє спадщина композитора.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Анисимов Г. «Повесть о настоящем человеке». Первая встреча с последней оперой Прокофьева. *Советская музыка*. 1977. № 6. С. 71–81.
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
3. Войцицкая Е. Оперная «советика» С. Прокофьева: взгляд из XXI века (эскиз проблемы). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 89. С. 646–658.
4. Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб.: Азбука-классика, 2003. 480 с.
5. Понтер Х. Архетипы советской культуры. URL: [www.fedy.ru/?page\\_id=4533](http://www.fedy.ru/?page_id=4533) (дата звернення: 28.01. 2019 р.).
6. Девятова О. Л. Сергей Прокофьев в советской России: конформист или свободный художник? *Человек в мире культуры*. 2013. № 2. С. 39–59.
7. Круглова Т. А. Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социальная роль: автореф. дис. ... доктора философских наук: 09.00.04 / Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 46 с.
8. Лиманская Л. Ю. Типическое и архетипическое в соцреализме и соцарте. *Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ*. 2016. № 21 (январь — май). С. 6–15.
9. Лобачева Н. А. Оперный театр С. С. Прокофьева на примере «Повести о настоящем человеке» и незавершенных замыслов 1940-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17. 00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 280 с.
10. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 662 с.
11. Подлубнова Ю. С. Метажанры в русской литературе 1920 — начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория): дис. ... канд. филологических наук: 10. 01.01 / Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург, 2005. 218 с.
12. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
13. Сафонова Г. В. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова. Саратов, 2009. 25 с.
14. Соцреалистический канон: сб. ст. / под общ. ред. Х. Понтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. 1040 с.
15. Трунёв С. И., Палькова В. С. Homo Sovieticus и Homo Consumens: продвиги производства и потребления (философский анализ). *Вестник Челябинского государственного университета*. 2009. № 33 (171): Философия. Социология. Культурология. С. 35–40.

16. Хусточка М. Сергей Прокофьев: «Воздух чужбины не возбуждает во мне вдохновения...». URL: [ruskline.ru/monitoring\\_smi/2011/04/26](http://ruskline.ru/monitoring_smi/2011/04/26) (дата звернення: 18.11.2018 р.).

17. Цукер А. Между моцартианством и соцреализмом. *Музыкальная академия*. 2011. № 3. С. 17–23.

18. Шлифштейн С. И. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1977. 296 с.

19. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. 608 с.

### REFERENCES

1. Anisimov, G. (1977). «A Tale of a Real Man». The first meeting with the last opera Prokofiev. *Sovetskaya muzyka*, 6, 71–81 [in Russian].

2. Vishnevetsky, I. G. (2009). *Sergey Prokofiev*. Moscow: Molodaya gvardiya [in Russian].

3. Voitsitskaya, E. (2010). Opera «soviets» S. Prokofiev: a look of their XXI century (sketch of the problem). *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskoho*. 89, 646–658 [in Ukrainian].

4. Herman, M. (2003). *Modernism The art of the first half of the twentieth century*. St. Petersburg: Azbuka-klassika [in Russian].

5. Gyunter, Khans (2015). «Archetypes of Soviet Culture». Retrieved from [www.fedy.ru/?page\\_id=4533](http://www.fedy.ru/?page_id=4533)

6. Devyatova O. L. (2013). «Sergei Prokofiev in Soviet Russia: a conformist or a free artist?», 2, 39–59 [in Russian].

7. Kruglova, T. A. (2005). The art of social realism as a cultural-anthropological and artistic-communicative system: historical foundations, the specifics of discourse and the social role. Extended abstract of candidate's thesis. Yekaterinburg: Ural'skiy gosudarstvennyy universitet im. A. M. Gor'kogo [in Russian].

8. Limanskaya, L. Yu. (2016). Typical and archetypical in socialist realism and social art. *Nauchnyy elektronnyy zhurnal ARTIKUL'T*. 21, 6–15 [in Russian].

9. Lobacheva, N. A. (2010). Theater S. S. Prokofiev on the example of «The Tale of a Real Man» and the unfinished designs of the 1940-s. Candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].

10. Nest'yev, I. (1973). *The life of Sergei Prokofiev*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

11. Podlubnova, S. (2005). Metagenre in russian literature 1920 — beginning of 1940 (the communist hagiography and «european» tale, an allegory). Candidate's thesis. Yekaterinburg: Ural'skiy gosudarstvennyy universitet im. A. M. Gor'kogo [in Russian].

12. Prokofiev about Prokofiev: Articles, interviews (1991). Moscow : Sovetskiy kompozitor [in Russian].



13. Safonova, T. (2009). Creativity Prokofiev: analysis of the metaphysical component. Extended abstract of candidate's thesis. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. L. V. Sobinova [in Russian].

14. Social Realistic Canon (2000). St. Petersburg: Akademicheskii proyekt [in Russian].

15. Trunov, S. I., Pal'kova V. S. (2009). Homo Sovieticus and Homo Consumens: feats of production and consumption (philosophical analysis), 33 (171), 35–40 [in Russian].

16. Hustochka, M. (2011). Sergei Prokofiev: «The air of a foreign land does not excite in me inspiration...» Retrieved from ruskline.ru/monitoring\_smi/2011/04/26 (дата звернення: 11.01.2018 р.).

17. Tsuker, A. (2011). Between Mozartianism and Socialist Realism. Muzykal'naya akademiya, 3, 17–23 [in Russian].

18. Shlifshtein, S. I. (1977). Selected articles. Moscow : Sovetskiy kompozitor [in Russian].

19. Encyclopedia of symbols, signs, emblems (2005). Moscow, St. Petersburg: Eksmo, Midgard [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2018*

УДК 78.071.2/784.3

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–17–34

*Алла Дмитрівна Черноіваненко*

*<http://orcid.org/0000–0001–8413–6172>*

*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
alla\_ch-ko@ukr.net*

## **КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКІ ПРАКТИКИ БАРОКО У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ**

***Мета роботи.** У статті досліджуються ті окремі чинники формування нової нормативності доби бароко, які так чи інакше були пов'язані з композиторсько-виконавськими практиками гри-творення на музичних інструментах. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні історико-культурологічного, логіко-семантичного, естетичного, узагальнюючого, органологічного, музикознавчого методів. **Наукова новизна роботи** полягає у виявленні взаємовпливу гомофонного типу інтонаційної свідомості та інструментальної практики епохи. **Висновки.** Композиторсько-виконавські практики барокового інструменталізму, опинившись в епіцентрі ствердження нової гомофонної парадигми, не тільки виявляють остаточну автономізацію інструментального мистецтва,*

але й (поруч з оперним) стимулюють і уособлюють відповідні мисленнєві моделі. Інструментальна речовість багатоголосних інструментів (лютні, органа, клавіра) в умовах монотембровості специфічно виявляє нову гомофонну парадигму, органічно накладаючи її на попередні поліфонічні моделі.

**Ключові слова:** музичний інструменталізм, інструментальні засоби, бароко, поліфонія, гомофонія, гомофонне мислення, композиторсько-виконавські практики бароко.

*Chernoivanenko Alla Dmitrievna, Candidate of Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Folk Instruments of the Odessa National Musical Academy A. V. Nezhdanoevoy.*

#### **Composer-performing practices of Baroque in the musical instrumentalism development**

**Aim of the work.** The article explores the particular factors of the new norms formation of the Baroque period, which were in one or another way connected with the composer-performing practices of playing the musical instruments. **The methodology** of the study is the application of historical, cultural, logical, semantic, aesthetic, generalizing, organological, musicological methods. **The scientific novelty** of the work is to discover the mutual influence of the homophonic type of intonational consciousness and instrumental practice of the era. **Conclusions.** Composer-performing practices of baroque instrumentalism, being at the epicenter of the assertion of a new homophonic paradigm, not only reveal the final autonomization of instrumental art, but also (along with opera) stimulate and embody relevant thinking models. The instrumental substance of polyphonic instruments (lute, organ, clavier) in the conditions of monotimberness specifically reveals a new homophonic paradigm, organically imposing it on previous polyphonic models.

**Keywords:** musical instrumentalism, instruments, baroque, polyphony, homophony, homophonic thinking, composer-performing practices of baroque.

*Черноиваненко Алла Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

#### **Композиторско-исполнительские практики барокко в развитии музыкального инструментализма**

**Цель работы.** В статье исследуются те отдельные факторы формирования новой нормативности эпохи барокко, которые так или иначе были связаны с композиторско-исполнительскими практиками игры-творения на музыкальных инструментах. **Методология исследования** заключается в применении историко-культурологического, логико-семантического, эстетического, обобщающего, органологического, музыковедческих методов. **Научная новизна** работы заключается в выявлении взаимовлияния гомофонного типа интонационного сознания и инстру-

ментальної практики епохи. **Висновки.** Композиторської-виконавської практики барокового інструменталізму, опинившись в епіцентрі утвердження нової гомофонної парадигми, не тільки виявляють остаточну автономізацію інструментального мистецтва, а й (наряду з оперним) стимулюють і втілюють відповідні мислительські моделі. Інструментальна матеріальність багатоголосних інструментів (лютні, органа, клавир) в умовах монотематичності специфічно виявляє нову гомофонну парадигму, органічно накладаючи її на попередні поліфонічні моделі.

**Ключові слова:** музикальний інструменталізм, інструментальні засоби, барокко, поліфонія, гомофонія, гомофонне мислення, композиторсько-виконавські практики барокко.

**Актуальність теми дослідження.** У XVII столітті інструментальна музика Західної Європи отримала потужний інтенсивний розвиток. Уже до кінця XVI століття деякі жанри (перш за все з репертуару лютні і органа) набули характерного інструментального вигляду, навіть попри неминучий вплив вокальної поліфонії. У цей період відбувся остаточний перехід від ранніх танцювальних та вокально-поліфонічних зразків до часу «дозрівання» власне інструментальних жанрів — поліфонічних, гомофонних і змішаного типу: фуги, сюїти, старовинної сонати і концерту. Цей процес був неоднорідним, але у зростаючих містах Європи усталювалися форми виконавської концертної практики, формувалися теоретичні основи композиції, процвітало меценатство; виникали камерати, музичні колегії; склалися принципи нового музично-інструментального мислення. Кристалізувався новий тип естетичного ідеалу, з критичним осмисленням традицій Відродження, втіленням ідеї трагічного гуманізму. Музиканту другої половини XVI — початку XVII століть вже не вистачає попередніх тисячолітніх естетико-космологічних уявлень про музику як «звучне число» (О. Лосєв), і виникає потреба будувати «нову музику» як живу, особистісно детерміновану думку у новій звукоінтонаційній проекції. Набагато пізніше, аж у 1911 році, цей стиль буде названий «барокко» (химерний, вигадливий) [17, с. 302]. В музиці цей процес позначився зміною парадигм — поліфонічної на гомофонну, яка «знаменували собою повну перебудову всієї системи її жанрово-композиційних засобів» [3, с. 6]. Однією з ознак формування нової музичної нормативності поряд з народженням опери можна вважати виявлення вектора чистого інструменталізму з власною когнітивною, інструментально- і композиційно-технологічною, жанровою концепцією — при всіх оперно-інструментальних, вокально-інструментальних впливах і вза-

ємовпливах. Сьогодні, під час тривання наступного парадигмального оновлення, народження «концепційності нового типу» (Г. Демешко [3, с. 6]), фактори попередньої зміни виступають особливо актуальними, зокрема для вивчення сучасних процесів.

**Мега статті** — виявити ті окремі чинники формування нової нормативності доби бароко, які так чи інакше були пов'язані з композиторсько-виконавськими практиками гри-творення на музичних інструментах.

**Виклад основного матеріалу.** Барочний інструменталізм характеризується винаходом і апробацією нових виконавських прийомів. Саме нові інструментальні форми музикування, поруч з театром, справили певний вплив на симфонію як філософсько-піднесений світсько-інструментальний аналог «музики храму» (ренесансної меси), народжений на противагу опері, вже в останній чверті XVIII століття. Симфонічна концепція людини (сформована вже Бетховеном) — один зі сталих «стереотипів гомофонного мислення» [3, с. 35]. В. Конен, стверджуючи безпосередній потужний вплив театру на симфонію, все ж попередньо вказує, що цей найбільш узагальнено-філософський інструментальний жанр «виник в основному на ґрунті інструментальних традицій» попередніх епох. Хоч «між їх стилями і пролягає глибокий кордон»<sup>1</sup>, від камерно-ансамблевих сонат і органної літератури симфонія увібрала «поглиблено-інтелектуальний лад»; від інструментальної танцювальної сюїти і концерту — «яскраві жанрові риси», від «фугированих, сюїтних, прелюдійних, старовинно-сонатних, концертних жанрів» бароко і пізнього Відродження — основи майбутньої сонатної форми [9, с. 75]. Народження гомофонії з розвинутою мелодикою і «другим планом» фактури, уособлення нового виконавця-актора від XVII століття викликало переформатування музичного мислення, зокрема й на користь інструментальних культур з їх можливостями артикульованого виразного мелодійного висловлення і багатоголосся з диференціацією гомофонної (і поліфонічної) фактури, розмаїттям фігуративних форм акомпанементу.

Досить багатий органний, клавірний і лютневий репертуар поступово відокремлювався від співу і танцю протягом XVI століття. Тривалий час інструментальні партії, що відповідали природі і обсягу людських голосів, «вважалися також придатними для інструментів, здатних до протяжного звуку» [8, с. 30], що детермінувало цілий напрям мистецтва обробки поліфонічної вокальної музики — інтабуляції (ще з XIV ст.) для широкого кола інструментів та їх ан-

самблевих сполучень — клавіру, органу, гітари, лютні, арфи, теорби, віоли бастарди і т. п. [2], зі своїми законами орнаменталії, форми, голосоведіння, видами акомпанементу. Д. Годдобін доводить, що інтабуляції — це «не просто транскрипції вокального багатоголосся для інструмента, але художнє перевтілення оригіналу, «моделі» (які спільних у добу Відродження для всіх інструментів і голосів. — А. Ч.), нова, *органічно інструментальна музика* (курсив наш. — А. Ч.)» [2, с. 2]. Тут задіяні не тільки «інструментальні» засоби орнаменталії, але серйозні «перетворення» на рівні структури багатоголосся і форми. Важливо, що інструментальні табулатури цієї епохи розраховані «на суто практичне використання, їх музика народжується на грифі або клаватурі інструмента, а не на папері» [2, с. 2], хоча за першоджерело й обирається вокальний матеріал. Письмові інтабуляції XVI–XVII ст. фактично єдині, що якимось фіксують величезний усно-імпровізаційний пласт інструментальної музики епохи. На думку Ж.-М. Ваккаро, саме так в XVI ст. відбувається зустріч між письмовою традицією вокальної (церковної) поліфонії і безписьмовою — інструментальною музикою. Інструменталісти «стають ніби учнями композиторів-контрапунктистів, обробляючи їх твори (в інтабуляціях) і наслідуючи їх письмо (в фантазіях і річеркарах)» [2, с. 16]. Перекладення музичного тексту з вокально-багатоголосного на соль-но-інструментальне трансформує саме «звукове поле», що викликає «за собою складний ряд трансформацій... перш за все перенесення з одного звукового простору в інший, а саме з горизонтально безперервного простору (голос) у простір, безперервно вертикальний (лютня, клавір або будь-який інший багатоголосий інструмент). Зі зміною простору одні і ті ж «ноти» будуть функціонувати по-іншому, і внутрішня логіка багатоголосся змінюється... «діагональна» орнаменталія (що йде від одного голосу вокального оригіналу до іншого), «ламані» акорди і арпеджіо наочно про це свідчать» (цит. за: [2, с. 31]). Таке перекладення відкривало шлях до самостійної інструментальної творчості, імпровізації на інструменті. Лютністи і клавіристи склали таким чином власний «домашній» інструментальний репертуар на основі знайомих публіці мелодій, що додатково залучало слухачів.

Традиція перекладання вокальної музики існувала і після XVI століття. Але до його кінця у зв'язку із загальною тенденцією до віртуозності у різних шарах гомофонної фактури, що формується, стиль інструментальних обробок стає більш концертним. Інструментальними

засобами народжуваної концертності виступають орнаментування; проникнення «до інтонаційного ладу фантазій (нового інструментального жанру. — А. Ч.) оборотів, пов'язаних з оспівуванням акордових звуків, які послужать надалі джерелом для ламаних пасажів» [14]; розширення кола інтонацій аж до протяжних мелодійних ліній, більш інтенсивний ритмічний розвиток голосів, «діалоги тембрів» (термін В. Задерацького), імітаційна техніка (що найкраще сприяло тематичній єдності і варіаційності — важливому етапу на шляху до музичної концепційності) — останні надані інструментально-технічними можливостями клавішних, зокрема органа. Якщо у XVI ст. варіаційний принцип у фантазіях стосується більше інтонаційної сфери, то у подальшому широко використовується «ритмічне варіювання і одночасне варіювання фактурне — розробка *інструментального стилю викладення* (курсив наш. — А. Ч.)» [14], що певним чином компенсувало недостатню яскравість тематизму нового інструментального жанру. Але посилення гомофонного мислення у XVII столітті детермінувало індивідуалізацію мелодії і розширення прийомів розвитку (зокрема секвенції на новій, гомофоній основі).

Жанрове співвідношення вокальних та інструментальних жанрів, на думку І. Сусідко, ще у другій половині XVIII століття складається (у статусному аспекті) не на користь інструменталізму (при його активній віртуозно-технологічній і композиційній розвинутості, явній автономізації). В одному з листів В. Моцарта до батька від 14 травня 1778 року стосовно занять з дочкою герцога де Гіна вказується ієрархічна послідовність музичних жанрів часу (І. Сусідко наголошує на об'єктивності такої послідовності): «За бажанням батька вона [дочка] не повинна навчитися писати великі композиції — ніяких опер, арій, концертів, симфоній, тільки сонати для свого інструмента» [16, с. 145]. Але саме по собі «бажання батька» Гіна симптоматичне, навіть якщо донька не володіла красивим голосом у добу опери та арії і тому мала засвоювати інструментальну музику. Виділення інструментального жанру у навчанні виглядає не тільки бажаним, але й базовим у певному сенсі. Велика італійська арія (друге місце після опери у Моцарта) дійсно являла собою складно організовану форму, яка вимагала від композитора (і виконавця) неабиякого вміння та досвіду. Далі відразу йде інструментальний концерт<sup>2</sup> як презентант віртуозної концертності інструментального мистецтва.

На думку І. Сусідко, в арії раніше, ніж в інструментальних жанрах, склалися: ригурнельний принцип — чергування оркестрового tutti і

тематично пов'язаного з ним solo (цієї позиції дотримується сьогодні і німецьке музикознавство); реприза da capo — ранній прояв репризності, яка давала більшу масштабність, концертність, закріплювала конкретний афект і детермінувала мистецтво імпровізації; тональний план T — D, характерний для старовинної двочастинної і сонатної форми; «тематичні контрасти, коли інструментальна музика все ще зберігала типову для бароко тематичну однорідність» (контрастний принцип у середині da capo є вже в 1700-ті роки) [16, с. 147]. Таким чином, І. Сусидко стверджує, що саме «арія і стала імпульсом, який призвів, в кінцевому рахунку, до появи барокової концертної форми. Вже в класичну епоху вона лягла в основу сонатної форми з подвійною експозицією і надала сонатним allegri належного розмаху» [16, с. 145].

Не заперечуючи ролі сольного вокального жанру у ствердженні концертності, звернемось до деяких останніх досліджень європейського музикознавства. Так, сучасний італійський музикознавець і піаніст Дж. Сангвінетті вказує на значний потенціал partimenti<sup>3</sup> у теорії і практиці композиції (і виконавства імпровізаційної природи) кінця XVII—XVIII століть, поширюючи його і на оперну зокрема творчість. Так, дослідник стверджує, що музиканти того часу набували професійних навичок на основі partimenti у **клавірній грі**: basso continuo (зокрема без цифровки), імпровізації, контрапункті, принципах димінування, створенні фуг. «Всі ці навички «входили в голови» студентів, якщо можна так висловитися, чисто практично, тобто через їх власні руки» [15, с. 52], за багатоголосним інструментом квазіансамблевого типу, надаючи можливості «швидких темпів роботи (зокрема в подальшому. — А. Ч.) таких композиторів, як Моцарт або Доніцетті... Все це було результатом вищезгаданого тренування (partimenti. — А. Ч.)» [15, с. 52]. Методика partimento процвітала в умовах напівусної традиції імпровізаційного порядку (усе точно записати було неможливо), на «грані» композиції-твору<sup>4</sup>, але чітка розвинута система заучування гармонічних і контрапунктичних клішованих формул (schema, множ. schemata — від грец. σχῆμα — фігура, форма)<sup>5</sup> [12, с. 34] доводила таку інструментальну імпровізацію до технологічної досконалості, проектуючи її потім і на оперну, і на оркестрову партитури (одночасно шліфуючи інструментальні формули самого клавіру). Будь-яка формула передбачала велику варіантність фактурного оформлення у різних голосах за рахунок мелодико-ритмічних чинників. Цікаво, що у рукописах такі фактурні варіанти час-



то позначалися як «*modi*» (італ. «способи»), «*motivi*» (італ. «мотиви») або «*pensieri*» (італ. «думки») — наприклад, в рукописі з *partimenti* Дуранте 1769 року «*Studj per cembalo...*» [15, с. 35], що вказує не тільки на предметну матеріалізованість інструментального втілення, а й на когнітивну природу професіонального<sup>6</sup> композиторського вміння на основі інструментальної гри (тут важливого значення набули й го-мофонні тенденції мислення епохи). Методика *partimento* поставала актуальною в загально-композиторському аспекті і з огляду на існуючу у той час індиферентність тембру. На наш погляд, важливим у цій методиці було і клавіатурно-просторове інструментальне мислення — «мислення на інструменті», яке мало перспективи «мислення інструментом», — утворене вже у добу романтизму.

В Італії для вказаних процесів склався унікальний збіг обставин та умов, зокрема у консерваторіях між кінцем XVII і початком XIX століть, передусім — в Неаполі (знамениті консерваторії *Santa Maria di Loreto*, *Santa Maria della Pieta di Turchini*, *Sant’Onofrio a Porta Capuana* і *Poveri di Gesù Cristo* та ін.), у Венеції, Римі, Болоньї, а також у Парижі. Неаполітанський вплив *partimento* просувався далеко за його межі (географічно — аж до слов’янських територій і часово — до середини XVIII ст.) завдяки мандрам композиторів, які пройшли підготовку в Неаполі. Наприклад, Й. Гайдн у листі вказує на знаменитого Порпору — викладача неаполітанських консерваторій, у якого він «удостоївся милості вивчити істинні основи мистецтва творення» (Порпора вчився у Гаetano Греко, який достеменно практикував і навчав *partimento*) [15, с. 53]. Сангвінетті також припускає, що і «Бетховен, як учень Гайдна... може розглядатися як представник третього покоління студентів Гаetano Греко» [15, с. 53] (хоча тут ми не маємо документального підтвердження).

Важливим у традиції *partimenti* виступає послідовність «ведіння» учнів від вправ до створення взірців мистецтва, а також спирання на виконавську складову, живий виконавський процес — при наявності суворих правил-формул. Адже навчитися грати на інструменті неможливо за допомогою тільки теорії, трактатів (які ще й немало коштували для музикантів-практиків, тим більше студентів). Тут має значення жива робота зі звуковидобуванням на інструменті, мисленням темпорально-динамічного архітектонічного, фактурно-речового (лінії голосів, їх рельєфи, зокрема у просторі клавіатури, грифу), артикуляційно-динамічного порядку. Непросте теоретично-практичне мистецтво *partimenti* для багатьох композиторів бароко (і дещо пізні-



ше) стало «фундаментом формування музичного мислення, професійної підготовки музиканта і його адаптації до різних виконавських ситуацій... засобом, що сприяв формуванню «професійних компетенцій» музикантів» [12, с. 182], а ефективність цієї практики підтверджується фактом причетності до неї практично усіх великих авторів оперної та церковної музики XVII — першої половини XVIII ст. Методика *partimento* наочно (на інструменті) кристалізувала абсолютно новий напрямок музичного мистецтва — гомофонний. А. Карс стверджує, що рішучий розрив із сучасною їм поліфонією і встановлення гомофонії відбувся у творах італійських композиторів, а вони були знайомі або навчалися *partimento* [8, с. 31].

З одного боку, багатолосний клавішний інструмент (орган, клавесин — на відміну від скрипки або духових) виступає своєрідним квазі-хором або квазі-ансамблем для вправ у створенні музичної композиції для того ж хору або ансамблю — інструментального і вокально-інструментального, тобто — певним чином заміщує, імітує розвинуті до того часу вокальні, інструментальні та мішані багатоголосні і сольні звучання (згадаймо техніку інтабуляції) у навчальній і концертній практиці. З іншого боку, у цих вправах на інструменті безпосередньо (з додаванням музично-інструментального досвіду фольклорної і світської музики) народжуються чисто інструментальні (орнаментика, віртуозно-моторні фігури — зокрема фігуративні, гомофонні танцювальні формули акомпанементу — ритмічні і гармонічні). Саме тому навчальний матеріал *partimenti*, удосконалюючись, здатний виступати і в якості сольного концертного твору вже нового жанру — інструментального.

Монотемброве багатоголосся клавіра (перед тим — лютні) вимагало від композиторів в умовах зміни музичної парадигми винаходження специфічних (інструментальних) засобів рельєфності як поліфонічної, так і народжуваної гомофонної фактури. За умов відмінності «програми» розгортання музично-когнітивного процесу у різних типах культури перехід до гомофонії відбивав нові антропоцентричні тенденції і поступово створювані форми діалогічного висловлювання [3, с. 34]. «Зустріч» діалектичної гомофонії з процесуальною поліфонією відбувається і в наші дні — на новому витку зміни музичної парадигми (який триває), — на думку Г. Демешко, з включенням сюди і «синкретичного досвіду» монодії (першої парадигми) [3, с. 69]. Гомофонна практика формує новий тип інтонаційної свідомості і засновану на ньому традицію жанрового мислення. Інструментальна

практика бароко не просто опинилася в епіцентрі цих процесів, а й кристалізувала певні їх позиції.

Перехідний етап яскраво відбився у лютневій творчості. Жанрова і соціально-культурна всеохопленість лютні (крім церковної музики) увібрала в себе різні види і типи музикування — фольклорного, побутового, камерного професійного. Мобільно-компактна, з делікатно-вкрадливим звучанням, вона була органологічно здатна до втілення нової сфери музичного мислення — гомофонно-гармонічного (розпочавши як традиційний виконавець *basso continuo*, що поклато початок розвитку власне гомофонного складу). Настроювання струн відповідало функціям голосів лютневої фактури як у гомофонії, так і в поліфонії. В ансамблевих, рідше сольних формах лютневого музикування кристалізувалися типові інструментальні форми імпровізаційного характеру, зокрема фантазії, токати, інструментальні обробки за типом контрапункту на *cantus firmus* (мелодичні формули *In nomine*), варіації, пізніше танцювальні сюїти [7, с. 48]. «Золотий вік» лютні у XVI — на початку XVIII століть обумовлений «побутованням камерної мініатюри» з характерним прийомом «ритмічної остинатності... яскраво моторного характеру» [9, с. 80]. Цей розроблений на основі інструментальної речовності лютні «остинатно-ритмічний принцип продовжив своє життя в рамках інших, наслідувано пов'язаних з нею інструментальних шкіл аж до віденської класичної симфонії» [9, с. 80]. Також монотемброве багатоголосся на лютні (клавесині, органі) поступово перетворювало інструментальну поліфонічну тканину на акордову (далі — фігуративну) гомофонію, зокрема й у протистоянні мелодії голосу або іншого інструмента. Ця традиція музикування підготувала практику генерал-баса — передвісника гомофонії. Лютня, пройшовши активний шлях модифікації-універсалізації, утримуючи у XVI–XVII століттях провідні позиції облігатного інструментального і вокально-інструментального музикування, зіграла велику роль у становленні гомофонного, зокрема й інструментально-гомофонного мислення. Зі ствердженням симфонічної та оперної практики лютня поступилася співучим та артикуляційно-віртуозним смичковим (як у побутовій, так і у фольклорній, і у камерній сферах), клавіру (у «повільно вмираючій» системі *basso continuo* аж до часів Гайдна і Моцарта).

Лютнева творчість підтверджує думку В. Конен, що музичний інструменталізм розгортався у ту саму епоху, що і *dramma per musica*, але все ж раніше хронологічно. Дослідниця навіть підкреслює, що

«найбільш ранні інструментальні школи нелегко піддавалися впливу оперного стилю» [9, с. 77]. Розвиток розрізаних уривків інструментальної музики, зародків увертюр, вступних та заключних частин ранньої опери (*sinfonia*, *sonata* або *ritornello*) вплинув на великі оркестрові форми — увертюру і симфонію поруч з розвинутими протягом XVII століття «формами струнної музики, скоріше камерними, ніж оркестровими, які, за посередництвом сонати для струнних інструментів і *concerto grosso*, в руках цілого ряду скрипалів-композиторів виділилися в іншу велику оркестрову форму — концерт» [8, с. 31]. Характерні стилістичні риси інструментальних шкіл XVI століття, їх мовно-композиторські властивості власного, інструментального нахилу продовжували йти у XVII як власним шляхом, так і у взаємо-впливі з оперними, вокальними.

Найбільшу самостійність, мабуть, виказала органна творчість, сформована у надрах храмової, духовної культури (залежної від слова), але яка, до речі, одна з перших вийшла на формат *публічного концерту в інструментальному жанрі* (у тому ж храмі, до або після меси). На думку В. Конен, «навіть в середині XVIII століття, коли в європейській музиці міцно утвердилися танцювальна сюїта і комічна опера, в органній літературі продовжували панувати поліфонічні прийоми, пов'язані з ренесансними месами, мотетами, канцонами, і ті імпровізаційні та віртуозні інструментальні ефекти, які зародилися в церковному «концертуванні»» [9, с. 78]. Але джерела цього концертування власне не церковні. В усіх країнах органне мистецтво зазнало сильного впливу народної музики — як вокальних, так і інструментальних, і мішаних форм. Англійське органне мистецтво — чи не найстарше у своїй сфері (орган Вінчестерського собору побудований ще у 980 році і мав 400 труб) — використовувало рух паралельними терціями, секстами, секстакордами, а Уельський поліфонічний спів детермінував у країні «один з історично ранніх осередків інтенсивного формування і розвитку європейської поліфонії» [1, с. 47–48]. Більш чітка кристалізація мажору і мінору, що зумовила швидкий розвиток техніки модуляції, та варіаційна техніка англійських органістів давалися взнаки вже у XVI столітті. Французька органна школа демонструвала найбільш інтенсивну і плідну близькість до клавірної творчості: легкість, вишуканість звучання; ясність фактурного малюнка, гармонії і ритмічних членувань, відчуття пластичного — жесту, руху, кроку [5, с. 92–102]. Французькі органи — багаті вишуканими сольними тембрами — відкривали додаткові можливості

різнотембрового діалогу [10], одного з ключових принципів не тільки гомофонного в цілому, а й концертного і сонатно-симфонічного мислення. Органісти Німеччини та Нідерландів спочатку знайомили вірян з незнайомими їм мелодіями Женевських псалмів, прийнятих Реформацією [13, с. 126–127], також утримували їх від «відвідування непотрібних місць» після проповіді. Таким чином, практика гри на органі до і після служби спочатку не була прямо пов'язана з церковним інститутом, але зберігала «високість місця». Я. Свелінк (перетини з італійськими річеркарами, канцонами, мадригалами, англійською верджінальною технікою) в Амстердамі вже грав для парафіян з метою «принести їм радість», утримуючи увагу духовного рівня [1, с. 38]. Традиція подібних «прогулянкових» інструментальних концертів зберігалася аж до XVIII століття. Нідерландці також трактували орган як максимально барвистий, здатний до концертного протиставлення (діалогу) тембрових реєстрів інструмент. Звідси й більш інструментальний характер звучання творів; поширена імпровізаційна практика з індивідуальною манерою гри; «прагнення до контрастних (концертних) форм токати і фантазії з різними типами техніки і фактури, з послідовністю контрастних епізодів і віртуозними барвисто-інструментальними моментами» [1, с. 39]. Втім, і у католицькій Венеції Дж. Фрескобальді (автор численних інструментальних фантазій, токат, річеркарів, капріччо, партит, танців, клавірних та ансамблевих канцон) у 1620 році грав «прогулянкові» органні концерти, на які навіть продавали квитки [6, с. 151]<sup>7</sup>. Поліфонічна органна музика Дж. Фрескобальді «була не просто новим етапом у розвитку італійського *інструментального стилю* (курсив наш. — А. Ч.), але і найвищою точкою розвитку органної музики Італії» [1, с. 30]. Імпровізаційність і концертний блиск, складна поліфонічна техніка, яскраві хроматичні обороти, що породжували сміливі гармонії, прихильність до інструментів з темперованим строем, мелодійне багатство забезпечили йому славу віртуоза-інструменталіста з тисячною аудиторією і довге життя його творів (їх переписував для себе Й. С. Бах). Техніка тематичного варіювання Фрескобальді передбачила варіаційно-тематичні прийоми більш пізнього часу, зокрема монотематизм Ліста [4]. Лютеранська Німеччина вітала залучення народної пісенності у «хорали для всіх» поза стилістичним розмежуванням на духовну і світську музику [18]. Німецька музична традиція в творчості Й. С. Баха знайшла своє найвище вираження і завершення. Тут інструменталізм виявився причетним до емблема-

тики слова, але демонстрував власні інструментальні засоби вираження цієї емблематики і високість музичної ідеї як такої.

Спорідненість одночасно з органічними (клавіатурно-багатоголосна техніка і принцип мислення, спираючись на професійний інструменталізм, відповідно і спільні виконавці) і лютневими (світський характер і щипковість) школами, але на новому рівні органічно виявляють клавірні. Протягом XVII і XVIII століть саме тут склалися жанри великих інструментальних варіацій, програмної мініатюри у формі рондо, старовинної сонати; утвердилася танцювальна сюїта. І хоча у клавірних творах відчувається оперний вплив (пооява мелодійного стилю; картинна програмність мініатюр, передусім французьких; сліди тематичної контрастності і рельєфності оперної увертюри), «скільки-небудь істотний і глибокий вплив оперної естетики на клавірну творчість передсимфонічного періоду був виключений» [9, с. 82]. Подібна «інструментальна замкненість» (від опери) обумовлювалася не тільки камерністю, салонністю, аристократичною вишуканістю (зокрема перебільшеною витонченістю орнаментики), а й органологією самого інструмента: акантабільністю, ударністю і одночасно слабкістю тону, адраматичністю — на користь інструментальної «мелодики танцювального складу і загальних форм руху, що концентруються навколо пасажної клавіатурної техніки» [9, с. 84]. Все це демонструє навіть сонатний жанр (добетховенський).

Скрипкова творчість XVII — першої половини XVIII століть демонструє такі прикмети узагальнення музичного мистецтва епохи, послідовності і різноманітності форм прокладання шляхів у майбутнє, що точно могла позмагатися з оперою щодо ролі у формуванні загальної композиторської культури — у поєднанні вокального та інструментального, індивідуалізовано-мелодійного і гармонічного. Принципово ансамблевий (на відміну від клавірних і лютневих) характер скрипкової школи бароко сформувався на перетині гомофонної (артикульовано-виразна мелодика — виключна близькість до людського голосу; гармонічна функціональність; танцювально-ритмічні інструментальні формули; репризність) і вокально-поліфонічної (рухливість і значущість голосів, цілісна форма великого масштабу) культур. Не дивно, що саме у скрипковому ансамблі у другій половині XVII століття народилася тріо-соната — передвісник сонатного мислення як парадигмальної якості. Віртуозне концертування пізнього бароко в оперних аріях та скрипкових каденціях було дивно схожим. Але тут правомірно говорити про інструменталізацію оперного голо-

су, який заохочував споконвічно інструментальну пасажну техніку, орнаментику, фігуративність, великий діапазон.

**Висновки.** Таким чином, композиторсько-виконавські практики барокового інструменталізму, опинившись в епіцентрі ствердження нової гомофонної парадигми, не тільки виявляють остаточну автономізацію інструментального мистецтва, але й (поруч з оперним) стимулюють і уособлюють відповідні мисленнєві моделі. Інструментальна речовість багатоголосних інструментів (лютні, органа, клавіра) в умовах монотембровості — просторова наочність; моторна віртуозність; необхідність винайдення артикуляційно-динамічного або висотно-регістрового рельєфу, тембрового співставлення в органа, як майбутніх діалогічних принципів концертності і сонатно-симфонічного мислення; перетворення деяких голосів на акорди — специфічно виявляє нову антропоцентричну гомофонну парадигму, органічно накладаючи її на попередні поліфонічні моделі.

Методика навчання композиційно-композиторської майстерності на клавійних інструментах (*partimenti*, *continuo*) уособлювала подальшу незалежність від слова, винахід безпосередньо на просторі клавіатури різноманітних інструментальних форм фігуративного руху та мелодики; справляла потужний вплив на виконавське мистецтво музикантів, формуючи таким чином новий вектор виконавського і композиторського мислення — музично-інструментального, а також детермінуючи вплив вказаних інструментальних характеристик на формування загальної композиторської і виконавської культур найближчих трьох століть.

Скрипкова культура, максимально синтезуючи вокальне та інструментальне, мелодійне і гармонічне начала, поліфонічне і нове гомофонне мислення в ансамблевому звучанні, продемонструвала органічність неминучого взаємообміну оперної та інструментальної творчості.

### ПРИМІТКИ

<sup>1</sup> Інструментальні культури XVI–XVII століть не мали таких характеристик, як «величезна сила безпосереднього емоційного впливу, властива симфонії, її яскравий драматичний образ, широке «фрескове» письмо» [9, с. 75].

<sup>2</sup> Стосовно бароко тут слід було б навести жанри тріо-сонати, клавірної сюїти, органної фантазії та органної меси — як презентантів інструментальної музики доби.

<sup>3</sup> *Partimento* — первісно (XVII ст.) басовий голос — синонім *basso continuo*, спеціальна система нотного запису і навчання «канонізованої імпровізації»

для клавішних інструментів, що використовувалися як у навчальних, так і в концертних виконавських і композиторських цілях. На відміну від широко відомої системи basso continuo тут могли з'являтися будь-які ключі і випи-суватися різні поліфонічні побудови і пасажі при використанні всього лише одного нотного рядка замість загальноприйнятих двох нотонасців.

<sup>4</sup> Partimenti не тільки використовувалися як вправи, але і гралися в концертах. Взагалі у добу бароко існував постійний взаємообмін між «школою» та мистецтвом: один з partimenti Генделя став частиною його Concerti Grossi, педагогічними роботами були знамениті Essercizi Скарлатті, майже уся клавірна музика Й. С. Баха. Дж. Сангвінетті типологізує жанрову структуру partimenti, виділяючи такі типи, як «урок», прелюдія, етюд, концерт, токата, соната, фантазія, варіації, танець, fuga [12, с. 59].

<sup>5</sup> З. Мітюкова, посилаючись на Р. Гьордінгена, вказує, що термін schema запозичений вже у XXI столітті з області когнітивної психології. Schemata закладаються в результаті вчиненої дії і надалі здатні виникати у свідомості без впливу на органи чуття зовнішніх факторів. Відповідно до теорії «схеми» (англ. Schema theory), такі структури в пам'яті людини дозволяють їй створювати уявлення про будь-яке знання і категоризувати його, іншими словами — розуміти й асоціювати отримувану інформацію, щоб надалі її відтворювати [12, с. 34]. «Теорія «схеми» — це техніка активного стратегічного кодування (active strategy coding technique), необхідна для поліпшення відтворення знань. Коли надходить нове знання, воно або кодується в уже існуючу «схему», або організовується в новий скрипт (запис)» [12, с. 34]. Однак, виходячи з того, яким чином Р. Гьордінген застосовує термін schema, Мітюкова робить висновок, що у нього це поняття фактично вбирає в себе значення не тільки ментального символу певної навички або знання, але також контрапунктичної формули та її фактурних варіантів.

<sup>6</sup> В якості інструментальних виконавців XVI століття у світських «неорганізованих оркестрах» часто виступали «актори і танцюристи» [8, с. 30]. Тож прогрес інструменталізму, зокрема оркестровки, «починається не з цих строкатих комбінацій інструментів і виконавців XVI століття, а від творів італійських композиторів, які в самому кінці цього століття рішуче порвали з сучасною їм поліфонією і встановили гомофонію», що «абсолютно змінила напрямок музичного мистецтва» [8, с. 31]. Методика partimento кристалізувала складні *професійні* компетенції.

<sup>7</sup> Раніше, у XVI столітті, відомі концерти на двох органах у Венеції, які іноді давали А. Габріелі (1510–1586) і К. Меруло (1533–1604), що були яскравою подією і незмінно залучали багато слухачів [11].

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова Н. Феномен органа и органная концертная концепция в контексте европейской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2005. 201 с.

2. Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего барокко: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. Москва, 2008. 474 с.
3. Демешко Г. А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.02 / Новосиб. гос. конс. (акад.) имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2002. 333 с.
4. Дородницын В. А. Наблюдения над стилем Фрескобальди. *Вопросы музыковедения*. М.: Музыка, 1975. Вып. 2. С. 69–82.
5. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Совет. композ., 1973. 271 с.
6. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.
7. Жерздев А. В. Лютня: истоки, период расцвета и дальнейшие модификации инструмента. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків: ХДАДМ, 2015. Вип. 4. С. 44–52. URL: [file:///C:/Users/Alla/Downloads/Tnvakho\\_2015\\_4\\_9.pdf](file:///C:/Users/Alla/Downloads/Tnvakho_2015_4_9.pdf) (дата обращения: 15.08.2018).
8. Карс А. История оркестровки: пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 304 с.
9. Конен В. Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 352 с.
10. Кузнецов К. Музыкально-исторические портреты. На переломе XVI–XVII столетий. М.: Музгиз, 1937. 199 с.
11. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2-х т. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1982. Т. 1. 696 с.
12. Митюкова З. З. Партименто в итальянской музыке XVIII века: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Казанск. гос. конс. имени Н. Г. Жиганова. Казань, 2018. 185 с.
13. Попова Е. О. Ян Свелинк и его школа: теория и практика музыкальной композиции: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. Москва, 2005. 289 с.
14. Пронина А. Ф. Формирование жанра фантазии в западноевропейской музыке XVI–XVII веков. *Наука. Искусство. Культура*. 2017. № 4 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-zhanra-fantazii-v-zapadnoevropeyskoj-muzyke-xvi-xvii-vekov> (дата обращения: 11.08.2018).
15. Сангвинетти Дж. Загадка на ровном месте: partimenti и их значение в музыкальной теории XVIII века. *Журнал Общества теории музыки*. М.: Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. 2017. № 3 (19). С. 51–59.
16. Сусидко И. П. Старинная опера как аналитический объект. *Журнал Общества теории музыки*. М.: Моск. гос. конс. имени П. И. Чайковского. 2013. № 2. С. 142–150.
17. Хубов Г. Н. Себастьян Бах. 4-е изд. М.: Музыка, 1963. 448 с.
18. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965. 725 с.



## REFERENCES

1. Antonova, N. (2005). Organ phenomenon and organ concert 2. concept in the context of European musical culture. Candidate's thesis. Kiev: NIU named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
2. Goldobin, D. Yu. (2008). The stabilization of vocal polyphony in instrumental music of the Renaissance and early Baroque. Candidate's thesis. Moscow: Mosk. state cons. named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].
3. Demeshko, G. A. (2002). Dialogical traditions of modern domestic instrumentalism. Novosibirsk: Novosib. state cons. (acad.) named after M. I. Glinka [in Russian].
4. Dorodnitsyn, V. A. (1975). Observations on the Frescobaldi style. Questions of musicology. (Vols. 2), (pp. 69–82) Moscow: Music [in Russian].
5. Druskin, M. S. (1973). About West European music of the twentieth century. Moscow: Council. Composer [in Russian].
6. Dukov, E. V. (2003). Concert in the history of Western European culture. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
7. Zherzdev, A. V. (2015). Lute: the origins, the heyday and further modifications of the instrument. Traditions and innovations in architecture and art. (Vols. 4), (pp. 44–52). Kharkiv: HDAM., URL: file:///C:/Users/Alla/Downloads/Tnvakho\_2015\_4\_9.pdf (accessed: 08/15/2018). [in Ukrainian].
8. Kars, A. (1989). History of Orchestration (Trans). Moscow: Music [in Russian].
9. Konen, W. (1968). Theater and symphony. Moscow: Music [in Russian].
10. Kuznetsov, K. (1937). Musical and historical portraits. At the turn of the XVI – XVII centuries. Moscow: Muzgiz [in Russian].
11. Livanova, T. N. (1983). The history of Western European music until 1789. (Vols. 1). Moscow: Music. [in Russian]
12. Mityukova, Z. Z. (2018). Partimento in 18th century Italian music. Candidate's thesis. Kazan: Kazans. state cons. named after N. G. Zhiganova [in Russian].
13. Popova, E. O. (2005). Jan Svelink and his school: theory and practice of musical composition. Candidate's thesis. Moscow: Mosk. Gos. cons. named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].
14. Pronina, A. F. (2017). The formation of the fantasy genre in Western European music of the XVI–XVII centuries. The science. Art. The culture. (Vols. 4 (16)). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-zhanra-fantazii-v-zapadnoevropeyskoy-muzyke-xvi-xvii-vekov> (accessed: 08/11/2018). [in Russian].
15. Sanguinetti, J. (2017). Riddle out of the blue: partimenti and their significance in musical theory of the 18th century. Journal of the Society of Theory of Music. (Vol. 3 (19), (pp. 51–59). Moscow: Moscow. State Consort named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].
16. Susidko I. P. (2013). Ancient opera as an analytical object. Journal of the Society of Theory of Music. Issue 2. (Vols. 2), (pp. 142–150). Moscow: Mosk. state cons. named after P. I. Tchaikovsky [in Russian].

17. Khubov, G. N. (1963). Sebastian Bach. 4th ed. Moscow: Music [in Russian].  
18. Schweizer, A. (1965). Johann Sebastian Bach. Moscow: Music [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12.09.2018*

УДК 78.071.1:2–23]:781.68(477)«19»

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–34–44

**Юлія Миколаївна Іванова**

<http://orcid.org/0000–0001–5529–5713>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорознавства та хорового диригування

Харківської державної академії культури

[ivochkajulia843@gmail.com](mailto:ivochkajulia843@gmail.com)

## **ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ У ТВОРЧОСТІ Г. ДАВИДОВСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ «В МОЛИТВАХ НЕУСЫПАЮЩОЮ БОГОРОДИЦЮ»**

*Мета дослідження* — розкрити особливості втілення кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» у хоровому концерті Г. Давидовського, розглянути засоби музичної виразності, що використовує композитор у роботі з канонічними структурами. **Методологію дослідження** складає взаємодія дослідницьких підходів: системний підхід у вивченні музично-художніх явищ, історичний, порівняльний, жанрово-стильовий аналіз. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей інтерпретації канонічних текстів (кондак на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу») у творчості Г. Давидовського. **Висновки.** Тема Успіння Богородиці сприймається композитором як вища невідома і таємнича сила, що тягне за собою душевні страждання та самотність. Таке сприйняття теми вплинуло на феномен інтерпретації тексту кондака на Успіння, що визначається переважанням емоційного плану твору над канонічністю його структури. Особливості сприйняття образного змісту кондака виявляються у використанні самого тексту кондака — повторах строф, виділеннях певних слів та фраз. Музичне втілення Давидовським кондака на Успіння дозволяє говорити про нього як про композитора романтичного спрямування. Концерту автора притаманні глибина почуттів та емоційна піднесеність, органічна єдність змісту та форми, романсовий мелодизм, колористична гармонія, мінливість ладу.

**Ключові слова:** духовна музика, канонічні тексти, кондак, композиторська інтерпретація.

*Ivanova Yulia Mykolayivna*, PhD of Arts, Associate Professor of the Department of Baccalaureate and Choral Conducting of the Kharkiv State Academy of Culture

**Features of interpretation of canonical texts in the work of H. Davydovskyi on example of the concert «In prayers of the unmarried Mother of God»**

**The purpose of the study** is to reveal the peculiarities of the embodiment of the kondak at the Assumption «In prayers of the Mother of God» in the choir concert by H. Davydovskyi, to consider the means of musical expression that the composer uses in working with canonical structures. **The methodology of the research** is the interaction of research approaches, namely: a systematic approach in the study of musical and artistic phenomena, historical, comparative, genre-style analysis. **The scientific novelty** of the work consists in identifying the features of the interpretation of canonical texts (Kondak on the Dormition «In Prayers of the Mother of God») in the work of H. Davydovskyi.

**Conclusions.** The theme of the Assumption of the Virgin is perceived by the composer as the supreme unknown and mysterious power, which entails mental suffering and loneliness. This perception of the subject influenced the phenomenon of the interpretation of the text of Kondak on the Assumption, which is determined by the exaggeration of the emotional plan of the work over the canonical structure of its structure. Features of the perception of the figurative content of kondak are found in the use of the very text of kondak — repetitions of stanzas, selections of certain words and phrases. Musical incarnation of the kondak at the Assumption of David allows us to talk about him as a romantic composer. Concert of the author is inherent: the depth of feelings and emotional sublime, the organic unity of content and form, romance melodiousness, colorful harmony, variability of the system.

**Keywords:** spiritual music, canonical texts of kondak, composite interpretation.

*Иванова Юлия Николаевна*, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хороведения и хорового дирижирования Харьковской государственной академии культуры

**Особенности интерпретации канонических текстов в творчестве Г. Давыдовского на примере концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу»**

**Цель исследования** — раскрыть особенности воплощения кондака на Успение «В молитвах неусыпающую Богородицу» в хоровом концерте Г. Давыдовского, рассмотреть средства музыкальной выразительности, которые использует автор в работе с каноническими структурами. **Методологию исследования** составляет взаимодействие исследовательских подходов: системный подход в изучении музыкально-художественных явлений, исторический, сравнительный, жанрово-стилевой анализ. **Научная новизна** работы заключается в выявлении особенностей интерпретации канонических текстов (кондак Успению

*«В молитвах неусыпающую Богородицу» в творчестве Г. Давыдовского. Выводы.* Тема Успения Богородицы воспринимается композитором как высшая неизвестная и таинственная сила, которая связана с душевными страданиями и одиночеством. Такое видение повлияло на феномен интерпретации текста кондака на Успение, оно характеризуется преувеличением эмоционального плана текста над каноничностью его структуры. Особенности восприятия образного содержания кондака проявляются в использовании самого текста кондака — повторях строф, выделениях определенных слов и фраз. Музыкальное воплощение Г. Давыдовским кондака Успению позволяет говорить о нем как о композиторе романтического направления. Концерту автора присущи глубина чувств и эмоциональная возвышенность, органическое единство содержания и формы, романсовый мелодизм, красочность гармонии, изменчивость лада.

*Ключевые слова:* духовная музыка, канонические тексты, кондак, композиторская интерпретация.

**Актуальність теми дослідження.** Цілісність загальної картини української музичної культури недостатньо вивчена у її духовному напрямку. Протягом багатьох десятиліть ХХ ст. духовна музика не привертала увагу вітчизняного музикознавства. Поступово виникла диспропорція, коли духовна творчість композиторів розглядалася у штучному обмеженні від традиційного православного культового співу.

Безмежне розмаїття шляхів та аспектів вивчення духовної творчості дозволяє доповнити загальну картину сучасної наукової думки аналітичними роздумами про духовну творчість, висвітлюючи її у новому ракурсі. Церковна музика менш за все вивчена з точки зору співвідношення тлумачення тексту у богословській традиції та інтерпретації композитора, що розробляє канонічний текст засобами музичної мови.

Музична культура сучасності характеризується відродженням духовності та релігійної свідомості людства. Величезний пласт української духовної музики від старовинних знаменних розспів до сучасних хорових композицій все більше приваблює наукових дослідників. Перед композитором стоїть складна і відповідальна задача — моделювання молитовного змісту крізь призму особистого сприйняття та уявлення.

**Мета дослідження** — розкрити особливості втілення кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» у хоровому концерті Г. Давидовського. У **задачі** роботи входить: змістовий та струк-

турний аналіз вербального тексту кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу», виявлення особливостей вибору та трактування тексту концерту Г. Давидовським, характеристика жанрово-стильових особливостей втілення тексту у концерті Г. Давидовського.

**Об'єкт роботи** — духовна творчість вітчизняних композиторів XVIII–XXI ст. **Предмет роботи** — втілення кондака на Успіння в творчості Г. Давидовського.

**Методологічну базу** роботи складає взаємодія дослідницьких підходів: системний підхід у вивченні музично-художніх явищ, історичний, порівняльний, жанрово-стильовий аналіз.

**Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей використання тексту кондака на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» в творчості Г. Давидовського.

**Виклад основного матеріалу.** Складність створення музики на канонічний текст зумовлена його подвійною природою. З одного боку, треба не порушити змістовну частину молитви, з іншого, створити яскравий художній твір, що відтворить авторське бачення канонічного змісту.

Атмосфера відродження духовної музики в Україні на сучасному етапі спричиняє бурхливий розквіт творчості композиторів на канонічні тексти. Вагоме значення мають зразки української духовної спадщини попередніх епох. Музика на канонічні тексти є майже в усіх українських композиторів XVIII–XX ст., серед них Д. Бортнянський, М. Лисенко, М. Леонтович, О. Кошиць, М. Вербицький, К. Стеценко, Г. Давидовський та інші.

Різноманітні аспекти взаємодії музики та слова активно розглядалися науковцями другої половини XX ст. Не вщухає інтерес до цієї теми і зараз. Теоретичні дослідження музично-поетичного синтезу є у Б. Асаф'єва, М. Алексеевої, М. Балашова, М. Бахтіна, В. Васіної-Гроссман, О. Зінкевич, М. Руч'євської, А. Сохора, В. Цукермана, Т. Чередніченко та інших.

Канон (від грец. κανών — правило, норма) у православному богослужінні — складний багатострофний твір (9 пісень), складений за певними правилами і зразками, що написані одним віршованим розміром. За змістом канони бувають недільними, хрестонедільними, богородичними, троїчними, до святих [7, с. 21].

Кондак — невеликий пісенспів в одну — дві строфи, що розміщуються після 6 або після 3 пісні канону. У давнину кондак зовсім не

обмежувався однією строфою, а являв собою самостійний і великий поетичний твір, як оповідь, ціла богословська поема. Історія пов'язує походження кондаків з ім'ям преп. Романа Солодкоспівця. Кондаки його представляють складна побудовану богословську поему. Всі сучасні дослідники відзначають величезну поетичну і богословську цінність саме великих кондаків [3].

Успіння Пресвятої Владичиці нашої Богородиці і Приснодіви Марії — свято православної та католицької церков, присвячене смерті (успінню) Божої Матері. Одвічний кондак на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» спочатку існував на грецькій мові і датується VI–VIII ст. Повний текст кондака церковнослов'янською мовою належить пр. Космі. Саме цей текст, присвячений святу Успіння, дійшов до нашого часу лише в одному єдиному рукописі, привезеному в XVII столітті.

Музичне втілення текстів кондаків існує у двох напрямках: як частина канону (після 6 пісні) та як окремих композиторський твір, що співається наприкінці літургії або у концертному виконанні. У якості поетичної основи авторських творів кондак на Успіння «В молитвах неусыпающую Богородицу» використовується досить обмежено. Найвідоміші музичні втілення кондака на Успіння є у Н. Котогарова, А. Веделя, С. Рахманінова, Н. Голованова, Г. Григор'єва, В. Ковальджи, Г. Давидовського та інших.

Серед розмаїття композиторського втілення кондака на Успіння особливий інтерес мають твори, що написані у жанрі хорового концерту, який надає можливість композитору максимально втілити свої творчі задуми завдяки багатству стильових компонентів жанру. Це твори А. Веделя, С. Рахманінова та Г. Давидовського.

Ім'я Григорія Давидовського майже невідоме у слухацьких колах незалежної України. Духовна спадщина композитора містить «Всенощну», «Літургію», хорові концерти та окремі піснеспіви «О Всепетая Мати», «Милость мира», «Тебе поем», «Благочестивейшаго», «В молитвах неусыпающую», «Ныне отпускаеши», «Свете тихий» та багато інших.

Багато з його творів виконували хори, в яких він сам працював (хор Олександрівського чавуноливарного заводу, хор робітників при Народному домі графині С. В. Паніної). Твори Г. Давидовського співали хор з учнів Санкт-Петербурзької консерваторії, «український» хор студентів різних навчальних закладів Санкт-Петербурга, хор Придворної співочої капели, церковні хори [4, с. 195].

Концерт «В молитвах неусыпающую Богородицу» Г. Давидовським створено у 1912 році. Цей твір втілює ідею філософського осмислення життя людини, усвідомлення його найважливіших етапів, відбитих у послідовності різноманітних відтінків одного душевного стану — суб'єктивно-ліричного переживання. Г. Давидовський, як людина глибоко віруюча, дивиться на смерть достатньо смиренно і покладається у всьому на Божу волю. Але він був людиною творчою та емоційною, тому душевні почуття у концерті починають переважати над духовними. На нашу думку, Г. Давидовський сприймає смерть як шлях до невідомого, що тягне за собою душевні страждання, неминучість небуття та самотність.

Автор шість разів повторює текст «гроб и умерщвление не удержаста», додаючи кожного разу драматизму молитовній фразі музичними засобами (секвенції, переключки груп хору).

При цьому більш оптимістичний погляд на смерть у тексті «во утробу вселившийся...» привертає увагу автора лише раз, а музичне втілення носить лірико-драматичний характер.

Мимоволі виникає асоціація з твором С. Танеєва «Иоанн Дамаскин». Але, на відміну від твору С. Танеєва, концерт Г. Давидовського не має такого драматизму. Тільки іноді душевний біль проривається крізь смирення, виливаючись в емоційно напружені розділи концерту.

Ознаки жанрової належності кондака «В молитвах неусыпающую Богородицу» Г. Давидовського до хорового концерту проявляються у принципі концертнування, багаточастинності структури при драматургійній єдності, діалогічності як принципі розвитку та контрасту на різних рівнях (темброво-акустичному, висотному, динамічному, фактурному, образно-тематичному) [6]. Подібна єдність споріднює концерт з лірико-філософським жанром поеми, який з'являється у творчості романтиків.

Перший розділ концерту сприймається як роздуми про сенс життя. У ньому переплетені декілька душевних станів: болюча туга, страх, плач за реальним світом, урочистий морок. Композитор майстерно використовує поєднання різних хорових груп та соло, що додає музиці різних тембральних відтінків. Починає концерт *trio solo* жіночої групи хору. З перших акордів твору відчувається молитовний стан — низхідні розв'язання акордів, наче зітхання, тиха та хвилеподібна динаміка. Високі теситурні умови надають можливість доторкнутись до чогось божественного. Безперервність молитви відчувається за рахунок незавершених кадансів. Перша частина



закінчується субдомінантою, що розмикає форму, потребує подальшого розвитку.

Другий розділ концерту «Гроб и умерщвление» носить схвильований характер, якого автор досягає завдяки ритмічній організації та секвенційному розвитку. У другій частині композитор використовує *divisi* альтів, за рахунок чого фактура трохи ущільнюється, але все ще залишається світлою та прозорою. Текст «Гроб и умерщвление» двічі повторюється жіночою групою на напружених септакордах третього ступеня з розв'язанням у світлу доміанту з поступовим підвищення теситури, з посиленням динамічного нюансу до *mf*, що приводить до вступу чоловічої партії. Саме тут текст проводиться повністю «Гроб и умерщвление не удержаста» на динамічному нюансі *mf–f*, що є кульмінацією частини. Схвильованість та напруга розділу достатньо швидко згортаються і повертається у стан молитовного смирення.

Завершується друга частина багаторазовим повторенням тексту «не удержаста» на поступовому затиханні динаміки, уповільненні темпу та зниженні теситури, що поступово повертає сумний, смиренний настрій.

Переключки «Гроб и умерщвление не удержаста» між жіночою та чоловічою групами та секвенційний розвиток музичної тканини виявляють зв'язок з партесними концертами XVII — поч. XVIII ст. (т. 25–30). За принципами побудови твір успадковує традиції як партесних, так і класичних духовних концертів XVIII ст.

Третій розділ «Яко же бо живота» вносить інший настрій. Інтонації українського солоспіву додають образу емоційної схвильованості, душевних переживань, надії на прощення. Відтворенню загальної рухливості музичної тканини сприяють почергові вступи всіх хорових партій.

Починає розділ партія сопрано в доміантовій тональності. Solo партії сопрано створює світлий настрій, символізує смирення самотньої душі. На словах «Матерь к животу представи» мелодична лінія доручається партії басів і розвивається секвенційно на фоні акордової фактури партій сопрано, альтя та тенора, яка приводить до кульмінації частини та твору в цілому. Акорди на фоні партії басів постійно розділяються паузами, що створює ефект схлипування, стримуваного ридання. Далі композитор повторює текст «Во утробу вселивийся» як відгук всього, що вже трапилось.

В останньому розділі концерту композитор використовується той самий тематизм, що і на початку — соло партії сопрано та альтя про-



водять свою тему «Престави, во утробу вселивийся». Таке використання тематизму сприймається як відголосок минулого, об'єднує форму, надає їй рис репризності. Розгорнутий каданс звучить як своєрідна надія на світле небесне буття, відчуття блаженного спокою та тихого суму.

Важливе образно-сміслові значення мають паузи, що з'являються наприкінці кожного розділу концерту, вони надають можливість налаштуватися на інший характер образу та осмислити все, що відбувається.

Глибині проникнення у світлотіні художнього образу концерту сприяють темпові зміни у творі. Неоднозначне сприйняття смерті виявляється у темпових коливаннях фрази «гроб и умерщвление», темп спочатку уповільнюється, потім знов прискорюється, тим самим виникає почуття мінливості настрою.

Інтонаційними джерелами концерту є лірична українська пісня. Трансформована у творчій уяві композитора, вона виливається у самобутню щирю мелодію, яка споріднена з українськими солоспівами. Тематизм виявляється символом людської душі, її молитовним станом розмови із Всевишнім. Звідси виникає кілька сольних епізодів у концерті. Це solo сопрано, альта та гармонізована тема тенорової та басової партій. Прозора гомофонно-гармонічна фактура, збагачена підголосками, також виявляє зв'язок з народною піснею. Ліричний тематизм, близька до романсової інтонаційність концерту надають образу Богородиці мрійливої піднесеності.

*Змінний лад* протягом усього концерту, наявність великої кількості відхилень свідчать про нестійкість почуттів, що викликає у композитора тема смерті. Це і болуча туга, і страх перед новим та невідомим, і плач за реальним світом, і урочистий морок та благодатне смирення. В результаті такого сприйняття теми Успіння Богородиці виникає типове для романтиків «змішування почуттів», які об'єднують у єдине ціле навіть полярні протилежності — любов і смерть, страх та смирення, молитовність та неприкрита емоція, скорботність та просвітлена радість [9, с. 63]. Відчуття мінливості образного настрою твору посилює і тональний план. Основу складає плагальне співвідношення тональностей (g-moll — c-moll) з активним захопленням у гармонічний процес мінливості ладу, а також підвищенням VII ступенем мінору, що є характерним для української народної пісенності.

Гармонія концерту збагачена різноманітними барвами. Так, романтичні інтонації туги та смутку чудово передають альтеровані гар-

монії, наявність гострих співзвуч (септакордів), відображають емоційну напругу, душевні страждання. Композитор використовує ефект світлотіні, коли мажор змінювався однойменним мінором, акорди побічних ступенів і яскраві зіставлення тональностей. Автор майстерно використовує поєднання різних хорових груп та соло, що також додає музиці багатства тембральних відтінків.

Емоційного напруження автор досягає завдяки ритмічній організації та секвенційному розвитку музичної тканини.

**Висновки.** Романтичне світосприйняття композитора вплинуло на феномен інтерпретації канонічного православного тексту кондака на Успіння, що визначається перебільшенням емоційного плану тексту твору над канонічністю його структури. У процесі з'єднання тексту і музики проявляється специфіка авторського прочитання кондака Успінню, у якій смерть сприймається як вища невідома і таємнича сила.

Особливості сприйняття образного змісту кондака виявляються у використанні самого тексту кондака — повторах строф, виділеннях певних слів та фраз. Художньо-образне мислення безпосередньо відображається у комплексі музично-виразних засобів, що використовує автор для розкриття теми Успіння Богородиці. Концерту Г. Давидовського притаманні мінливість ладу, романсовий мелодизм, темброве різнобарв'я, що дозволяє говорити про нього як про представника українського романтизму початку ХХ століття.

Сучасники Давидовського вважали його «композитором «легкого жанру» з невибагливим смаком, який використовує стиль примітивного хоралу, який наближається до церковної музики, вдається до натуралізму з його зовнішньою ілюстративністю...» [5, с. 27]. Аналіз концерту «В молитвах неусыпающую Богородицу» повністю скасовує неаргументовані висловлювання щодо його творчості. Глибокий релігійний світогляд та висока професійність композитора дозволили йому створити самобутній зразок української духовної музики, який і зараз звучить у православних храмах.

Дослідницькі перспективи даної роботи вбачаються у вивченні особливостей інтерпретації канонічних текстів в творчості українських композиторів від давнини до сучасності.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1: Ритмика. М.: Музыка, 1972. 151с.

2. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М.: Музыка, 1983. 288 с.
3. Козлов М. Акафист как жанр церковных песнопений. Ч. 1: Акафистник. М.: Музыка, 1989. URL: <http://otechnik.narod.ru/liturgika30.htm> (10.01.18)
4. Корній Л. Історія української музики. Т. 2. К.; Х.; Нью-Йорк: М. П. Коць, 1998. 204 с.
5. Ржевська М. Григорій Давидовський та «давидовщина». *Музыка*. 1996. № 1. 33 с.
6. Стець О. Хоровой концерт российских композиторов второй половины XX — начала XXI века: Метаморфозы жанра и его типология: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2012. URL: <http://gagago.ru/horovoj-koncert-rossijskih-kompozitorov-vtoroj-polovini-xx.html>
7. Субботин К. Руководство к изучению Устава богослужения православной церкви. СПб.: Сатись, 1994. 228 с.
8. Фролова Т. Духовные сочинения композиторов нового направления (московская школа): уч. справочник. Кемерово: КемГУКИ, 2013. URL: <http://www.docme.ru/doc/1197988/9913.duhovnye-sochineniya-kompozitorov-novogo-napravleniya> (18.0218)
9. Холопова В. Три стороны музыкального содержания. *Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы первой российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г.* Москва; Уфа: РИЦ УГИИ, 2000. С. 55–76.

#### REFERENCES

1. Vasina-Grossman, V. (1972). Music and poetic word. Part 1: Rhythm. М.: Muzyka [in Russian].
2. Gerasimova-Persidskaya, N. (1983). Parthes concert in the history of musical culture. М.: Muzyka [in Russian].
3. Kozlov, M. (1989). Akathist as a genre of church chants. Akathistnik. Part 1, М.: Muzika URL: <http://otechnik.narod.ru/liturgika30.htm> [in Russian].
4. Kornij, L. (1998). History of Ukrainian music. vol. 2. К.; Kh. ; Njju-Jork : М. P. Kocj [in Ukrainian].
5. Rzhavska, M. (1996) Ghryghorij Davydovsjkyj and «davydovshhyna». *Muzyka* № 1 [in Ukrainian].
6. Stets, O. (2012) Choir concert of Russian composers of the second half of the 20th — beginning of the 21st century.: Metamorphosis of the genre and its typology. Extended abstract of candidate’s thesis. Saratov. URL: <http://gagago.ru/horovoj-koncert-rossijskih-kompozitorov-vtoroj-polovini-xx.html> [in Russian].
7. Subbotin, K. (1994) Guide to the study of the Charter of worship of the Orthodox Church. SPb:Satis. [in Russian].
8. Frolova, T. (2013). The Spiritual Works of Composers of the New Direction (Moscow School). Kemerevo : KemGUKI. URL: <http://www.docme.ru/>

doc/1197988/9913.duhovnye-sochineniya-kompozitorov-novogo-napravleniya... (дата звернення) [in Russian].

9. Kholopova, V. (2000). Three sides of musical content. Musical content: science and pedagogy: materials of the first Russian scientific-practical conference on December 4–5, 2000/ Moskva-Ufa : RITs UGII. p. 55–76. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.09.2018*

УДК 78.03+785.11

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–44–56

**Вікторія Валеріївна Мішук**

<http://orcid.org/0000–0003–1008–6015>

*аспірант кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
vksm@i.ua*

## **СИМФОНІЧНІ ГРАВЮРИ «ДОН КІХОТ» К. КАРАЄВА: КОМУНІКАТИВНА СТРАТЕГІЯ СОЦІАЛІСТИЧНОГО РЕАЛІЗМУ**

*Метою дослідження є вивчення симфонічних гравюр «Дон Кіхот» Кари Караєва в контексті виявлення особливостей комунікативної стратегії композитора, суголосної деяким ідеям соціалістичного реалізму. Методологія дослідження базується на застосуванні системно-структурного (при вивченні поняття «комунікативна стратегія»), культурологічного (визначення значення і ролі творчості Караєва), аналітичного та евристичного (при аналізі симфонічних гравюр) методів та методу узагальнення (при формулюванні висновків). Наукову новизну статті визначає те, що пропонуване дослідження вивчає специфіку музичного прочитання Караєвим сервантесівського «Дон Кіхота» крізь призму принципів соцреалізму. В ході аналізу симфонічних гравюр композитора доходимо висновку, що комунікативну стратегію «Дон Кіхота» Караєва визначають як зовнішні (позамузичні), так і внутрішні (музичні) фактори, виявлення яких дозволяє розпізнавати в концепції твору принципи соціалістичного реалізму. Аналіз композиційно-драматургічних особливостей твору та специфіки музично-інтонаційної «лексики» головного героя та його супутників дають підстави стверджувати, що композитор вписує свого «Дон Кіхота» в контекст радянського часу та використовує відповідно до цього комунікативну стратегію «радянізації».*

*Ключові слова: комунікативна стратегія, (вічний) образ Дон Кіхота, роман Сервантеса, симфонічні гравюри, соціалістичний реалізм.*

*Mishchuk Victoria*, the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, graduate student of the Department history of music and musical ethnography.

**«Don Quixote» symphonic engravings by K. Karaev: communicative strategy of socialist realism**

*The goal of research* is to study «Don Quixote» symphonic engravings by Kara Karaev in the context of identifying the features of composer's communicative strategy, coherent with some ideas of socialist realism. *The methodology of research* is based on the application of system-structural (in the study of «communicative strategy» concept), cultural (determining the value and role of Karaev's oeuvre), analytical and heuristic (in the symphonic engravings' analysis) approaches as well as the generalization method (in drawing the conclusions). *The scientific novelty* of the article is that the proposed research studies the specifics of musical reading of Cervantes Don Quixote by Karaev in the context of socialist realism principles. During the analysis of composer's symphonic engravings, we come to a **conclusion** that the communicative strategy of Karaev's «Don Quixote» is defined both by external (non-musical) and internal (musical) factors. The discovery of these factors allows us to recognize the principles of socialist realism in the concept of this composition. The analysis of compositional and dramatic features of the work and specifics of musical-intonation «vocabulary» of the protagonist and his companions gives reason to assert that the composer inserts his Don Quixote within the framework of Soviet time and accordingly uses the communicative strategy of «sovietization».

**Keywords:** communicative strategy, (eternal) image of Don Quixote, novel by Cervantes, symphonic engravings, socialist realism.

*Мишук Виктория Валерьевна*, Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, аспирант кафедры истории музыки и музыкальной этнографии

**Симфонические гравюры «Дон Кихот» К. Караева: коммуникативная стратегия социалистического реализма**

*Целью исследования* является изучение симфонических гравюр «Дон Кихот» Кары Караева в контексте выявления особенностей коммуникативной стратегии композитора, созвучной некоторым идеям социалистического реализма. *Методология исследования* базируется на применении системно-структурного (при изучении понятия «коммуникативная стратегия»), культурологического (определение значения и роли творчества Караева), аналитического и эвристического (при анализе симфонических гравюр) методов и метода обобщения (при формулировании выводов). *Научную новизну* статьи определяет то, что предлагаемое исследование изучает специфику музыкального прочтения Караевым сервантесовского «Дон Кихота» сквозь призму принципов социализма. В ходе анализа симфонических гравюр композитора приходим к **выводу**, что коммуникативную стратегию «Дон Кихота» Караева

*определяют как внешние (внемузыкальные), так и внутренние (музыкальные) факторы, выявление которых позволяет распознавать в концепции произведения принципы социалистического реализма. Анализ композиционно-драматургических особенностей произведения и специфики музыкально-интонационной «лексики» главного героя и его спутников дают основания утверждать, что композитор вписывает своего «Дон Кихота» в контекст советского времени и использует соответственно этому коммуникативную стратегию «советизации».*

***Ключевые слова:** коммуникативная стратегия, (вечный) образ Дон Кихота, роман Сервантеса, симфонические гравюры, социалистический реализм.*

**Актуальність теми.** Понад чотири століття безсмертний твір М. де Сервантеса «Хитромудрий ідальго Дон Кіхот Ламанчський» є благодатним джерелом натхнення у культуротворенні. Образ Дон Кіхота, вже звично постульований «вічним», знаходить своє відображення в розмаїтих мистецьких проектах та осмислюється як важлива складова художньої (в тому числі музичної) комунікації.

Лицар, створений уявою іспанського письменника, постає такою собі «рамкою», яку кожна культура заповнює новим, співзвучним їй змістом. Ця тенденція в музичній творчості реалізується через комунікативну стратегію композитора, яка є потужним імпульсом для реалізації виконавської і слухачької інтерпретацій. Композитор, працюючи з вічним образом, включається, з однієї сторони, в процес декодування його смислового потенціалу, з іншої — здійснює повторне кодування через створення музичного твору (згідно з особистісним розумінням сутності цього образу). В подальшому перед виконавцем і слухачем стоїть не менш творче, ніж у композитора, завдання — зануритись у пласт досить об'ємного смислового нашарування (осягнути Універсум вічного образу через залучення літературного першоджерела та безпосередньо композиторського твору) та віднайти у ньому ті грані, що співзвучні його власному контексту.

**Метою дослідження** є вивчення симфонічних гравюр «Дон Кіхот» Кари Караєва в контексті виявлення особливостей комунікативної стратегії композитора, суголосної деяким ідеям соціалістичного реалізму.

**Аналіз літератури.** Робота над статтею потребувала вивчення літератури в трьох напрямках. Перший пов'язаний з опрацюванням та впровадженням в дослідженні поняття «комунікативна стратегія». Зазначимо, що термін «комунікативна стратегія» є активно вжива-

ним у різних наукових дисциплінах. В системі лінгвістичного знання суть його розкривається в роботах С. Дацюка, Т. А. ван Дейка, О. Іссерс, Є. Ключова [7], І. Борисової [4] та ін. Проблеми авторських стратегій художньої творчості розкриваються С. Байковою, А. Казачковою, І. Погореловою, В. Корольовою [10], Г. Почерцовим [13] та ін. В музикознавчому апараті термін «комунікативна стратегія» сьогодні є маловживаним, зокрема серед відомих нам дослідників, що оперують цим поняттям, — Ю. Ніколаєвська.

Другий напрямок опрацювання літератури пов'язаний з вивченням рецепцій донкіхотівського образу. Серед численного списку робіт особливе значення набули праці В. Багно [2] та О. Пронкевича [14]. Третій вектор передбачав вивчення творчості Кари Караєва та його симфонічних гравюр «Дон Кіхот». Досліджуваний аналітичний матеріал різнобічно представлений Е. Абасовою, Л. Карагічевою, Л. Кязімовою, О. Колпецькою [1; 5; 6; 8; 9].

**Виклад основного матеріалу.** Змістовна ємність створеної Сервантесом історії про Дон Кіхота тривалий час пробуджує до «життя» все нові й нові художні інтерпретації як тексту роману, так і образу його головного героя. Особливою сторінкою в цій історії є музична культура, яка в особі багатьох композиторів розгортає свою захопливу історію вічного сюжету про мандрівного лицаря, підтверджуючи його невечірній потенціал та безсмертність.

Серед жанрового розмаїття музичних творів, що розкривають образ Дон Кіхота, широко представлена лінія симфонічної музики. Твори Р. Лапарра, Ж. Джакінто, В. Зваха, А. Рубінштейна, Р. Штрауса, Х. Г. Романа, Ф. А. Барб'єрі, Ж. Гомбау та ін. свідчать про здатність цього образу в будь-який історичний період задовольняти потреби сучасності в ідейному, філософсько-естетичному і художньому планах, стверджуючи свою незгасну актуальність.

В культурі радянського періоду фігура лицаря із Ламанчі викликала неабияке зацікавлення. В. Багно зазначає, що «настільки органічними були прояви цього інтересу, що донкіхотські мотиви відчутні, здавалося б, величезній кількості творів, а зв'язок з романом Сервантеса при цьому майже втрачений» [2, с.175]. Серед радянських композиторів до образу Дон Кіхота зверталися Т. Хренніков та Д. Кабалевський, створивши музику до драматичних спектаклів за мотивами роману іспанського письменника. Одним з найбільш знакових творів цієї доби, насиченим духом сучасності, стали симфонічні гравюри азербайджанського композитора К. Караєва.



У зверненні Караєва до сюжету про Дон Кіхота важливим видається аналіз компонентів авторської партії (за В. Корольовою), безпосередньо спрямованої на адресата. Направленість композиторської свідомості на майбутнього слухача та бажання бути «почутим», зрозумілим, визначає вибір митцем оптимальної комунікативної стратегії, що сприяє досягненню певних художніх цілей.

Під терміном «комунікативна стратегія» прийнято розуміти «скупність запланованих мовцем і реалізованих під час комунікації теоретичних ходів, зумовлених досягненням комунікативної мети» [7, с. 18], або ж спосіб реалізації задуму, що передбачає відбір фактів і їх подачу в певному світлі з метою впливу на інтелектуальну, вольову і емоційну сферу адресата [4, с. 85–86]. Особливе значення при аналізі комунікативної стратегії композитора мають усі компоненти авторського вибору — у вербальному тексті — заголовок, епіграф, присвята, пролог, епілог, список діючих осіб, ремарки, жанрові компоненти, тип викладу і т. д., та ступінь деталізації кожного з них. Вдала комунікативна стратегія зумовлює високий прагматичний потенціал твору й успішність естетичної дії на реципієнта [10, с. 104].

В цьому ракурсі оригінальною видається концепція «Дон Кіхота» К. Караєва з його специфічними особливостями відмічених складників авторської партії. Прем'єра твору з оригінальним жанровим визначенням — «симфонічні гравюри»<sup>1</sup> — відбулася 30 грудня 1960 р. в Баку.

Підтверджуючи влучність заданого жанрового формулювання циклу Караєва, Л. Карагічева пише: «Образи його рельєфні в своїх контурах і висвітлені тонкою тоною штриховкою. ... Одним із методів у розкритті ідеї було створення цілого ряду самостійних і контрастних образів, рівнозначних у своїй яскравій характеристиці. ...цикл формує зміст не як сюїта і не як симфонія, а точніше — як і те, і інше» [6, с. 281]. Тобто в симфонічних гравюрах чергуються контрастні, відносно самостійні частини, об'єднані органічною внутрішньою цілісністю та динамікою розвитку наскрізних музичних образів [1, с. 14].

<sup>1</sup> Тлумачний словник трактує термін «гравюра» як: 1) вид графіки, в якому зображення є друкованим відбитком з малюнка, вирізьбленого або витравленого на спеціально підготовленій дошці або пластинці; 2) вирізьблений або витравлений на спеціально підготовленій дошці або пластинці малюнок, а також відбиток такого малюнка на папері. Найбільш старовинні гравюри (на дереві) з'явилися ще на початку Середньовіччя в країнах Сходу. В Європі ж мистецтво гравіювання розгорнулося значно пізніше, аж в період раннього Ренесансу. П. Доре, С. Далі, А. Гончаров, І. Богдеско, П. Пікассо, О. Алексєєв — ось далеко не повний список авторів гравюр до «Дон Кіхота» [9, с. 1366].



Цикл композитора складають вісім гравюр, кожна з яких має програмну назву<sup>1</sup>. Детальної ж літературної програми композитор не дає, однак її функції, певною мірою, перебирає на себе однойменний фільм Г. Козинцева за сценарієм Є. Шварца (на основі роману Сервантеса), над яким Кара Караєв працював у 1957 році. Так в комунікативній стратегії караєвського *Дон Кіхота* провідне місце посідає алюзія не лише на роман іспанського письменника, а й на відому кінострічку режисера.

За радянських часів кіномистецтво було одним з панівних видів мистецтва і головним інструментом масової комунікації, часто виконуючи агітаційну функцію. Тому радянське кіно нерідко було продуктом офіційного замовлення. За умов відповідності канонам соціалістичного реалізму, коли митці мали діяти згідно з визначеними стандартами, екранізація класики для багатьох режисерів була своєрідною втечею від злободенної реальності. Це підтверджує Е. Рязанов у спогадах про Г. Козинцева: «...винні тут... пресинг, під яким жили всі художники Радянського Союзу. Ідеологічних розмов у нас на курсі не було ніколи, і в основному налягали на класику, обходячи сучасність» [8].

Видатний український теоретик питань комунікативних стратегій Г. Почепцов у монументальній праці «Теорія комунікації» в панорамі комунікативних моделей звертає особливу увагу на модель Радянського Союзу. Визначаючи притаманний цій моделі тип монологічної комунікації (на протигагу діалогічній або демократичній комунікації), що базується на цитатному принципі, в основу якого покладене марксистсько-ленінське вчення, науковець наголошує на головному її компоненті — наказі. Це підтверджується і тим, що внутрішній інформаційний простір вказаного історичного періоду, з однієї сторони, допускав існування лише офіційної точки зору на всі події, а з іншої — призупиняв розповсюдження небажаної інформації. В таких соціальних умовах людина будь-якого напрямку діяльності мала приймати певну стратегію дій і, найчастіше, обирала менш ризикову, щоб отримати схвальний відгук, в першу чергу, «верхівки» [13].

До початку роботи над кінофільмом за Сервантесом Козинцев мав тривалий досвід тісної творчої співпраці з Д. Шостаковичем у кількох кінофільмах. Більше того, вчитель Караєва по класу композиції в Московській консерваторії Шостакович у 1936 р. відмовився від пропозиції І. Солертинського написати музику до «Дон Кіхота»,

<sup>1</sup> «Мандри», «Санчо-губернатор», «Мандри», «Альдонса», «Мандри», «Павана», «Кавалькада», «Смерть Дон Кіхота».

хоча ідея ця його спочатку зацікавила [12]. Хто ж, як не один з кращих його учнів, який на той час уже завоював авторитет, зокрема був двічі удостоєний Сталінської премії (за оперу «Ветен» і симфонічну поему «Лейлі і Меджнун»), мав звання заслуженого діяча мистецтв Азербайджанської ССР (1955) та чималий досвід роботи в сфері кіномузики, найкраще годився для цього завдання?

Ще до початку роботи над кінофільмом Караєв відчував до Дон Кіхота неабияку любов. За свідченням дітей композитора, роман Сервантеса був для нього настільною книгою: «Батько перечитував роман постійно протягом всього життя, двотомник завжди, скільки я пам'ятаю, знаходився у нього в шухляді біля ліжка... На письмовому столі в Баку, а потім у Москві стояла різьблена дерев'яна статуетка Лицаря Сумного Образу, яку йому хтось подарував... а, можливо, він сам привіз її з поїздки в Іспанію», — зазначав син Караєва Фарадж [3, с. 97]. Ми можемо з легкістю здогадуватися, що лицар з Ламанчі для Караєва — не просто історична пам'ятка, а ідеал найвагоміших людських чеснот, серед яких благородство, непримиренність з несправедливістю та боротьба за волю: «Свобода, Санчо, є однією з найцінніших щедрот, які небо виливає на людей; з нею не можуть рівнятися скарби. Заради свободи, так само як і заради честі, можна і треба ризикувати життям, і навпаки, неволя є найбільшим з нещасть, які тільки можуть трапитися з людиною» [16, с. 98б].


При знайомстві зі змістом гравюру привертає увагу те, що три номери мають однакову назву — «Мандри»<sup>1</sup>, що вказує на провідну роль цієї теми. Образ мандрівного лицаря, ім'я якого Караєв не називає аж до восьмої гравюри (яка є кульмінаційною трагічною розв'язкою циклу, адже відбиває смерть героя), підіймається на щит лише в останньому номері через його самопожертву (мимоволі на думку приходить популярний з 30-х років ХХ ст. вираз «Країна повинна знати своїх героїв!»). У боротьбі за справедливість Дон Кіхот гине, стверджуючи народні ідеали, ідею донкіхотства та протиставляючи себе герою Сервантеса, який все ж відрікається від свого лицарського образу та помирає, Алонсо Кіхані.

Специфіку комунікативної стратегії композитора визначає еволюція провідного образу гравюру — теми мандрів, що пов'язана з об-

---

<sup>1</sup> Даючи трьом гравюрам назву «Мандри», Караєв, припускаємо, хотів підсилити цю складову Дон Кіхота, яку ще М. Бахтін визначив як невід'ємний від цього образу хронотоп «великої дороги рідним світом». Саме мандрівка стає для Дон Кіхота своєрідним способом існування.

разом Дон Кіхота. У вступі першої гравюри — «Мандри» — звучить фанфарний, урочистий мотив трьох труб, дуже віддалено, на р. Це колористичний акордовий ланцюг: as — Fes — Ges — Des — b — as. Ця тема в деяких роботах визначається як тема лицарського заклику Дон Кіхота служити і допомагати народу [9]. Однак вона, на наш погляд, має не стільки закличний характер, як ствердний, про що свідчить тональне закріплення тризвуку as-moll. Вона наче стверджує всі ті чесноти, благородні ідеали, які оспівував і втілював у «житті» Ламанчський ідалго.

До цього мотиву примикають і валторнові, уже закличні інтонації (інтонації заклику) у двох валторн, в основі яких висхідна квінта у ритмі бетховенського мотиву долі — . Цей ритм і далі пронизує валторнову партію, однак мелодичний контур змінюють ствердні унісонні інтонації уже чотирьох валторн (вони і завершують гравюру).

Основна ж тема гравюри — тема мандрів — заключає в собі два музичних елементи: перший — виразного, мрійливого, пісенного характеру, інший — перехід до героїчних інтонацій із висхідними рухами по звуках тризвуків та широких мелодичних ходів. Вона звучить у кларнетів на фоні остинатно крокуючої поспівки (про яку вже йшла мова) у низьких струнних (віолончелей і контрабаса) і арфи, на р (в цілому цей динамічний штрих є визначальним у цій гравюрі і коливається в межах pp — mp), в помірному темпі та має гострий ритм з опорою на пунктири та тріолі.

Так ця тема стає експозицією караєвського Дон Кіхота — російського інтелігента, в характері якого проступають і задушевність, ліризм і водночас рішучість та здатність до подвигів. Однак герой ще знаходиться наче в тіні (на що вказує назва гравюри, її лаконізм та динаміка р). В наступних гравюрах, подорожуючи дорогами сучасності, цей образ еволюціонує, набирає сил, адже вирішальна боротьба попереду.

Один з кращих дослідників іспанської літератури в Україні, автор захопливої книги «Дон Кіхот»: роман — міф — товар» О. Пронкевич зазначає, що радянські Дон Кіхоти — це Дон Кіхоти революції, активні діячі та борці за соціальну рівність, захисники скривджених [14]. Саме таким постає герой Караєва у третій гравюрі: «Дон Кіхот показується в дії, в зіткненні з дійсністю. Це уже не мандри мандрівника, а похід лицаря-воїна», — зазначає Е. Абасова [1, с. 30]. Основна тема в цьому номері проводиться трічі. Спочатку вона звучить у флейти на тр, за другим проведенням більш категорично в англійського

ріжка (mp) і альта (mf) та в кульмінаційному, третьому проведенні залишається лише початковий мотив поступеного руху в межах терції у валторни на f, якому відповідає ствердне акордове скандуванням «мотиву долі» на ff у валторн, тромбонів, туби та малого барабана. Однак поступово динаміка спадає: «щемлива тоніка з нерозв'язаними затримками... немов підкреслила уявність торжества героя» [1, с. 33].

Наступна, п'ята гравюра «Мандрі» є кульмінацією в боротьбі Дон Кіхота з дійсністю. Наскрізна тема мандрів, вірніше, лише її вступна частина (терцієва поспівка), трансформується в грізний, чеканий марш в акордовому викладі у низьких мідних інструментів (тромбон і туба). Ця ж тема проходить ще двічі — спочатку у труб, а потім у дерев'яних духових з різними фактурними змінами, демонструючи значний динамічний спад від f до pp.

В середній частині звучання ніжної, піднесеної мелодії скрипок у супроводі інших струнних вносить різкий контраст: «Драматична напруга почуттів Дон Кіхота, віч на віч зіткнувшись з ворожим світом, природно викликає необхідність показу піднесених ідеалів героя, що ведуть його на шляху безкінечних поневірянь і войовничих зіткнень з носіями зла», — коментує Абасова [1, с. 38]. Завершується п'ята гравюра кодою, в якій проводиться основна тема циклу у тому ж викладі, що й спочатку, тільки динаміка її спадає від p до ppp. Її звучання супроводжує обезсилений ритм «мотиву долі» у малого барабана на p, втрачаючи свій чіткий тріольний пульс.

Очікуваний принцип чергування порушується появою під сьомою гравюрою не «Мандрів», а «Кавалькади», проте етимологія слова «кавалькада», яке позначає вершників, що їдуть групою, підказує нам зв'язок з мандрівним мотивом. Цей «фатальний галоп смерті» (за Л. Карагічевою) відображає вирішальний поєдинок героя в боротьбі з дійсністю, що призводить до фатальної розв'язки. Наполегливо повторювана остинатна ритмічна формула  $\text{♩} \text{♩}$  у tutti оркестра створює картину скачки-гонитви, а ведучі призивні фанфарні інтонації труби (основа тематизму гравюри) уособлюють мужність та героїзм Дон Кіхота у цьому переслідуванні.

Остання гравюра «Смерть Дон Кіхота» — трагічна розв'язка циклу. Примітна поява тут зміненої сумної теми Альдонси у гобоя, секундові інтонації зітхання якої сприймаються як оплакування героя. Завершується гравюра проведенням двох провідних тем — лицарської теми труб зі вступу та мотиву мандрів: «ще довго буде мандрувати тлінним світом Дон Кіхот, вічна пам'ять про безграничну людську доброту ли-

царя сумного образу, про красу його подвигів в ім'я любові до людини та її щастя» [1, с. 43].

Для створення цілісної картини сучасності композитор вводить поміж мандрів Ламанчського ідалго гравюри «Санчо-губернатор» та «Альдонса», які є узагальненими репрезентантами народних образів. Гравюра «Санчо-губернатор» є не індивідуальною характеристикою вірного супутника лицаря з Ламанчі, а уособленням збірною образу народу. Санчо — виходець з простого люду, але досягає неймовірних для себе соціально-статусних висот — стає губернатором. Музика звучить в оркестровому *tutti* на *ff*, з підсиленою ударною групою інструментів (литаври, трикутник, бубен, тарілки, великий і малий барабани) та відбиває колорит святкового масового гуляння. Такий різкий контраст перших двох гравюр — похмурий, мінорний, «тихий» характер «затушованого» мандрівника Дон Кіхота в першій гравюрі, з однієї сторони, а з іншої — яскраво насичений, «повнокровний» образ Санчо, з його нарочито мажорними, святковими звучностями, дає підстави припустити, що таке художнє рішення є стратегічним наміром Караєва, який пояснюється радянською ідеологією. В останній декларувалося, що маси трудівників і їх інтереси є для держави найвагомішими, наполягалося, що їх ідеали і є найповнішим утіленням людської мудрості. Звідси — трактування Караєвим образу Санчо не як об'єкта насмішки, в іронічному ключі, а з повною серйозністю — як знакової фігури — в усіх її зв'язках з народним началом.

З іншої сторони, ліричним центром циклу є четверта гравюра «Альдонса», в якій Караєв малює не портрет вимріяної фантазії Дон Кіхота, не плід його уяви на ім'я Дульсінея, а цілком реальний образ звичайної селянської дівчини, ніжної, вразливої. Це підтверджує і назва номера. Сумна мелодія цієї гравюри лагідно, проникливо, в різних ладових відтінках звучить у соло флейти, а потім переходить до струнної групи. В своїх чуттєвих тонах цей образ нагадує витончену Сольвейг з «Пер Гюнта» Е. Гріга.

Ще одна, шоста гравюра — «Павана» — популярний придворний урочистий танець (за однією з версій — іспанського походження), розповсюджений у Європі від початку XVI століття. Цей номер разом із «Кавалькадою» часто розцінюються дослідниками творчості Караєва як репрезентант образу зла, представленого в образі манірної аристократичної знаті [1; 9; 15]. Р. Сафаралібекова, детально аналізуючи деякі з гравюр циклу, вбачає інверсивний зв'язок цього номеру з «Альдонсою», а наступної «Кавалькади» — з гравюрою «Санчо-гу-

бернатор» [15]. Можна припустити, що музичні перетворення цих взаємопов'язаних гравюр не просто виражають традиційне семантичне протиставлення мрії і реальності, а відбивають дві полярні сторони сучасної композитору дійсності.

**Висновки.** Комунікативну стратегію симфонічних гравюр «Дон Кіхот» Кари Караєва визначають як музичні, так і позамузичні фактори.

Розпізнавання опірних в концепції симфонічних гравюр принципів соціалістичного реалізму відіграє важливу роль в адекватному прочитанні композиторського задуму. К. Караєв вписує вічний образ Ламанцького лицаря в контекст радянського часу та використовує відповідно до цього комунікативну стратегію «радянізації». Її основні елементи проявили себе в таких компонентах:

1) осучаснення класичного, створеного уявою М. де Сервантеса сюжету, де основну драматургічну лінію формує героїця подвигу;

2) зв'язок симфонічних гравюр «Дон Кіхот» з однойменним кінофільмом Г. Козинцева за сценарієм Є. Шварца;

3) жанрове визначення і відповідна йому драматургічна специфіка твору, в якому контрастні, відносно самостійні частини взаємопов'язані внутрішньою логікою наскрізних музичних тем та динамікою еволюції провідного образу (теми мандрів);

4) репрезентація Ламанцького лицаря як виразника демократичних, народних цінностей, благородного ідалго, готового піти на самопожертву заради справедливості і торжества народних ідеалів;

5) узагальнена трактовка образів вічних супутників Дон Кіхота — Санчо Панси та Альдонси як своєрідного взірцевого громадянина і поетизованої простої дівчини;

6) протиставлення в «Павані» табору позитивних героїв (вихідців з простого люду — Дон Кіхот, Санчо та Альдонса) і опозиції (аристократія, що уособлює образ зла); вирішальне зіткнення цих сторін у «Кавалькаді».

«Дон Кіхот» К. Караєва, маючи безперечно високі художні якості і значення, і в сьогоденні залишається одним з найбільш репертуарних творів симфонічної музики радянського періоду.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абасова Э. А. Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева. Баку: Азербайджанское государственное издательство, 1965. 43 с.

2. Багно В. Е. «Дон Кихот» в России и русское донкихотство. Санкт-Петербург: Наука, 2009. 228 с.

3. Байрамова А. Литература в жизни и творчестве Кара Караева. *Музыкальная академия*. Москва: Композитор, 2013. № 3. С. 96–101.
4. Борисова И. Н. Категория цели и аспекты текстового анализа. *Жанры речи*. Саратов: Колледж, 1999. Вып. 2. С. 81–96.
5. Карагичева Л. В. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве. Москва: Композитор, 1994. 288 с.
6. Карагичева Л. В. Симфонические гравюры «Дон Кихот» (Об одном аспекте трагического у Караева). *Статьи. Письма. Высказывания*. Москва: Советский композитор, 1978. С. 266–314.
7. Ключев Е. В. Речевая коммуникация. Коммуникативные стратегии. Коммуникативные тактики. Успешность речевого взаимодействия: учебное пособие для университетов и институтов. Москва: Приор, 1998. 224 с.
8. Козинцев Григорий Михайлович. Чтобы помнили. URL: <https://chtoby-ponnili.livejournal.com/86495.html> (дата звернення: 13.08.2018).
9. Колпецкая О. Ю., Ткаченко Н. Н. Симфонические гравюры «Дон Кихот» Кара Караева: жанровая специфика и интонационные особенности музыкального произведения. Концепт: научно-методический электронный журнал. 2015. Т. 13. С. 1366–1370. URL: <http://e-koncept.ru/2015/85274.htm> (дата звернення 04.10.2018)
10. Королева В. В. Сучасний український драматургічний дискурс: комунікативна структура та прагматика: дис. ... д-ра філологічних наук: спеціальність: 10.02.01 / Національна академія наук України, Інститут української мови Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара. Дніпро, 2017. 423 с.
11. Кязимова Л. Т. «Кинематографические интенции» в симфонизме К. Караева: от «Дон Кихота» к «Гойе». *Южно-российский музыкальный альманах*. 2014. С. 82–86. URL: <https://musalm.ru/2014-4-4-1.html> (дата звернення 04.10.2018)
12. Панова Е. В. Балет «Дон Кихот». Сравнительная характеристика изданных клавиров «Дон Кихота». Проблема авторской принадлежности музыкального материала фрагментов балета в различных редакциях. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*: в 5 ч. Тамбов: Грамота, 2017. Ч. 4, № 12 (86). С. 121–124.
13. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. Москва: Рефл-бук; Київ: Ваклер, 2001. 656 с.
14. Пронкевич О. В. «Дон Кихот»: роман — міф — товар. Київ: НаУКМА: АграрМедіаГруп, 2012. 197 с.
15. Сафаралибекова Р. Принцип инверсии в музыкальном искусстве. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1515&page=2](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1515&page=2) (дата звернення 04.10.2018)
16. Сервантес М. де Дон Кихот / пер. с исп. М. Энгельгардта. Москва: Директ-Медиа, 2016. 1107 с.

## REFERENCES

1. Abasova, E. A. (1965). Symphonic Engravings «Don Quixote» by Kara Karaev. Azerbaijan State Publishing House Baku [in Russian].
2. Bagno, V. E. (2009). Don Quixote in Russia and the Russian Quixotic. St. Petersburg: Nauka [in Russian].
3. Bayramova, A. (2013). Literature in the life and work of Kara Karaev. Academy of Music. Moscow: Composer [in Russian].
4. Borisova, I. N. (1999). Category objectives and aspects of text analysis. Speech genres. Vol. 2. Saratov: College [in Russian].
5. Karagicheva, L. V. (1994). Kara Karaev: Personality. Judgments about art. Moscow: Composer [in Russian].
6. Karagicheva, L. V. (1978). Symphonic engravings «Don Quixote» (On one aspect of the tragic from Karayev). Articles. Letters. Sayings. Moscow: Soviet composer [in Russian].
7. Klyuev, E. V. (1998). Speech communication. Communicative strategies. Communicative tactics. The success of speech interaction: A manual for universities and institutes. Moscow: PRIOR Publishing House [in Russian].
8. Kozintsev Grigoriy Mihaylovich. To remember. URL: <https://chtoby-pomnili.livejournal.com/86495.html> [in Russian].
9. Kolpetskaya, O. Y., Tkachenko, N. N. (2015). Symphonic Engravings «Don Quixote» by Kara Karaev: genre specificity and intonational features of a musical work. Scientific and methodical electronic journal «Concept». Vol. 13. URL: <http://e-koncept.ru/2015/85274.htm> [in Russian].
10. Korolova, V. V. (2017). Ukrainian drama discourse: communal structure and pragmatics. Doctor's thesis. Specialty 10.02.01 — philological sciences. National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Ukrainian Language, Dnipropetrovsk National University, Oles Honchar. Dnipro [in Ukrainian].
11. Kyazimova, L. T. (2014). «Cinematic Intentions» in K. Karayev's Symphony: From «Don Quixote» to «Goya». South Russian musical almanac. URL: <https://musalm.ru/2014-4-4-1.html> [in Russian].
12. Panova, E. V. (2017). Comparative characteristics of published Don Quixote clavier. The problem of the authorship of musical material fragments of ballet in various editions. Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice. Vol. 4. Tambov: Gramota [in Russian].
13. Potseptsov, G. G. (2001). Communication theory. Moscow: «Refl-buk», Kiyiv: «Vakler» [in Russian].
14. Pronkevich, O. V. (2012). «Don Quixote»: the novel — the myth — the product. Kiyiv: NaUKMA: AgrarMediaGrup [in Ukrainian].
15. Safaralibekova, R. The principle of inversion in the art of music. URL: [http://www.musigi-dunya.az/new/read\\_magazine.asp?id=1515&page=2](http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1515&page=2) [in Russian].
16. Servantes, M. de (2016). Don Kihot (M. Engelgardta, Trans). Moscow: Direkt-Media [in Russian].

**Стаття надійшла до редакції 3.10.2018**



УДК 78 (497.5)

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–57–65

**Марта Богданівна Гурська**

<http://orcid.org/0000–0002–0614–4086>

викладач кафедри теорії та історії виконавського мистецтва

Інституту мистецтв Прикарпатського

національного університету імені В. Стефаника,

викладач фортепіано Ястребарської музичної школи,

Хорватія (ГЛБ Jastrebarsko, Croatia)

[gourskamarta@gmail.com](mailto:gourskamarta@gmail.com)

## МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ МІСТА ЗАДАР (ХОРВАТІЯ) В XVII ТА XVIII СТОЛІТТЯХ

***Метою** статті є поглиблене вивчення сегментів розвитку музичного мистецтва міста Задар (Хорватія). Ця тематика викликає зацікавленість своєю культурною цінністю. Автор співставляє можливості та перешкоди в розвитку музичного мистецтва заропонованого періоду, що в свою чергу сприяє більш ясному розумінню специфіки розвитку музичної культури даного регіону Хорватії. **Методологія.** У дослідженні використано історичний та системний, а також культурологічний методи, які дають можливість окремі складові музичного життя міста Задар розглядати як комплексне явище хорватської культури з її національною специфікою. **Наукова новизна.** У статті аналізується розвиток музичної культури міста Задар (Хорватія) періоду XVII–XVIII століть, який до цього часу не був об'єктом спеціального дослідження. Розрізнені маловідомі матеріали складають вагомий внесок у вивчення хорватської музичної культури та її взаємодії із європейськими культурними традиціями. **Висновки.** За допомогою знайденої інформації детально проаналізовано окремі елементи цієї проблематики. Розглянуті важливі складові музичної культури міста Задар, які сприяли загальному розвитку музичного мистецтва Хорватії. Акцентовані важливі аспекти в процесі розвитку окремих елементів музичного мистецтва міста Задар, а також можливості впливу цих елементів на культурний статус Хорватії.*

***Ключові слова:** музикант, традиція, століття, виконавець, церква, композитор.*

*Gourska Marta*, the postgraduate student of department of the theories and histories of the art performance, Institute of art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, piano-teacher of Music School Jastrebarsko, Croatia.

**Musical life and features of the cultural development of the city of Zadar (Croatia) of the period of the XVII–XVIII centuries**

**The purpose** of the article is to study in depth the development of musical art in Zadar (Croatia). This topic is of interest for its cultural value. In the article, the author compares the possibilities and obstacles in the development of musical art of this period, which in turn contributes to a clearer understanding of the specifics of the development of musical culture in this region of Croatia. **Methodology.** The study used historical and systemic, as well as cultural methods that allow separate components of the musical life of the city of Zadar to be considered as a complex phenomenon of Croatian culture with its national specificity. **Scientific novelty.** The article analyzes the development of musical culture of the city of Zadar (Croatia) from the period of the XVII–XVIII centuries, which has not yet become the object of a special study. Isolated little-known materials make a significant contribution to the study of Croatian musical culture and its interaction with European cultural traditions. **Conclusions.** With the help of the information found, individual elements of the stated problematic were analyzed in detail. Considered important components of musical culture of the city of Zadar, which contributed to the overall development of musical art in Croatia. The important aspects of the development of individual elements of the musical art of Zadar, as well as the possibility of the influence of these elements on the cultural status of Croatia are emphasized.

**Keywords:** musician, tradition, century, performer, church, composer.

*Гурская Марта Богдановна*, преподаватель кафедры теории и истории исполнительского искусства Института искусств Прикарпатского национального университета имени В. Стефаника, преподаватель фортепиано Ястребарской музыкальной школы (Хорватия)

**Музыкальная жизнь и особенности культурного развития города Задар (Хорватия) в XVII и XVIII веках**

**Целью** статьи является углубленное изучение сегментов развития музыкального искусства города Задар (Хорватия). Эта тематика вызывает интерес своей культурной ценностью. В статье автор сопоставляет возможности и препятствия в развитии музыкального искусства данного периода, что в свою очередь способствует более ясному пониманию специфики развития музыкальной культуры данного региона Хорватии. **Методология.** В исследовании использованы исторический и системный, а также культурологический методы, позволяющие отдельные составляющие музыкальной жизни города Задар рассматривать как комплексное явление хорватской культуры с её национальной спецификой. **Научная новизна.** В статье анализируется развитие музыкальной культуры города Задар (Хорватия) периода XVII–XVIII веков,

до сих пор не ставшее объектом специального исследования. Разрозненные малоизвестные материалы составляют весомый вклад в изучение хорватской музыкальной культуры и её взаимодействия с европейскими культурными традициями. **Выводы.** С помощью найденной информации детально проанализированы отдельные элементы заявленной проблематики. Рассмотрены важные составляющие музыкальной культуры города Задар, которые способствовали общему развитию музыкального искусства Хорватии. Акцентированы важные аспекты в процессе развития отдельных элементов музыкального искусства города Задар, а также возможности влияния этих элементов на культурный статус Хорватии.

**Ключевые слова:** музыкант, традиция, век, исполнитель, церковь, композитор.

**Актуальність проблеми.** Розгляд запропонованої тематики є актуальним, оскільки саме завдяки детальному підходу до окремих розділів з'являється можливість глибинного розуміння конкретних питань проблематики. Структурні особливості та багатогранність музичного змісту збережених музичних прикладів є предметом досліджень науковців.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В хорватській музичній культурі запропонований для розгляду період розвитку в творчому плані був цікавим та плідним. Тенденції розвитку вивчались у багатьох наукових працях. Особливо цікавими для автора виявились роботи Jerka Bezića [2], Zdravka Blažekovića [4], Miho Demovića [5], Ivana Kukuljevića-Sakcinski [7].

**Наукова новизна.** У статті аналізується розвиток музичної культури міста Задар (Хорватія) періоду XVII–XVIII століть, який до цього часу не був об'єктом спеціального дослідження. Розрізнені маловідомі матеріали складають вагомий внесок у вивчення хорватської музичної культури та її взаємодії із європейськими культурними традиціями.

**Мета статті** — поглиблене вивчення сегментів розвитку музичного мистецтва міста Задар (Хорватія). Автор співставляє можливості та перешкоди в розвитку музичного мистецтва запропонованого періоду, що в свою чергу сприяє більш ясному розумінню специфіки розвитку музичної культури даного регіону Хорватії.

**Вклад основного матеріалу.** При розгляді окремих аспектів проблематики розвитку музичного мистецтва міста Задар (Хорватія) в XVII та XVIII століттях досить складно диференціювати їх від аспектів розвитку музичного життя інших міст далматинського регіону

Хорватії. На жаль, багато імен тогочасних музикантів втрачено, тому документи, які існують донині, є особливо цінними для науки.

Так, наприклад, збереглися відомості про священика Шіме Вітасовіча (Šime Vitasovića), який досліджував приклади старовинної музичної історії міста. Дані про активний музичний розвиток Задару знаходимо в його пісенниках. Відомо, що пісні з цих пісенників до початку XIX століття виконувались хорватською мовою. Про використання пісенників за межами катедрали говорять збережені в інших містах приклади. Так, один примірник пісенника був знайдений в задарських францисканців, а рукопис знайдено в Дубровнику.

В кінці XVII та на початку XVIII століття серед простого населення музика розвивалась досить активно. Так, знаємо про існування заповіту каноніка Вінченца Дженціні (Vincenza Gencini) з 1719 року, в якому згадуються музичні інструменти спінетін (spinetin), органет (organet), арфа (harfa) та лют (liut). На основі існуючих фактів можна стверджувати, що в катедралі використовувались згадані інструменти. Ці та інші дані говорять про розвинену музичну культуру міста Задар на початку XVIII століття [8, с. 50–51].

І все ж, від смерті священика Шіме Вітасовіча до заснування «Театру Нобіле» («Teatra Nobile») практично не існує підтвердження розвитку музичного життя міста Задар. Створену «пустоту» вдається заповнити виключно відомостями з секундарних джерел.

Як і в більшості далматинських міст, загальна організація музичного життя міста Задар була досить скромною. Перевага надавалась розвитку сакральної музики. Відомо, що в XVIII столітті в далматинському місті Спліт для виконання в катедралах продовжувала зберігатись та розвиватись традиція композиторської творчості Пеллізарі, Баямонті, Алберті (Pellizzari, Bajamonti, Alberti). Таким способом піднімався рівень ансамблевого виконання, яке було популярним та актуальним. Відображення музичного життя міста Задар є досить скромним через недостатність оригінальних джерел для його вивчення. Все ж, цілком ймовірним вважається факт розвитку двох сакральних традицій: одна є послідовницею латинського григоріанського хоралу, інша — співом та речитативом, що розповідає про життя святих хорватською мовою. Традиція григоріанського співу була вагомою та використовувалась в щоденній практиці. Свідками цього є церковні книги, що поступово з'являлись в XVIII столітті та зберігаються в архіві задарської катедрали. Так, збірник псалмів для

чотирьох голосів (альт, тенор та два баса), що походить з 1724 року, видано в Венеції також в 1724 році. Гармонізовані хоральні наспіви з цього збірника виконувались протягом першої половини XVIII століття [3, с. 161].

Відомим є рукопис кантуала з рядом одноголосних григоріанських наспівів, що виконувались у Великодній тиждень. Щороку на святкуванні святої Штосії (sv. Stošije) в центральній церкві виконувалось дев'ять лекцій (štenja) з життя святих хорватською мовою: «Тебе, Бога, хвалимо» («Tebe Boga hvalimo») і «Благословлений» («Blagoslovljen»). Ця традиція тривала до кінця XVIII — початку XIX століття. В 1837 році традиція знову була активована каноніком церкви святої Штосії Вічком Івчевічем (Vickom Ivčevićem). В середині XVIII століття, під час свят на конвентуальних службах деяких церковних спільнот, в задарських церквах виконувались євангеліє хорватською мовою.

Крім згаданих традицій в задарських селах та «Змаєвічевій семінарії» існувала традиція глаголичного співу. Відомо про існування малого хору так званих священників-глаголяшів, які в неділю та під час свят відправляли свої служби і канонічні години. Їхній глаголичний спів був строго вокальним і не потребував ніякої спеціальної музичної підготовки [6]. На відміну від латинської богословської семінарії в «Змаєвічевій семінарії» ніколи не існувало окремого предмету, який би навчав церковному співу. Такий предмет було введено в латинській семінарії на початку XIX століття.

Крім задарської катедралі існували також інші церкви, в яких розвивалось музичне життя. Існує достатня кількість даних, завдяки яким можливо стверджувати про розвиток органної музики в місті Задар. Відомим майстром органа кінця XVII — початку XVIII століття є Іван Федріготті (Ivan Fedrigotti), про якого було сказано: «...bijaše po svoj prilici rodom iz Dalmacije» («...будучи, вірогідно, родом з Далмації») [7, с. 82]. В 1709 році в домініканській церкві Федріготті змайстрував орган.

В церквах святого Шімуна (sv. Šimuna), святої Марії (sv. Marije), святого Михайла (sv. Mihovila), святого Франциска (sv. Frane) релігійні святкування збагачувались музикою вокалу та органа. В середині XVIII століття в майстра Петра Накіча (Petra Nakića) були замовлені органи для всіх згаданих церков. В червні 1753 року в церкву святої Марії монастиря задарських бенедиктинок орган було доставлено з Венеції. В цьому ж році для францисканської церкви святого Фран-

циска теж замовлено орган. Інструмент було доставлено в 1756 році, де він залишався до 1882 року.

В 1756 році в Задрі з'явився третій орган, замовлений в Петра Накіча для церкви святого Шімуна-пророка. З огляду на ціну інструментів можна зробити висновок, що ці органи були набагато більшими від тих, які замовлялись в Петра Накіча раніше. В церкві святої Штосії орган з'явився в 1759 році і функціонував тут до 1900 року, для церкви святого Михайла інструмент було змайстровано в 1750 році. З цієї інформації випливає висновок про активний розвиток органної музики в Задарі. Широке застосування інструмента було можливим завдяки високій фінансовій спроможності церкви та міста. Цілком вірогідним є факт існування в XVIII столітті малих вокальних та інструментальних ансамблів.

Замовлення органів в середині XVIII століття сприяло створенню органної традиції, завдяки якій через двадцять років в Задарі поселяється італійська родина відомого органіста Москателлі (Moscatelli). Хоча органи Москателлі і не були розраховані на Задар, все ж саме поселення та функціонування майстерні знаменитого майстра в місті (майстерня функціонувала до 1790 року) свідчило про високий культурний рівень середовища.

Першим з родини майстрів-органістів був Нікола Москателлі (Nikola Moscatelli), учень Петра Накіча. Син Ніколи Москателлі Доменіко (Doménico) в період від 1771 до 1777 року змайстрував сімнадцять органів. В 1780 році Доменіко Москателлі поселився в Задарі і цього ж року відкрив майстерню, де змайстрував біля сорока органів. Помер Доменіко Москателлі в листопаді 1788 року. Син Доменіко Москателлі — Гаetano (Gaetano) також був відомим майстром органів. Після батькової смерті продовжив діяльність у сімейній майстерні в місті Задар. В 1788 році Гаetano Москателлі одружився з Марією Фонда (Marija Fonda). На їхньому вінчанні були присутні представники вищої аристократії В. Албіноні (V. Albinoni) та Т. Вальєр-Крелянович (T. Valier-Kreljanović). Цей факт свідчить про високий суспільний рівень майстрів-органістів.

В 1792 році Гаetano Москателлі переселився на острів Коміжа, де проживав до 1804 році та служив на церковній посаді органіста. Короткий період Гаetano Москателлі служив в місті Сень катедральним органістом. В період від 1807 до 1815 року, проживаючи в Загребі, Гаetano майстрував та ремонтував органи для різних церков північної Хорватії. В 1821 році переселився на острів Брач, де помер в 1822 році.

Гаetano Москателлі був видатним майстром своєї справи. Ним були створені органи на Полюду (Спліт), Болу (Брач), в домініканській церкві міста Шібенік.

Інтенсивний розвиток світської музики міста Задар, тобто активна діяльність композиторів та виконавців розпочинається в 1783 році заснуванням Театру Нобіле (Teatra Nobile). Для концертів та вистав було створено імпровізовану сцену.

В кінці XVIII століття в Задарі активно розвивали творчу діяльність італійські виконавці. Одним з них був Анджело Марія Фреза (Angelo Maria Frezza), народжений в Римі в 1759 році [5, с. 97]. Не існує відомостей про освіту музиканта. Відомо тільки, що в 1780 році Фреза влаштувався на службу в Задар як молодий вчитель скрипки. За запрошенням в 1786 році переселився в Дубровник та став високооплачуваним інструменталістом.

Для організації театрального оркестру в 1788 році адміністрація театру запросила італійського скрипаля Джузеппе Галі (Giuseppe Galli). Галі організував оркестр та став його директором. В 1792 та 1793 роках оркестр гастролює в Спліті, Шібеніку та в Задарі. Під керуванням Галі було організовано камерний ансамбль, який теж успішно концертував у кінці XVIII століття. Вагомою заслугою Джузеппе Галі є заснування в місті Задар скрипкової школи в 1797 році.

В кінці XVIII століття в Задарі розвивалась діяльність ще одного талановитого композитора та скрипаля — Марка Баттагела (Marco Battagel), який входив до складу музикантів Театру Нобіле як скрипаль театрального оркестру. Композиторська діяльність Баттагела представлена його Симфонією, Квартетом, Сонатою, двома кантатами.

Серед видатних музикантів — задарський скрипаль Франческо Маккарі-Спада (Francesco Mascari-Spada), що працював скрипалем в першій половині XIX століття в театральному оркестрі разом зі своїм сином Нікколо Маккарі-Спада (Niccolo Mascari-Spada). Існує версія про діяльність скрипаля в оркестрі під час керування Джузеппе Галі (Giuseppe Galli). Нікколо Маккарі-Спада повних п'ятнадцять років працював в оркестрі Театру Нобіле разом з батьком.

**Висновки.** Як бачимо, в першій половині XVIII століття в церковній практиці продовжилась музична традиція, що була започаткована значно раніше, — григоріанський та глаголичний спів і життя святих. З початку XVIII століття існують документальні підтвердження використання в катедралі таких інструментів, як спінет (spinet), органет



(organet) та арфа (harfa) та чотирьох органів, змайстрованих Петром Накічем.

В другій половині XVIII століття розпочинають діяльність композитори, виконавці, майстри-органісти, які своєю активністю в межах катедрали чи театру значною мірою вплинули на розвиток музичного життя міста Задар. Йдеться про композитора Марка Баттагела, скрипалів Анджело Марія Фрезі та Джузеппе Галі, родину органістів Москателлі, які обрали Задар як плідне тло для своєї творчої діяльності.

Оскільки сакральні та світські приклади музичної культури міста Задар знатно збагатили скарбницю загальної музичної культури Хорватії, як і світову музичну скарбницю, поглиблене ознайомлення з творчістю композиторів та виконавців, аналіз музичних прикладів допомагає крапцюму розумінню та вивченню проблематики в цілому.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Andreis J. Povijest glazbe. Knj. 4: Povijest Hrvatske glazbe. Zagreb: Liber Mladost, 1974. С. 23–57.
2. Bezić J. Glazba u zadarskom kazalištu u vrijeme Bachova apsolutizma. Bašćinski glasi, 1994. С. 63–93.
3. Bezić J. Razvoj glagoljaškog pjevanja na zadarskom području. Djela. Knj. V. Zadar: Institut JAZU u Zadru, 1973. С. 160–162.
4. Blažeković Z. Zadarsko kazalište krajem XVIII st. *Zadarska revija*. 1986. Br. 5–6. С. 521–525.
5. Demović M. Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj Republici od polovine XVII do prvog desetljeća XIX stoljeća. Zagreb: JAZU, 1989. С. 97.
6. Karaman M. Del Clero Ilirico. Zadar 1740. Naučna biblioteka Zadar. br.22321 ms. 546 i br.21009 ms. 521. С. 37–42.
7. Kukuljević-Sakcinski I. Slovník umjetnikah jugoslavenskih. Zagreb, 1858. br.22321 ms. 546 i br. 21009 ms. 521. С. 82.
8. Strgačić A. Zadraniin Šime Vitasović i kulturno-povijesno značenje njegovih djela. *Radovi Instituta JAZU u Zadru*. 1955. II. С. 48–63.

#### REFERENCES

1. Andreis, J. (1974). History of Croatian Music. Zagreb: Liber mladost [in Croatia].
2. Bezić, J. (1994). Music at the Zadar Theater in the era of Bach's absolutism. Zadar: Bašćinski glasi [in Croatia].
3. Bezić, J. (1973). Development of Glagolitic singing in the Zadar area. Zadar: Institution JAZU in Zadar [in Croatia].
4. Blažeković, Z. (1986). The Zadar Theater at the end of the 18th century. Zadar: Zadarska revija [in Croatia].



5. Demović, M. (1989). Music and musician in Dubrovnik Republic, from the mid-XVII until the first decade of the 19th century. Zagreb: JAZU [in Croatia].
6. Karaman, M. (1740). The priesthood of Illirico. Zadar, Scientific Library [in Croatia].
7. Kukuljević-Sakcinski, I. (1858). Vocabulary of Yugoslav artists. Zagreb: JAZU [in Croatia].
8. Strgačić, A. (1955). Citizen of Zadar Šime Vitasović and cultural and historical significance of his works. Zadar: Institut JAZU [in Croatia].

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018*

УДК 782.1+782/784.21/784.25/784.95  
DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–65–75

**Го Цяньпін**

<http://orcid.org/0000–0002–7601–4981>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
OdGuoQianping@gmail.com*

## **ВЕРБАЛЬНІ ТА МУЗИЧНІ ЧИННИКИ ОПЕРНОГО ІНТОНУВАННЯ: ОБРАЗНА ЄДНІСТЬ**

***Мета** статті — виявити внутрішній діалог оперних словесних логоформ, що відбивається у музичному змісті опери, як зумовлений взаємодією двох основних типів літературного слова, поетичного та прозаїчного. **Методологія** роботи визначається поєднанням естетичного та семасіологічного підходів, включає текстологічний аналіз та компаративні характеристики. **Наукова новизна** роботи визначається виокремленням оперного інтонування як синтетичного явища, що відповідає потребі наближення словесної та музичної семантики в оперній творчості; диференціацією словесних логоформ, які залучаються до оперної сфери як закономірної та зумовленої змістовими потребами оперної поетики. **Висновки** дозволяють стверджувати, що образна єдність вербальних та музичних чинників оперного інтонування визначається з двох боків: з боку естетичної ідеї, яка надає загальну художньо-смыслову скерованість оперному твору; з боку вибору специфічного словесного матеріалу як такого, що поєднує прозаїчні та поетичні якості, здатність узагальнювати та індивідуалізувати мовну свідомість людини.*

***Ключові слова:** оперне розуміння та інтерпретація, оперне інтонування, словесні логоформи, образна єдність.*

**Guo Qianping**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
**Verbal and musical factors of opera intonation: imaginative unity**

**The purpose** of the article — to reveal the internal dialogue of opera verbal logofoms, which is reflected in the musical content of opera, as conditioned by the interaction of two main types of literary word, poetic and prose. **Methodology** of work determined by a combination of aesthetic and semiological approaches, including textual analysis and comparative characteristics. **The scientific novelty** this work is determined by the separation of the phenomenon of opera intonation as a synthetic phenomenon, which corresponds to the need to approximate verbal and musical semantics in opera; differentiation of verbal logofoms, which are involved in the opera sphere as regular and conditioned by the substantive needs of operatic poetics. **The conclusions** allow to state that the imaginative unity of verbal and musical factors of operatic intonation is determined on two sides: by the aesthetic idea, which gives the general artistic and semantic orientation to the opera work; by choosing specific verbal material as one that combines prose and poetic qualities, the ability to generalize and individualize the linguistic consciousness of human.

**Keywords:** opera understanding and interpretation, opera intonation, verbal logofoms, imaginative unity.

**Го Цяньпин**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

**Вербальные и музыкальные факторы оперного интонирования: образное единство**

**Цель** статьи — выявить внутренний диалог оперных словесных логоформ, отражающийся в музыкальном содержании оперы, как обусловленный взаимодействием двух основных типов литературного слова, поэтического и прозаического. **Методология** работы определяется сочетанием эстетического и семиологического подходов, включая текстологический анализ и компаративные характеристики. **Научная новизна** работы определяется выделением оперного интонирования как синтетического явления, отвечает потребности сближения словесной и музыкальной семантики в оперном творчестве; дифференциацией словесных логоформ, которые привлекаются к оперной сфере как закономерной и обусловленной содержательными потребностями оперной поэтики. **Выводы** позволяют утверждать, что образное единство вербальных и музыкальных факторов оперного интонирования определяется с двух сторон: со стороны эстетической идеи, которая предоставляет общую художественно-смысловую направленность оперного произведения; со стороны выбора специфического словесного материала как сочетающего прозаические и поэтические качества,

*способность обобщать и индивидуализировать языковое сознание человека.*

**Ключевые слова:** оперное понимание и интерпретация, оперное интонирование, словесные логоформы, образное единство.

**Актуальність** теми та проблематики статті. Оперне інтонування має особливі семантичні витоки, пов'язані не лише з історично сформованою системою музично-риторичних засобів, а й з не менш тривалим та послідовним відбором словесних логоформ. В семантичній площині оперного виконавства розуміння слова — його походження та призначення, вміння репрезентувати словесні значення в їх спеціальній музичній формі — є не менш важливим, аніж здатність відновлювати та транслювати іманентний музичний смисл. Можна навіть стверджувати, що в оперній творчості (і композиторській, і виконавській) слово постає засобом семантичної презентації музично озвучених смислів такою ж мірою, як музичні значення слугують доказу семантичної вагомості слова. Канонізація художнього висловлення є постійною потребою культури, має свої історичні первинні прототипи, хоча найважливіші образно-естетичні функції набуває у вторинній мистецькій формі [1; 3]. У музичному мистецтві єдність музичних та словесних способів інтонування найперше засвідчила камерна вокальна галузь [2]. Але не лише неодмінна єдність музичного інтонування зі словесною вимовою-артикуляцією, а й новий конгломерат словесно-літературних засобів дозволяє виділяти вокальне оперне інтонування в окрему галузь, що виробляє власні закономірності, у тому числі стосовно вербальних форм.

**Мета статті** — виявити внутрішній діалог оперних словесних логоформ, що відбивається у музичному змісті опери, як зумовленому взаємодією двох основних типів літературного слова, поетичного та прозаїчного.

**Основний зміст роботи.** Музика і слово репрезентують два головних напрями мовного вираження людської свідомості, які насамперед пояснюють загальні семантичні передумови *оперного розуміння та інтерпретації* соціальної та художньої дійсності; *природа оперного світу* багато в чому також зумовлена тим, що життєвий світ культури не вичерпується «світом знання», сферами логічного мислення, оскільки передбачає «вбудованість» у культуру повсякденного досвіду, переживання й передчуття, включаючи неясні містифіковані відчуття, те, що не піддається інтелектуальному аналізу, навіть суперечить йому. Варто протиставляти раціонально-логічні форми пізнання як «поін-

формованість» і живу емоційну причетність як «залучення», враховуючи, що саме останнє відкриває можливість розуміння та сприяє самоздійсненню людини в культурі. У такий спосіб виникає протиставлення розуміння, як пов'язаного з 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 вираженості й визначеності. Тому процес *оперного розуміння* передбачає спеціальні способи й засоби інтерпретації; важливою ознакою *образної інтерпретації* в оперній музиці стає *специфічне слово* в різних його композиційних і функціональних станах.

У загальному семантичному плані роль слова в музиці визначається тим, що воно здатне вказувати на смисли, пов'язані із сутністю людського життя, ставати живою частиною життя, активним засобом впливу. У такій якості слово стає центральним елементом будь-якої культури: по-справжньому в життя культури, у культуру як пам'ять входять лише ті смисли, які «проговорюються» у слові, отримують вербалізовану інтонаційну форму. З боку людської свідомості смисл завжди потребує вербалізації, але він потребує, таким чином, і інтонування, тобто озвучення, набуваючи музичного відтінку, резонансу.

З одного боку, слово стає неодмінним супутником музичного смислу та семантичних ознак смислу в музиці, і цей процес вербалізації музичних значень можна вважати однією зі сторін «самозростаючого логосу музики» (про який згадував ще Геракліт). Слова-поняття можуть виявляти несподівану самостійність і рухливість, здійснюючи власну історичну подорож, накопичуючи «семантичні стани» — аж до взаємовиключних значень. Причому таку складну роботу над собою, таке упорядкування всього семантичного багажу організує письмове — книжкове, тобто літературне, слово, яке набуває суттєву умовність як новий надбудований образний зміст. Літературне слово не тільки відображає рух думки-осмислення, але і створює необхідні для усвідомлення смислу зупинки, запам'ятовує найбільш істотні моменти в розвитку розуміння. Символічний досвід культури відкладається в слові і визначає важливе значення словесних форм знання. Перебуваючи між інтерпретацією і розумінням, смислові можливості культури, виражені в слові, діляться на усні рухливі та письмові фіксовані. Усне слово — живе, безпосереднє та виражає стан душі, яка «стукає у світ слова», «розуміюче». Письмове слово — усвідомлено умовне, книжкове, «знаюче», фіксує досвід словесного упредметнен-

ня та образного визначення (оцінювання) дійсності. В усному слові долаються словесні бар'єри й досягається безпосередність дотику до життя, але пробратися до нього, опанувати ним як інструментом наближення до живої людської реальності смислу можливо за допомогою досвіду умовної словесності, літературних образів та прообразів. Це зумовлює внутрішній самодіалог та власний самозростаючий логос письмового слова, яке, нарощуючи потенціал літературності, залишається стурбованим збереженням контактів з живою, незавершеною реальністю. Входячи до системи оперної виразовості, слово повинне відповідати образному завданню здатності відновлювати та репрезентувати внутрішній світ людини, її переживання, відгукуватися на показану на сцені подію психологічно цілісно, включатися до неї з певним емоційно-психологічним резонансом, котрий забезпечує сугестивні ефекти оперної дії.

У самій літературній творчості досвід усних словесних логоформ відбивається в прозаїчних способах висловлення та у процесі «прозаїзації» літературної мови, літературних образів, який протікає в руслі романної творчості, стає показовим для духу вивільнення та особистісної акцентуації, притаманного літературі романтичного періоду та, певною мірою, й двадцятого сторіччя. Умовне фіксоване усвідомлено-риторичне слово покликане передавати відмінності поетичної мови, поетичного ладу почуттів з його відмінністю від буденно-прозаїчного; воно піднімає, узагальнює та образно зближує творчі тенденції людської свідомості. Для оперної творчості та процесу оперного інтонування однаково важливі обидва напрями семантизації слова, а найбільш важливою є їх взаємодія та *функціонально-образне об'єднання* в певних історично-стильових різновидах, зокрема в романтичних взірцях оперної поезики

Опрацювання способів нового оперного синтезу музичного та вербального інтонування притаманне всім композиторам романтичної доби, але особливим, навіть першочерговим завданням воно постає в творчості російських майстрів, оскільки російська професійна композиторська школа, по-перше, керувалася принципами літературоцентризму, по-друге, надавала особливого значення мовним якостям музичного інтонування, що неминуче приводило до вивчення образних властивостей словесно-поетичного та музичного інтонування. В оперній творчості російських композиторів доводиться, що образно-символічні можливості опери, що надають їй провідного жанрового значення у контексті культури, виникають на засадах

спільної музично-словесної концептуальної риси, тобто обумовлені взаємопереходом музичної та словесної семантики. Водночас визначальними стають два шляхи інтерпретації слова в музиці, пов'язані з вибором типу і форми саме словесного викладу, тобто з особливостями словесної логіки. Умовне письмове слово, яке відсторонює (іноді відчужує) образний зміст, стає «загальним місцем» музичної семантики і таким чином досягає рівня музичної риторичності (узагальнено-риторичного звучання і значення); живе усне слово, яке пробуджує емпатію, підсилює психологічну причетність реципієнта, скероване до особистісного поглиблення інтонування та надання йому деталізовано-характерологічного значення. Тому воно сприяє розвитку речитативно-декламаційного типу оперного інтонування, *драматичному загостренню* та персонажній диференціації оперної мови. Спрямованість до літературно обробленої форми слова, до умовного поетизованого слова визначає узагальнюючий і відсторонений спосіб організації музичного матеріалу опери, тобто його спрямованість у бік епічної концепції. Але в обох випадках словесна сторона оперної поезики, у силу спрямованості до глибинних смислів — до естетичної ідеї художнього цілого — зберігає музично-символічну спрямованість. Внаслідок такої схильності російської оперної поезики її фундатором зі словесно-літературної сторони постає О. Пушкін, а це означає, що музикознавче розуміння значення «пушкінської теми» в музиці повинно розширюватися — до меж оперного інтонування як цілісного художньо-образного процесу. Оперна творчість М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, опери російських композиторів на тексти «маленьких трагедій» О. Пушкіна засвідчують процес поєднання, нового синтезу в образно-композиційному змісті опери поетичних та прозаїчних словесних логоформ.

У творчості М. Мусоргського провідне значення набувають словесно-мовні фактори інтонування зі впливом саме буденної прозаїчної мови (до-літературної); композитор створює певну типологію вокалізованої мови як музичної, коли знаходить постійні *характерологічні* прийоми й визначає їх *психологічні функції*. За визначеннями О. Оголевця, композитор поєднує повільний темп мови з її переконливістю, заради якої слова вимовляються нібито з роздумом, розтягуються і виникає підкреслення окремих складів; у смутку й уболінні людина також говорить повільно, мовби пригадуючи; з певним утрудненням виражаються емоційно-психологічні стани подиву, захоплення, серйозних визнань, спроби охопити багатозначні явища,

ситуації, які можуть приводити до розгубленості. Не менший психологічний спектр виявляє швидка мова — від хвилювання до розпачу; прискорення може відбуватися імпульсивно, чергуватися з уповільненням, демонструючи критичні стани свідомості [5].

Дослідження О. Оголевця, присвячене питанням спорідненості й відмінностей структури і функцій слова та музики у вокально-драматичних жанрах [5], дозволяє стверджувати, що, по-перше, розвиток словесно-мовних факторів інтонування пов'язаний з впливом саме буденної прозаїчної мови (до-літературної), підкреслює значення життєвих умов, жанрових зв'язків музики з повсякденним світом людських відносин; по-друге, що в оперній творчості формується власна типологія вокалізованої мови як музичної, коли виникають сталі характерологічні прийоми (і визначається образна спрямованість, психологічна вартісність їх впливу).

Звертаючись до творчості М. Мусоргського, О. Оголевець пише: «Не представляючи собі сутності збільшень — уповільнень і зменшень — прискорень, не розуміючи прийомів їх втілення, не було б ніякої можливості зрозуміти, чому ж і як досягає Мусоргський у своєму речитативі цих незвичайних ефектів, що безумовно впливають на аудиторію... у всій їхній красі й різноманітності» [5, с. 273]. Причому автор особливо підкреслює, що йдеться саме про оперне вокальне інтонування, воно стає головним провідником специфічних образних інтенцій оперного твору. Характеристики уповільнень і прискорень — це характеристики ритмічних факторів інтонування, які стосуються обох його провідних тенденцій, усно-прозаїчної та умовно-поетизованої.

Естетична позиція М. Мусоргського цілком ґрунтувалася на естетичних устремліннях, властивих вітчизняному мистецтву сучасної композитору епохи. Саме установка на об'єктивне відображення різноманітних сторін життя, «відтворення типових характерів у типових обставинах» при збереженні їх індивідуально-психологічних рис, вірогідність зображення образів «у формах самого життя», були тим ідейно-тематичним стрижнем, навколо якого в ХІХ столітті оберталися творчі інтереси М. Гоголя й Ф. Достоєвського, художників-передвижників, М. Даргомижського, самого М. Мусоргського й багатьох інших [6; 7]. Вибір предметів звичайних і «не одягнених у геройську робу» персонажів — найважливіша тенденція мистецтва ХІХ століття. Однак прагнення до «звичайного», правдивого зображення життя «яким воно є» позначилося не лише у виборі сюжетів і героїв.



У літературі та поезії воно знайшло відбиття в самому словесному втіленні — у лексиці, синтаксисі; у живописі — у техніці композиції та нових прийомах письма; у музиці ж, і особливо в музиці зі словом, у концепційному ускладненні способів музичного інтонування, у деталізованому, «портретно» укрупненому музичному вираженні образу, у композиційних новаціях. Тому в операх Мусоргського відносно мало закінчених арій і незрівнянно більше аріозо — тобто невеликих і глибоко емоційних музичних характеристик героїв. Важливе значення набувають арія-розповідь і побутові вокальні форми, органічно пов'язані із драматургією цілого, а також монологи, в яких словесний текст визначається і спрямовується музичною побудовою. «Працею над говором людським я дійшов до мелодії, що діється цим говором, дійшов до втілення речитативу в мелодії... я прагнув би назвати це осмисленою/виправданою мелодією. І тішить мене ця робота... Якщо досягну — вважатиму завоюванням у мистецтві...» Так писав М. Мусоргський В. Стасову, створюючи новий стиль вокального письма, що є результатом численних експериментів і устремлень усього його творчого життя [4]. Вершиною й підсумком шукань у цій галузі була партія Марфи з опери «Хованщина». Саме в цій партії композитор досяг «найвищого синтезу» мовної виразності зі справжнім мелодизмом [6].

Близькість до живої звичаєвої вербальної основи літературної мови, загострення всіх засобів виразовості оперної мови у творчості М. Мусоргського виявляється солідарною з його прагненням розкрити трагедійні протиріччя людського життя як не випадкові, обумовлені всією «народною історією», пояснити трагічний зміст російської історії як приреченість до розколу та двосвітності. Монологічність форми у взаємодії з принципами наскрізного розвитку, відмова від традиційних лейтмотивів заради посилення моноінтонаційних зв'язків у музичній еволюції образу, індивідуалізація характерів та виявлення їх динамічності за допомогою стилістично деталізованого музичного письма — ці принципи оперної творчості М. Мусоргського безпосередньо пов'язані зі ставленням композитора до слова, з його «життєво-правдивими» вербальними аспектами та літературно-поетичними можливостями образного синтезу.

Для М. Мусоргського слово було не лише частиною мови та написаного тексту, але й невід'ємним компонентом мовлення, причому такого, що реально звучить, розгортається в часі. Тому для Мусоргського найважливішим художнім завданням в сфері музичного



мовлення, завданням, що впливає з вибору певних тем, сюжетів і образів, стала ідея втілення живого людського мовлення, адже його *інтонаційна* сторона, як ніщо інше, здатна розкривати емоційну палітру почуттів, психологічний склад, душу й характер оперного персонажа.

Це прагнення, у свою чергу, було сполучено з необхідністю зафіксувати властивий тому або іншому героєві тип інтонування — ту даність, що перебуває в прямої залежності від соціально-суспільного статусу персонажа (або його прообразу), його походження, умов буття та ін. Але природність і правдивість інтонації, яка розуміється в цьому випадку як відповідність ритмо-звуквисотних параметрів музичного еквівалента реальному людському мовленню, виявилися в Мусоргського не як більша схильність до речитативного начала, аніж кантиленного, а як загальна установка на розширення музично-інтонаційного, зокрема речитативного словника за рахунок розширення спектра його взаємодії з вербальним началом — з усним словом (див. про це: [5, с. 122, 166]).

«Пушкінська тема», і у вузькому композиційно-стилістичному, і в широкому естетико-ідеографічному аспектах, виявилася основою російської композиторської творчості дев'ятнадцятого сторіччя. Обидві тенденції інтерпретації словесних логоформ — і у бік вербального начала, «приспущеної» повсякденної мови, і у бік поетизації, високого літературного стилю були повністю апробовані творчістю О. Пушкіна. І поетичне, і прозаїчне начало його літературної поетики отримали значення жанроутворюючих для російської опери романтичного періоду.

Крім того, самі російські композитори, зокрема П. Чайковський помічали надзвичайну *музикальність пушкінського слова*, його здатність «проникати в глиб душі», незалежно від того, що Пушкін викладає у формі вірша. Це вказує на особливу музичну смислову глибину та естетичну широту й красу пушкінського поетичного слова. Але не менш «музичною» є і пушкінська проза, яку відрізняють особлива естетична стрункість, чітке й послідовне композиційне проведення основних образів, ясне розуміння смислової мети й відновлення моральної гармонії, турбота про досягнення катартичного результату за допомогою словесної форми. Безпосередньо літературно-мовний і опосередковано естетичний (наближений до музичного, оскільки виникає з інтонаційного сполучення слів) плани виразовості можуть у пушкінських творах входити в протиріччя

один з одним, що й висікає іскру заключного катарсису. І цей тип композиції найбільш властивий творам з трагічним підтекстом або з оголошеною трагедійною темою. Втім, трагічний підтекст присутній у всіх прозаїчних творах Пушкіна, що, імовірно, і змушує знаходити в них особливу «руськість», вираження глибини російської національної самосвідомості.

За низкою ознак саме О. Пушкін завершив процес створення російської літературної мови, хоча виховувався й ставав особистістю в атмосфері європейської культури (так, як і М. Глінка). Він був обдарований здатністю не просто виражати за допомогою слова ті почуття, емоційні стани, які відчують люди в реальному житті, але створювати їх наново, моделювати, виходячи з того, що поет говорить не про те, що дійсно трапилося, а про те, що могло й повинно було трапитися (перифразуючи думку Аристотеля). Саме націленість на створення образу людини та людської мови, як такої, що не лише існує, а й повинна існувати, доводячи важливе смислове призначення людського життя, відрізняє оперне вокальне інтонування.

**Наукова новизна** роботи визначається виокремленням оперного інтонування як синтетичного явища, що відповідає потребі наближення словесної та музичної семантики в оперній творчості; диференціацією словесних логоформ, які залучаються до оперної сфери як закономірної та зумовленої змістовими потребами оперної поезики.

**Висновки** дозволяють стверджувати, що образна єдність вербальних та музичних чинників оперного інтонування визначається з двох боків: з боку естетичної ідеї, яка надає загальну художньо-сміслову скерованість оперному твору; з боку вибору специфічного словесного матеріалу як такого, що поєднує прозаїчні та поетичні якості, здатність узагальнювати та індивідуалізувати мовну свідомість людини. Таким чином, саме літературно-словесні логоформи є засадничими у процесі розвитку способів оперного інтонування та його образних функцій. Це пояснює особливу активність взаємодії оперної та літературної творчості, відображення в оперній семантиці провідних літературних концепцій та образів.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX столетия. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.

3. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 352 с.
4. Мусоргский М. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
5. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 523 с.
6. Фрид Е. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества: Исследование. Л.: Музыка, 1981. 184 с.
7. Хубов Г. Мусоргский. М.: Музыка, 1969. 803 с.

#### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal. M.: Art [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1956). Russian classic romance XIX century M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR [in Russian].
3. Likhachev, D. (1979). Poetics of ancient Russian literature. M.: Science [in Russian].
4. Mussorgsky, M. (1981). Letters. M.: Music [in Russian].
5. Ogolevets, A. (1960). Word and music in vocal and dramatic genres. M.: Muzgiz, [in Russian].
6. Fried, E. 1981. M. P. Mussorgsky. Problems of creativity: Research. L.: Music [in Russian].
7. Hubov, G. (1969). Mussorgsky. M.: Music [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2018*

УДК 78.03/781.1+786.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–75–84

**Хе Венлі**

<http://orcid.org/0000–0002–4315–3379>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
OdHeWenli@gmail.com*

### **СТИЛЬОВЕ МИСЛЕННЯ Ф. ШОПЕНА ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ТА ВИКОНАВСЬКОГО ВИВЧЕННЯ**

*Мета статті — пояснити феномен стильового мислення як найважливіший для розуміння авторських відкриттів Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів. Методологія роботи представлена когнітивно-стильовим, семантичним та текстологічним підходами. Наукова новизна роботи зумовлюється тим, що вперше пропонується підхід до стильового мислення Шопена на основі поняття ідіостилію; це дозволяє поєднати стильові настанови та мовно-стилістичні прийоми в єдині комплекси авторської фортепіанної семантики,*

надаючи їм відповідні визначення. **Висновки** статті засвідчують інноваційний авторський характер фортепіанної творчості Шопена, що зумовлюється індивідуалізацією його стильового мислення. Визначення трьох опорних мовно-стилістичних комплексів у фортепіанній музиці Шопена дозволяє вбачати в них єдність композиторських та виконавських інтенцій та дію принципу циклічності, що набуває методичного значення та свідчить про семантичну єдність — своєрідну авторську програмність — фортепіанної мови Шопена.

**Ключові слова:** стильове мислення, фортепіанна мова Шопена, інтенціональність, мовно-стилістичні комплекси, стильові знаки, стильова ідея.

*He Wenti*, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

**F. Chopin's style thinking as a subject to music science and performance study.**

**The purpose** of this article is to explain the phenomenon of stylistic thinking as important to understanding the author's discoveries of F. Chopin, the individual interpretive requirements of his piano works. **The methodology** of work is represented by cognitive-stylistic, semantic and textual approaches. **The scientific novelty** of the work is due to the fact that for the first time an approach to Chopin style thinking is proposed based on the concept of *idiostyle*; this allows us to combine style and language and stylistic techniques into a single complex of author's piano semantics, giving them the appropriate definitions. **The conclusions** of the article testify to the innovative authorial nature of Chopin's piano work, which is conditioned by the individualization of his style thinking. The definition of the three basic linguistic and stylistic complexes in Chopin's piano music makes it possible to see in them the unity of composer's and performing intentions and the effect of the principle of recurrence, which acquires a methodological meaning and testifies to the semantic unity — a kind of authorial programming — piano language.

**Keywords:** style thinking, Chopin's piano language, intentionality, linguistic and stylistic complexes, style signs, style idea.

*Хе Веньли*, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Стилевое мышление Ф. Шопена как предмет музыковедческого и исполнительского изучения**

Цель статьи — объяснить феномен стилевого мышления как важный для понимания авторских открытий Ф. Шопена, индивидуальных интерпретативных требований его фортепианных произведений. **Методология** работы представлена когнитивно-стилевым, семантическим и текстологическим подходами. **Научная новизна** работы обусловлена тем, что

*впервые предлагается подход к стилевому мышлению Шопена на основе понятия идиостиля; это позволяет совместить стилиевые установки и языковые стилистические приемы в единые комплексы авторской фортепианной семантики, с соответствующими определениями. Выводы статьи свидетельствуют об инновационном авторском характере фортепианного творчества Шопена, обусловленном индивидуализацией его стилового мышления. Определение трех опорных культурно-стилистических комплексов в фортепианной музыке Шопена позволяет видеть в них единство композиторских и исполнительских интенций и действие принципа цикличности, который приобретает методическое значение и свидетельствует о семантическом единстве — своеобразной авторской программности — фортепианного языка Шопена.*

**Ключевые слова:** *стилевое мышление, фортепианный язык Шопена, интенциональность, языково-стилистические комплексы, стилиевые знаки, стилиевая идея.*

**Актуальність** теми статті. Творчість Ф. Шопена розгортається в історичному часопросторі романтичної епохи, коли авторські індивідуалізовані показники музичного стилю набувають певного домінування над узагальнено-нормативними, «шкільними», особливо у тій галузі музичної творчості, котра синтезує, як однаково авторські, композиторські та виконавські інтереси, тобто обидві їх форми вважає виявленням вільної волі особистості. Змінюється і саме явище стилю: воно поступово заглиблюється та споріднюється з індивідуально-мовними показниками, постає більш конкретними та предметно-уточненим. Головне — відбувається вже досить чітка адресація стильового виміру культури (і мистецтва в ньому) окремій людині, з визнанням її неповторності та права на усамітнення. Звідси впливає можливість обговорення явища стилю в музиці як вираження творчої активності людської свідомості та комплектації відповідних цьому прийомів, а також необхідність вивчати когнітивні (пізнавально-ціннісні) властивості стилю як наслідок його зв'язку зі світоглядом, з одного боку, з мовою, на якій висловлюється, виявляє себе цей світогляд, з іншого.

Ф. Шопен стає одним з тих романтичних європейських митців, які здійснюють формування ідиостилю — індивідуальної системи мовних засобів та їх семантичних функцій, причому і перші, і другі мають авторське походження, тобто винайдені композитором. Сприйняття, змістове розпізнавання системних засобів ідиостилю потребує не стільки порівняння з іншими подібними винаходами (адже вони іманентно вмотивовані), скільки визначення їх контекстуальних та

інтекстуальних чинників, тобто тих умов та обставин позамузичної дійсності та специфічно музичної мовно-текстової пам'яті культури, з яких виростає авторська концепція стилю, авторське відчуття стильових пріоритетів сучасної музичної реальності. Складність віднайдення головних критеріїв визначення та вивчення ідіостилю витікає з того, що це явище цілком належить сфері мислення, є тим поліфункціональним когнітивним процесом, який протікає у глибинних відділах свідомості, є унікальним налаштуванням індивідуального творчо-смыслового процесу, взагалі є суто особистим набутком, що не відкривається світу напряму та з усіма складовими [2].

Звідси впливає **мета** нашої статті — необхідність з'ясувати феномен стильового мислення як найважливіший для розуміння авторських відкриттів Ф. Шопена, індивідуальних інтерпретативних вимог його фортепіанних творів.

**Основний зміст** статті. Почнемо з того, що найбільш загальним контекстом стильового вибору, творчої стильової реалізації композитора постає життя, у тому числі соціально-історична дійсність, у зв'язку з якою формується особистість як композитора, так і виконавця, слухача, музикознавця — тих, від кого залежать стильові оцінки. Але найважливішим контекстом стильової авторської свідомості є дійсність самої музики — той її смисловий та технологічний досвід, який відклався в певних формах, з яких змістовно-смысловою, одночасно ідеальною, тобто такою, що існує та передається особливим духовним шляхом, виявляється стильова. Стильові якості, як відомо, належать до інтенціональної сфери, з одного боку, звернені до трансцендентального ціннісного світу, з іншого. Тобто напряму дістатися їх неможливо, вони завжди залишатимуться поза межами прямого сприйняття, але це не позбавляє можливості їх усвідомлення.

*Інтенціональність стилю* пізнається як предметно-смыслова спрямованість мислення композитора; від неї найбільше залежать семантичні функції стильових прообразів. Але з іншого боку — засоби музичної виразності володіють власним іманентним смислотворчим потенціалом, особливо коли вони об'єднані цілісною логікою музичного тексту, коли вони буквально зроблені — стали окремим музичним твором. Отже стиль є діалогічним за своєю природою, а головними суб'єктами стильового діалогу постають творча особистість, що здатна мислити й експлікувати мисленнєвий процес, і семантика музики, зосереджена в текстах музичних творів, що дозволяє виявляти стилістично-мовну композиційну кристалізацію *стильової ідеї*.

Композиторська поетика може набувати високого ступеня незалежності, однак повністю звільнитися від музично-мовних установок і національних пріоритетів, від жанрових традицій, нехай і недавніх, композиторське мислення, як музичне, не може в принципі, оскільки йому завжди необхідна система логічних правил, на яку можна опертися і яка *може бути визнана музичною*. Стильова активність може проявлятися і як композиційна структурно-семантична, що випереджає формування відповідних композиційним відкриттям канонів сприйняття й оцінки. Це стосується не лише авангардних проявів музичного мислення — технологічних експериментів, але будь-якого семантичного ускладнення-перетворення, яке робить семантику авторської музичної мови неявною, непрозорою, поліфоновно складною.

Особливим проявом стильової активності композиторського мислення стає полістилістика, що доростає до розділення та певного суперництва мовно-стильових систем, — своєрідний доказ власного стильового самодіалогу музики, що часто ще не знає семантичних прецедентів, але це не означає відсутності семантики, не є симптомом ослаблення змістових можливостей музики, лише вказує на нові семантичні передумови розвитку музики як художньо-знакової галузі. Полісистемність вказує на те, що «надлишкова» стильова активність перетворюється на домінування мовних якостей музики, коли матеріал музики стає предметом індивідуально-авторської стильової рефлексії — створенням понять-узагальнень на рівні стильового змісту, винайденням нових інтегруючих стильових знаків музики.

Представляючи собою сукупність стилістичних приймів, стильовий знак є найбільш специфічною, «чистою» формою «музикальності», тобто самодіалогу музики, так що у випадку композиторського діалогу зі стильовими знаками музики можна говорити про оперування «чистими» музичними значеннями, про прагнення актуалізувати, представити музику як мислення — мислення музикою. Цей напрям розвитку діалогічних стильових властивостей музики та композиторського мислення репрезентований у фортепіанній творчості Шопена та визначає її жанрово-стилістичні пріоритети. Взаємодія відібраних та оброблених у відповідності до власних хронотопічних установок мовно-стилістичних комплексів виявляє, по-перше, провідні образні тенденції мислення Шопена, по-друге, пошук ним тих авторських стильових знаків, які здатні ставати музичними символами історичного часу, водночас залишаючись авторськими «ключовими слова-

ми». Причому у стилістичному змісті даних комплексів поєднуються письмові композиторські засоби й приписання з суто виконавськими прийомами та інтонаційними можливостями, артикуляційними, агогічними, динамічними та алюзивно-асоціативними засобами.

Першим та основним зі стилістичних комплексів — мовно-стильових модусів — творчості Шопена постає кантиленний мелос, який сполучає плавність та широту вокального дихання з достатньою динамічністю, орнаментальністю, візерунчастістю інтонаційного руху. Культивування почуття, що є одною з яскравих ознак емоціонолізованого фортепіанно-виконавського стилю, стало одним з характерних принципів мистецтва Шопена, чия творчість (композиторська й піаністична) містила оригінальні авторські оцінки романтичного методу, здійснювала їх інтеграцію в нову цілісну інтерпретацію [9].

На відміну від виконавців бурхливо-блискучого стилю польський майстер відмовляється від агогічних або гучнісних перебільшень, підкоряючи логіку артикуляції образному змісту музики. Втім ознаками виконавського стилю Шопена також була вражаюча техніка, але іншої якості, така, що вводила вглиб інтонаційно-виразних можливостей фортепіано, спиралася на особливий підхід до ритмічної сторони музики, який полягав у значній гнучкості ритму та ускладненні ритмічних фігурацій, застосуванні поліритмічних ефектів (в стилістиці прихованої поліфонії), з підсиленням враження імпровізаційності, яке виникало в основному завдяки вільному володінню агогічними засобами. З боку мелодійного комплексу жанровими упередженнями, що набувають ключового мовного значення, стають ноктюрнові, баладні, баркарольні та мазурочні теми; вони, а також деякі з етюдних та вальсових тем акумулюються в ті стилістичні звороти, що стають авторськими знаками Шопена, репрезентують його ідіостиль. Окремим феноменом постає шопенівська прелюдійність, що є енциклопедично-збірною щодо інших жанрових прообразів у музиці композитора, також підлягає мелодійно-кантиленній переробці та залучає до компендіуму мелодійних кантиленних засобів загальні форми руху, і їх підкоряючи могутній мелодичній волі автора [4–5].

Типологічними рисами *мелодичного мислення* Шопена виступають цілісність, автоканонічність та фортепіанність. Його піаністичний досвід взаємодіє з композиторським та насичує стильовий підхід авторськими виконавськими позиціями, узагальнюється на семантичному рівні разом із суто композиторськими тематичними прийомами. Життєвість і повнота мелодійної експресії шопенівських тем



значною мірою зумовлена їх жанровим походженням, коли жанрові прообрази перетворюються на певні первинні знаки — базову риторику музичного тексту. Але справа в тому, що вони відкривають таке своє знакове призначення внаслідок індивідуально-творчої переробки та нової, вторинної, семантизації. Таким чином, можна вважати ноктюрновість, баладність, вальсовість, баркарольність тощо у контексті фортепіанної поетики Шопена його *авторськими ідіостильовими знаками*.

До системи жанрових прототипів, задіяних (відкритих) Шопеном, можна також віднести моторність, що поєднується з кантиленною обробкою. Маршовість, поєднану з хоральністю, пісенність, що насичується белькантними зворотами, монологічно-речитативні теми, що всмоктують огперні декламаційні інтонації та певні розмовні «жести», скерцозність, що межує з арабесковим малюнком, а іноді з токкатними натисками, звичайно тематизм ричеркарного походження, заснований на вільному поєднанні діатонічних та хроматизованих ходів, які, однак, не порушують гармонічної витриманості, ясності фактурного викладу [7–8].

Використання фактури в фортепіанних творах Шопена, враховуючи її гармонічні засади, презентує другий стилістичний комплекс композиторсько-виконавських прийомів, не менш авторськи значущий, ніж перший, лінійно-мелодичний. Зауважимо також, що відокремлення одного комплексу від іншого є досить умовним, адже в музиці вони діють разом, злито, при цьому шопенівський мелос проростає крізь товщу фактури, насичуючи її подголосковими утвореннями, відповідно до прийомів поліфонізації, а гармонічні профілі фактурного викладу, організуючи текстовий простір, впливають на розвиток мелодійних тем.

Тим не менше, є власні авторські пріоритети у шопенівському розумінні музичної тканини, як того матеріалу, з якого викроюються акордово-контрапунктичні побудови, вертикальні опори музичного руху. Композитор віддає перевагу так званім «вільним формам», а це означає, що тип фактури обирається в залежності від образного рішення, а не за композиційним каноном. Музична форма постає гнучкою, здатною більш повно відповідати індивідуальному змісту, зокрема програмному; взагалі програмний вплив на тлумачення фактури у фортепіанних творах Шопена важко переоцінити. В авторській програмності, що відчувається найбільше у фактурно-композиційних хронотопах (музичному синтаксисі, знаках розділення та злиття)

відбивається тенденція до синтезу різних мистецько-видових форм, але з домінуванням ліричної семантики, з базуванням на музичній стилістиці. Власне, Шопен намагається «переказувати» засоби інших видів мистецтв мовою музики; і це йому вдається завдяки надзвичайно тонкій диференціації фактурних прийомів, застосуванню прийомів уподібнення та контрасту на рівні окремих ладо-гармонічних та ритмічних фігур [1; 3].

На рівні композиції у цілому ця опозиція тотожності й оновлення, контрасту веде до зближення принципів варіантно-варіаційної та сонатної форм, причому у руслі наскрізного розвитку з деякими прикметами циклічності. У побудові тексту у цілому, також його окремих розділів Шопен керується прагненням більшої автономії та контрастності музичних образів, водночас до концепційної єдності задуму, що й веде до превалювання у тлумаченні форми та фактури ознак поемності. Шопена можна вважати одним з родоначальників фортепіанної поемної композиції та першовідкривачем *поемності як способу мислення і типу фактурного викладу*, що передбачає вільну контамінацію музично-стилістичних фігур.

Усі жанрово-стилістичні елементи (групи), отже всі жанрові прообрази в Шопена наділені певними конкретними значеннями (тобто персоніфіковані). Але одночасно Шопен створює особливу ієрархію жанрових прототипів, і тут треба звертатися до темпоральних показників його методу, тобто до третього рівня стилістики — або до третього стилістичного комплексу, що упорядковує метро-ритмічні структурно-темпоральні залежності музичного розвитку. Йдеться навіть не про те, що в музиці Шопена досить чітко протиставлені трьох- і чотиридольні жанрові фігури, ритмічні укрупнення (уповільнення) та роздрібнення (пожвавлення), що є симетричними до ефектів згущення — розрідження фактури (ускладнення — спрощення), хоча мають і окремі семантичні функції.

У використанні жанрових прототипів, стилістичних фігур, тематичних побудов відкривається особлива шопенівська логіка, яка, по-перше, дозволяє експериментувати з різними жанровими синтезами; по-друге, є способом втілення програмних ідей; по-третє, веде до формування циклічності як провідного авторського методу та «риту вищого порядку», що опановує усі інші, більш прості темпоральні прийоми.

Послідовність (використання, комбінація, зміни) жанрово-стилістичних прототипів набуває циклічного характеру, що заново під-

тверджується в кожному опусі Шопена, постає *інтертекстуальним принципом*, діє як у лінійному, так і у вертикально-стереоскопічному, просторово об'ємному вимірах. До сфери циклічності залучається і використання динамічних прийомів — часових та гучнісних, причому Шопен одним з перших романтичних музикантів відкрив пріоритетне значення «тихої динаміки» — семантики тиші [6].

В основі ідеї циклічності (що іноді буквально структурується, як, наприклад, у циклі Прелюдій або Балад, у Сонатах) лежить головна образно-смилова колізія, можна сказати, семантична парадигма, що відновлюється Шопеном впродовж всього життя і, дійсно, є авторською, бо пов'язана з трагічним осмисленням людського буття. Унікальність такої циклічної колізії в тому, що її відправним полюсом є образ смерті або переживання втрати, оплакування, скорбота, тоді як протилежний полюс, відродження та повернення до радощів життя, ще треба формувати, він досягається поступово, завойовується у багаторівневому полістилістичному русі. Вихідний полюс позначений маршовою й хоральною стилістикою, з різним ступенем її чистоти й комбінаторності, допускає й полонезність, іноді навіть окремі мазурочні інтонації, які надають особистісної заостреності маршовій стилістиці, знеособлені загальні форми руху.

Протилежний полюс — початок життя, народження — для людини є наслідком включення до об'єктивного ходу життя (з його вічними природними законами). Позбавлена пейзажності, зображальності — пасторальності фортепіанна музика Шопена насичена відчуттям природної краси музичної гармонії, що уявляється постійною, циклічно оновлюваною цінністю спільного природно-людського буття.

**Наукова новизна** роботи зумовлюється тим, що вперше пропонується підхід до стильового мислення Шопена на основі поняття ідіостилу; це дозволяє поєднати стильові настанови та мовно-стилістичні прийоми в єдині комплекси авторської фортепіанної семантики, надаючи їм відповідні визначення.

**Висновки** статті засвідчують інноваційний авторський характер фортепіанної творчості Шопена, що зумовлюється індивідуалізацією його стильового мислення. Визначення трьох опорних мовно-стилістичних комплексів у фортепіанній музиці Шопена дозволяє вбачати в них єдність композиторських та виконавських інтенцій та дію принципу циклічності, що набуває методичного значення та свідчить про семантичну єдність — своєрідну авторську програмність — фортепіанної мови Шопена.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена: монография. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
2. Зинченко В. Миры сознания и структура сознания. URL: <http://development2005.narod.ru/books/zin.htm>
3. Кашкадамова Н. Фортепианне мистецтво Шопена: наук.-метод. нарис / Вищий держ. музичний ін-т ім. М. Лисенка. Т.: СМП «Астон», 2000. 80 с.
4. Киселева О. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирск, 2000. 198 с.
5. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. М., 1968. 161 с.
6. Конен В. Ф. Шопен. Конен. В. *История зарубежной музыки*. М., 1965. Вып. 3. С. 431–509.
7. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. 363 с.
8. Мазель Л. Исследование о Шопене. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.
9. Усенко Н. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2005. 168 с.

### REFERENCES

1. Zenkin, K. (1995). Piano miniature of Chopin. Monograph. M.: MGK them. P. I. Tchaikovsky [in Russian].
2. Zinchenko, V. (2005). Worlds of consciousness and the structure of consciousness. URL: <http://development.narod.ru/books/zin.htm> [in Russian].
3. Kashkadamova, N. (2000). Fortepiann Myschetzvo Chopin: science.-method. Naris / Whiny hol. Musical Inst. M. Lysenka. T.: SME «Aston» [in Ukrainian].
4. Kiseleva, O. (2000). Principles of piano performing shaping: diss... cand. art history: 17.00.02 / Novosibirsk [in Russian].
5. Kogan, G. (1968). Questions pianizma. Selected articles. M. [in Russian].
6. Konen, V. (1965). F. Chopin // V. Konen. History of foreign music. M., Vol. 3. P. 431–509 [in Russian].
7. Corto, A. (1965). On the piano art. M.: Music [in Russian].
8. Mazel, L. (1971). Study on Chopin. M.: Soviet composer [in Russian].
9. Usenko, N. (2005). The Influence of Romantic Virtuoso Performing on Composer Works: From F. Chopin to A. Scriabin: Candidate's thesis. Rostov-on-Don [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018*

УДК 782.1/781.68+784.3

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–85–95

**Чжан Івен**

<http://orcid.org/0000–0002–0495–1503>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
[OdZhangYiwen@gmail.com](mailto:OdZhangYiwen@gmail.com)

## ТРАГЕДИЙНІ ПЕРЕДУМОВИ МУЗИЧНОЇ СЕМАНТИКИ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ВЕРДІ

**Мета** статті — розкрити принциповий зв'язок створюваних в операх Верді жіночих образів з семантикою трагедійності як особливим естетико-художнім феноменом. **Методологія** роботи визначається естетичним, жанрово-композиційним та аналітико-стилістичним підходами до оперної поетики Верді. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті системоутворюючого стану жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді, яке виражається на актантно-композиційному та музично-семантичному рівнях, сприяє формуванню сталої естетичної моделі європейської опери, зверненої до теми та образів любові. **Висновки** статті дозволяють стверджувати, що в творчості Верді здійснюється узагальнення смислових функцій та естетичного призначення оперних жіночих образів, кристалізується їх прихована сутність як присвята жертвовному кохання та катартична трансформація почуттєвого світу.

**Ключові слова:** сутність жіночності, актантна модель гендерних відносин, оперна поетика Верді, трагедійність.

**Zhang Yiwen**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Tragedy prerequisites of musical semantics of female images in the operatic creativity of G. Verdi**

**The purpose** of this article is to disclose the fundamental connection between female images created in Verdi operas and the semantics of tragedy as a particular aesthetic and artistic phenomenon. **The methodology** of work is determined by the aesthetic, genre-compositional and analytical-stylistic approaches to Verdi's operatic poetics. **The scientific novelty** of the work is determined by the discovery of the systematic position of female images in G. Verdi's operatic work, which is expressed on the actant-compositional and musical-semantic levels, contributes to the formation of a permanent aesthetic model of European opera, addressed to the theme and images of love. **The conclusions** of the article suggest that Verdi's work generalizes the semantic functions and aesthetic purpose of operatic female images, crystallizes their

*hidden essence as a dedication to sacrificial love and a cathartic transformation of the sensual world.*

**Keywords:** *essence of femininity, actant model of gender relations, operatic poetry of Verdi, tragedy.*

**Чжан Ивен**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Трагедийные предпосылки музыкальной семантики женских образов в оперном творчестве Дж. Верди**

*Цель статьи — раскрыть принципиальные связи создаваемых в операх Верди женских образов с семантикой трагедийности как особым эстетико-художественным феноменом. Методология работы определяется эстетическим, жанрово-композиционным и аналитико-стилистическим подходами к оперной поэтике Верди. Научная новизна работы заключается в раскрытии системообразующего положения женских образов в оперном творчестве Дж. Верди, которое выражается на актантно-композиционном и музыкально-семантическом уровнях, способствует формированию устойчивой эстетической модели европейской оперы, обращенной к теме и образам любви. Выводы статьи позволяют утверждать, что в творчестве Верди осуществляется обобщение смысловых функций и эстетического назначения оперных женских образов, кристаллизуется их скрытая сущность как посвящение жертвенной любви и катартическая трансформация чувственного мира.*

**Ключевые слова:** *сущность женственности, актантная модель гендерных отношений, оперная поэтика Верди, трагедийность.*

**Актуальність** теми статті пояснюється тим, що до сьогодні опера поетика Верді висуває множини проблемних питань стосовно етико-естетичного призначення оперного жанру, типології оперних героїв та драматургічних функцій музичних характеристик. Тут і питання про життєву обумовленість, правдивість вихідного театрального-драматичного конфлікту, і питання, пов'язані з розкриттям логіки поведінки головних і другорядних діючих осіб, і міркування про комплекс наочних та прихованих рис у характерах головних героїв, які виражені музично й породжують нові засоби музично-виконавської експресії. Не дивлячись на широке висвітлення оперного методу Верді в існуючій музикознавчій літературі (див., напр.: [4; 6; 9]), питання про особливості розуміння та музичної інтерпретації жіночих образів, як зумовлене світобаченням композитора та ставленням до життєвого призначення людини, все ще залишається відкритим. Його важливість визначається не лише дійсно засадничим статусом жіночого образного начала в операх Верді, а й тим, що композитор зумів

найглибшим чином розкрити *сутність жіночності в її історико-онтологічному та особисто-психологічному призначенні*, а також розробив досить переконливу актантну модель гендерних відносин, як тих, що набувають провідного соціального значення за будь-яких історико-культурних умов.

**Мега** статті — розкрити принциповий зв'язок створюваних в операх Верді жіночих образів з семантикою трагедійності як особливим естетико-художнім феноменом.

**Основний зміст** роботи. Провідне значення, драматургічний стан жіночих персоналій в сюжетитці та музичному змісті опер Дж. Верді, перш за все, пояснюється провадженням саме через них ключової для оперного жанру теми любові. Причому, не дивлячись на завжди притаманну творам Верді особистісну гостроту любовної колізії, його ставлення до цього людського почуття — душевного стану — є значно ширшим, дозволяє тлумачити розуміння кохання як онтологічно вмотивоване, тобто як буттєву якість людської свідомості, що має безліч проявів та є дотичною до усіх ціннісних етичних та естетичних реалій людського життя (див.: [3]). Гуманізм та особлива довіра до людини, віра в її духовну красу дозволяє Верді сприймати стан кохання як завжди потрібний і притаманний людині, навіть у кризових ситуаціях та суперечливих моральних обставинах. Це є для нього головним рушієм соціальної солідарності та показником піднесеності й справжності міжособистісних стосунків. У цьому італійський майстер напрочуд близько підходить до філософсько-культурологічного пояснення феномена любові у сучасних наукових дослідженнях (див.: [1; 2; 7–9]).

Композиційні норми оперних творів Верді, вироблені ним самим, але узгоджені з вимогами сучасного йому європейського оперного театру, свідчать про функціональну значущість окремих персоналій та характерів. Залежно від їх диспозиції при сценічному втіленні оперного тексту розкривається головна драматична ідея. У цілому у своїх операх Верді тонко показав відмінність між утопічністю внутрішніх прагнень і трагедійністю зовнішнього вираження — у зовнішньому житті — своїх головних героїв, тому внутрішній контраст провідного образу в його операх можна визначити як протиріччя між трагедією та утопією, реальними обставинами та ідеальними намірами, фатальністю буття та інтенціональною красою людини. Саме в зіткненні цих начал полягає головна суть трагедійної естетичної концепції оперних творів композитора, найбільш безпосередньо та зі збереженням ан-

тиномічної серцевини втілена у провідних жіночих образах (власне, жіночі образи майже завжди займають у творах Верді визначальні у змістовому та структурно-композиційному плані позиції)

Навіть в опері «Ріголетто», у якій трагічна спрямованість оперної семантики спочатку зумовлена образом головного героя — блязня Ріголетто, трагедійна подієвість поступово зміщується у бік образу Джильди. Він є головним каталізатором трагедії, водночас єдиний залишається за її межами у своїй піднесеній чистоті й жертвності. Але його відблиск, як проникнення ідеї всепрощення до «темної» душі Ріголетто, стає визначальним в еволюції образу блязня.

Ріголетто — збірний символічний персонаж, тому що перебуває в «зоні» протиборства зла (стрижнева ідея образу герцога) і добра (етична основа образу Джильди). Зовнішнє й внутрішнє в «портреті» Ріголетто розкривається протягом ряду сцен. Так, перша дія — вихідна сцена Ріголетто із графінею Чепрано й герцогом, свого роду «презентація» персонажа; ритм менуету підкреслює дещо зухвалі інтонації в партії Ріголетто; «хроматичне стаккато» змальовує його кривляння. В сцені з Монтероне до оркестрової партії Ріголетто уривається вихор тридцять других, часте паузування, а оркестр короткими ламаними ходами зображує гримаси блязня. І лише після прокльону Монтероне Ріголетто скидає личину блязня й стає самим собою. Зі слів «О боже, що чую!...» перед нами розкривається його внутрішній портрет. У мелодії — секундові інтонації, квартові ходи, що сходять, мінорне звучання. Монолог Ріголетто «Навік тим старцем проклятий я...» — як відзвук прокляття з остинатними побудовами в мелодії. Зустріч зі Спарафучилле — найманим вбивцею — змушує Ріголетто з новою силою відчутти ущербність власного стану. Страждання приниженої, усіма зневажуваної людини, ненависть до ворогів придворних виливаються в монолог, мелодійну основу якого становить декламаційно-гнучкий речитатив з частим паузуванням, що створює ефект надривності. У другій дії зіткнення внутрішнього й зовнішнього «світів» Ріголетто досягає рівня граничної трагедійної напруги зі спробою відсторонитися у невігядливій пісні. Наспівуючи її, Ріголетто намагається сховати свій щиросердечний стан, але мінорний колорит і переривчасті інтонації видають прихований біль. Риси зовнішнього, ситуативного в поведінці персонажа відбиті в частому паузуванні й наявності шістнадцятих; внутрішній стан відбитий у мінорному забарвленні та спадних секундах (традиційний знак душевного надриву). Кульмінація зіткнення душі та оточуючого



світу виражена в драматичній арії-монолозі «Куртизани, виплодки пороку!..». У мелодії, що падає зверху вниз протягом октави, відчутні біль і скорбота; в оркестрі — вихор шістнадцятих як попередження метаморфози образу в третій дії — у сцені помсти Ріголетто. Трагічне розв'язання образу при усвідомленні загибелі доньки виражене переважно гармонічним шляхом. Тут немає показного драматизму, адже сили героя вичерпані, тому на зміну афектації приходить прихований ліризм — знак вищої трагедії особистості як вищого болю без особливих зовнішніх проявів.

В «Травіаті» дієві сценічні чинники особистісної трагедії розділені між обома головними героями цієї опери — Віолеттою й Альфредом. Але у музичному сенсі епіцентром трагедійного переживання постає саме Віолетта; в образі Альфреда трагедійний момент виражений не настільки вагомо, і він залишається резонансним щодо образу Віолетти, хоча і у його музичній характеристиці відбите *зіткнення зовнішнього та внутрішнього світів*.

Вихідна арія Віолетти — «Веселошами життя чарівне»: на тлі вальсового ритму рух восьмих і шістнадцятих характеризує легкомудство головної героїні. У дуеті Альфреда й Віолетти в момент полум'яного визнання Альфреда в любові у вокальній партії Віолетти виникають остинатні інтонації на ноті «до» і висхідний стрибок на тритон, які оголюють внутрішню тривогу героїні, удаваність її впевненості. Арія Віолетти «Чи не ти мені в тиші нічній...» виражає дійсні почуття героїні. Вокальна партія різко змінюється, з неї зникає легковажність та поверхова рухливість. Діапазон розширюється, мелодія набуває більшої плавності та наспівності, лише зрідка порушуючись раптовим паузуванням, що вказує на хвилювання й занепокоєння. У другій частині арії «Бути вільною, бути безтурботною...» Віолетта намагається повернути собі колишню впевненість. У тональності ля мажор звучить пісенна арія, однак зменшений трезвук в оркестрі виявляє невідповідність між словами героїні та її почуттями. Отже, у протиставленні двох основних елементів — ліричного й драматичного — розкривається фатальне протиріччя між справжньою красою внутрішнього світу Віолетти та хибним блиском її зовнішнього життя. У другій дії яскраво позначений конфлікт між зовнішнім і внутрішнім «портретами» Віолетти в сцені Віолетти з Жоржем Жермоном — батьком Альфреда («Ви зрозумієте силу страсті...»). Відбувається накладення двох іпостасей образу. З одного боку — діапазон чистої квінти й комбінація восьмих і шістнадцятих, що характеризують зовнішній

вигляд героїні, з іншого боку — часте паузування та плавність інтонування, що розкривають стан її свідомості, справжні почуття.

Тема любові Віолетти — спадна поступенева мелодія на тлі тремоло басів — одна із психологічних кульмінацій опери, як і її прощальна арія («Цей портрет улюблений мій...»: у вокальній партії остинато на ноті «ля», в оркестрі — тридцять другі із частим паузуванням). Середня частина цієї арії витримана в характері романсу. Віолета просить Альфреда, щоб він не залишався один: висхідна мелодія на тлі мірного супроводу малює новий цілісний образ Віолетти — благородний та катартично піднесений. Оркестр востаннє проводить тему любові перед смертю Віолетти, таким чином безпосередньо пов'язуючи ці два провідних музичних символи, що знаменують трагедійну сутність жіночого образу.

В опері «Аїда», як і в опері «Травіата», трагедійними є два персонажі, причому обидва є жіночими, і ця парність жіночих образів є однією з канонічних рис європейської оперної поетики, починаючи з творчості К. Монтеверді та Г. Перселла. Перша характеристика Аїди дана в інтродукції: це тема любові Аїди та її туги за волею, яку проводять скрипки з альтами. М'яке, приглушене звучання, поступеневий рух створюють одухотворений образ Аїди. На відміну від попередніх двох опер у характеристиці Аїди ми не побачимо показного легкомудства. Образ героїні розкривається з двох позицій: рабині-невільниці та вільної люблячої жінки. У монолозі Аїди «Повернися з перемогою до нас!...» висхідний рух до кварти упереднює рішучість Аїди та її любов до Радамеса всупереч усьому. Друга частина монологу «І я не смію...» показує в оркестрі — синкопований ритм струнних, у вокальній партії — жалісну мелодію, засновану на секундових інтонаціях, що малюють портрет невольниці. Третя частина монологу «Боги мої!» витримана у вільній імпровізаційній формі. Глибоке переживання героїні передане рухом терцій і секунд на тлі тремоло басів. У дуєті Аїди й Амнеріс спочатку звучить тема любові Аїди, а потім скорботна мелодія, пронизана малими секундами. Довідавшись, що Амнеріс і Радамес скоро одружаться, Аїда впадає у відчай. Сумна мелодія оповідає про руйнування мрії Аїди. Жалісні секундові інтонації знову відкривають іпостась рабині-невільниці. У третій дії в речитативі Аїди «О, край рідний...» звучать інтонації лейтмотиву любові Віолетти з опери «Травіата», що дозволяє засвідчувати усвідомлення композитором семантичної спорідненості двох жіночих іпостасей оперної героїні. Романс Аїди «Піднебесся блакитне...» — пісенного складу. У ньому

проявляється певна відчуженість, безвихідність. І знову комбінація малої секунди з висхідною квартою передає конфлікт між внутрішнім призначенням і зовнішнім фатальним збігом обставин життя героїні. У дуеті Аїди й Амонасро Аїда знову мріє про щастя («Повернемося ми скоро в край рідний...»). Аїда пропонує Радамесу план: «Біжимо! Покинемо цей край...» — ці слова супроводжуються остинато на ноті «ре». Коли Аїда пробирається в підземелля до Радамеса, щоб вмерти разом з ним, на тлі *pizzicato* контрабасів у вокальній партії звучать ходи по малому тризвуку. «Бачиш, відкрили небеса...» — в основі мелодії висхідний квартсекстакорд, а трохи пізніше — його секундове доповнення. Прощальний дует Аїди й Радамеса «Вибачай, земля...» вирізняється скульптурним ліпленням, скорботною виразністю та пластичною ясністю в поєднанні з хиткими зникаючими інтонаціями. Ходи на малі інтервали й тритони створюють «щемливе» інтонаційне середовище.

Образ Амнеріс розгортається в тріо з першої дії «Незвичайною радістю горить твій погляд...», де гнучка, жагуча мелодія звучить на тлі плавного руху тріолей. В оркестрі — лейтмотив любові Амнеріс, що змінюється лейтмотивом підозри. Тривожно-рвучка мелодія стаккато в межах великої секунди звучить в оркестрі. Лейтмотив ревнощів Амнеріс звучить у взаємодії з темою її звернення до Аїди, надаючи музичній логіці ясність персоніфікованої сюжетної дії. Завдяки багатогранності психологічної характеристики, відбитої в музично-тематичному контурі образу, Амнеріс виявляється найбільш динамічним персонажем, що особливо ясно розкривається в сценах і ансамблях з Аїдою й Радамесом. Так, у фіналі другої дії в партії Амнеріс ходи на чисті квінти й октави створюють враження непевноти, невизначеності, тоді як колючі ходи по тритонах і хроматизмах підсилюють ефект напруженого очікування. Виконується бажання Амнеріс — вона буде дружиною Радамеса — і широта мелодійного подиху, рух тріолей передають стан щастя Амнеріс.

Четверта дія. Амнеріс знаходиться в підземеллі: звучить тема ревнощів, а душевний конфлікт передається оркестровим епізодом, що виділяється за силою драматичної виразності. Любов, ревнощі, спрага помсти змішалися воедино. Тремоло, тритонові звучання передають розпал страстей у душі Амнеріс. Патетично звучить вигук Амнеріс «...ти повинен жити!». Квартові обороти передають силу любові й непримиренність, причому та ж сама рішучість була в партії героїні в першій дії опери, коли вона передавала Радамесу прапор. Далі

образ Амнеріс драматизується шляхом запровадження у вокальній партії — спадного, уривчастого руху чвертей на тлі хроматизмів шістнадцятих нот. Щемливі інтонації малої сексти, секунди, хроматизація вокальної лінії малюють образ люблячої жінки, яка втратила всі надії на щастя. Таким чином, і цей образ, що має найвищі ознаки пасіонарності, досягає трагедійної значущості, подвоюючи таким чином образ Аїди.

Аналітичне звернення до опер Дж. Верді дозволяє переконатися в тому, що він знаходить власні авторські способи концептуалізації почуттєвих станів, емоційних переживань, які є водночас і різноманітними, і типологізованими, набувають певних стилістичних знаменників.

Так, в «Ріголетто» виділяються три основні емоційно-когнітивні характеристики образу: блазень, людина, що страждає від несправедливості, люблячий батько. Для характеристики блазня Верді використовує вихровий рух тридцять других, часте паузування, короткі ламані ходи. Внутрішній біль відбиває мінорний лад, секундові інтонації, кварта, що сходять униз. Любов до доньки показана за допомогою романсових інтонацій, широти мелодійного подиху.

Емоційно-психологічний лад образу Віолетти обумовлює фатальне протиріччя між красою внутрішнього світу героїні й хибним блиском її зовнішнього життя, що розкривається протиставленням двох основних стилістичних комплексів її арій — лірично-кантиленного та моторно-віртуозного. Вальсовий ритм, вузький діапазон, остинатність стають прикметами її зовнішнього світу; часте паузування, розмах мелодійного кроку, зростання декламаційної напруженості виявляють її чутливість і вразливість.

Аїда показана у двох ракурсах — рабині-невільниці й люблячої всупереч усьому жінки. Для окреслення вигляду рабині Верді застосовує «вузьку» комбінація секундових і терцових інтонацій. Непримиренність і рішучість Аїди розкривається в напористому поступеному русі, розгонистих квартових оборотах, аріозно-гімнічній стилістиці. В образі Амнеріс твердість характеру героїні, обумовлена її соціальним статусом, показана маршеподібним характером мелодій, квартовими оборотами, частим акцентуванням. Щире занепокоєння й почуттєві протиріччя через любов до Радамеса виражені тріольним ритмом, стакатністю, безперервною нав'язливістю малих секунд.

Стилістичною основою музичної семантики жіночих образів, при усіх їх відмінностях, слугує розвинене мелосне начало, щедро збага-

чений авторськими інтонаційними знахідками мелодичний матеріал, який підтверджує значення мелодії, мелодійних тем як головних провідників інтроспективної музичної символіки (див.: [5]). Верді створює настільки розгалужену систему персонажів та їх музичних характеристик, що його оперний метод варто порівняти з романізацією, адже він запроваджує до оперного життя цілу галерею яскравих жіночих особистостей, котрі стають провідниками найглибших естетичних ідей композитора.

Явище романізації емоційного змісту, мелодійної мови опери передається від Верді до Д. Пуччіні, оперна поетика якого є самотнім перетворенням і продовженням верді-веристського стилю, причому з успадкуванням трагедійних ідей, пов'язаних з темою любові, та тих стилістичних комплексів, які вже закріпилися в текстологічному полі романізованої опери, стали константами музичної оперної мови.

Залучаючи аналітичні характеристики оперних композицій Д. Верді, можна виявити специфічну амбівалентність почуття любові в його естетичному перетворенні та художньому втіленні у музичному тексті опери.

Причому наголошується неоднорідність, складна суперечлива природа почуття, яке рівною мірою припускає сум і радість, втрату й придбання як відбиття *складної долі* героїнь, свідчення глибини й парадоксальності психологічного світу жіночої особистості. Разом з тим інтегративною художньою якістю саме жіночого переживання любові стає насолода красою як індивідуального переживання, так і образу, в якому воно втілюється. Тому милування красою зовнішнього вигляду та отримання естетичної насолоди від пізнання прекрасного внутрішнього світу героїні стають неодмінними чинниками втілення трагедійної семантики жіночих образів в операх Дж. Верді. Завдяки цьому вони залишаються не лише осередками етичних колізій, а й головними провідниками катартичних вирішень і фінальних художніх висновків. Ця настанова оперної поетики Верді зберігає своє значення у подальшому розгортанні трагедійної семантики теми любові в європейській опері.

**Наукова новизна** роботи визначається розкриттям системоутворюючого становища жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді, яке виражається на актантно-композиційному та музично-семантичному рівнях, сприяє формуванню сталої естетичної моделі європейської опери, зверненої до теми та образів любові.

**Висновки** статті дозволяють стверджувати, що в творчості Верді здійснюється узагальнення смислових функцій та естетичного призначення оперних жіночих образів, кристалізується їх прихована сутність як присвята жертвовному коханню та катартична трансформація почуттєвого світу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Любовь // Аверинцев С. София—Логос: словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой, К. В. Сигова. К.: Дух и литера, 2006. С. 279–285.
2. Балашова Е. Концепты любовь и ненависть в русском и американском языковом сознаниях: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 — теория языка. Саратов, 2004. 262 с.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
4. Кречмар Г. История оперы / под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
5. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
6. Маркези Г. Джузеппе Верди // Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
7. Фромм Э. Искусство любви: пер. с англ. М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ, 1990. 62 с.
8. Чжен Цзин. Об эстетическом генезисе явления любви и его значении в оперном творчестве // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 13. С. 114–123.
9. Шапинская Е. Отношение любви как социокультурная универсалия и его актуализация в литературном дискурсе: дисс. ... докт. философ. наук: спец. 24.00.01 — теория культуры. М., 1997. 434 с.

### REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006). Love // Sergey Averintsev. Sofia — Logos. Dictionary: ed. N. P. Averintseva and K. V. Sigova. K.: SPIRITS AND LITERS, P. 279–285 [in Russian].
2. Balashova, E. (2004). Concepts love and hate in the Russian and American linguistic minds. Candidate's thesis. Saratov [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity: 2 ed. M.: Art, P. 9–191 [in Russian].
4. Krechmar, G. (1925). History of opera. Ed. and with foreword. I. Glebova. L.: Academia [in Russian].
5. Mazel L. 1952. About the melody. M.: Muzgiz [in Russian].
6. Marchesi, G. (1990). Giuseppe Verdi. Opera. M.: Music, P. 148–180 [in Russian].
7. Fromm, E. (1990). Art of Love. [Trans. from English M.: EMC «Universe» MGC [in Russian].

8. Zheng, Jing. (2013). On the aesthetic genesis of the phenomenon of love and its significance in operatic work // *Muzichne mystic and culture: Science writer of the Odesko State Musical Academy and the names of A. V. Nezhdanova*. Odessa: Drukarsky House, Vip. 13. P. 114–123 [in Russian].

9. Shapinskaya, E. (1997). The relationship of love as a sociocultural universal and its actualization in literary discourse. Doctor's thesis. Moskva [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 3.10.2018*

УДК 78.03+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–95–103

**Zhao Ziyuan**

<http://orcid.org/0000–0003–0076–9779>

*Applicant of the Department of Music History  
and Musical Ethnography of ONMA of A. V. Nezhdanova  
672250899@qq.com*

## SEMANTICS OF THE MASK-IMAGE IN EASTERN MUSICAL AND THEATRICAL TRADITION

***Purpose of the article** is to identify the semantics of the mask-image in the eastern musical and theatrical tradition. **The methodology of the work** is determined by the unity of the semantic, historical and cultural, theater, national-style, comparative and musicological approaches, allowing to develop a single research basis. **The scientific novelty** of the work is related to the consideration of the functional and artistic aspects of the mask image in the eastern theater school as one of the main semantic foundations of national theater systems. **Conclusions.** The considered eastern art and theater systems give us reason to believe that in the eastern tradition it is customary to consider the whole complex of expressive means under the category «mask», which includes: a mask, a character's costume, special forms of intonation and gestures inherent in this particular mask, where all this is clearly canonized. A masked face, «mask-make-up», in the eastern tradition, is only a part of the «mask-image» that is created by the performer during the performance. The eastern model of the mask, unlike the western model, being historically more recent and also continuing to the present day, retains its connection with ancient rituals and is endowed with mystical content.*

***Keywords.** Mask, mask-make-up, mask-image, Noh theater, Kabuki theater, Beijing opera.*

**Чжао Цзюаюань**, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А. В. Нежданової

**Семантика маски-образу у східній музично-театральній традиції**

*Метою статті є виявлення семантики маски-образу у східній музично-театральній традиції. Методологія роботи визначається єдністю семантичного, історико-культурологічного, театрознавчого, національно-стильового, компаративного й музикознавчого підходів, що дозволяють виробити єдиний базис дослідження. Наукова новизна роботи пов'язана з розглядом функціонального й художнього аспектів маски-образу у східній театральній школі як однієї з головних семантичних основ національних театральних систем. Висновки. Розглянуті східні художньо-театральні системи дають підстави вважати, що у східній традиції під категорією «маска» треба розуміти весь комплекс виразних засобів, у який включені: маска, костюм персонажа, особливі форми інтонування й жести, властиві саме цій масці, де все це чітко канонізоване. Особа, загримована під маску, «маска-грим» у східній традиції — це тільки частина «маски-образу», яка створюється виконавцем під час спектаклю. Східна модель маски на відміну від західної моделі, будучи історично більш пізньою й до того ж триваючою до наших днів, зберігає свій зв'язок із прадавніми ритуалами, наділяється містичним змістом.*

**Ключові слова:** маска, маска-грим, маска-образ, театр Но, театр Кабукі, пекінська опера.

**Relevance of the article.** Musical and theatrical art is one of the oldest and most developed forms of art, possessing, on the one hand, general laws and similar social and communicative functions, and on the other, it is in the musical and theatrical tradition that the national setting is most prominently represented. A unique functional element of the theatrical tradition that distinguishes it from other spheres of cultural activity is the transformation of a person into another creature and the subsequent action in a transformed form on behalf of a fictional creature, as many art historians and theater experts wrote about (K. Preis, A. Avdeev, N. Evreinov etc.). Most researchers argued that it is the ability to transform that is a prerequisite for all varieties of theatrical and scenic art, from the first elementary forms of theatrical performance to the modern state of the theater, where the theater is a complex multi-level system. One of the most common auxiliary means of reincarnation throughout the development of the theater and stage tradition, which allowed to change the appearance and create a characteristic and recognizable stage image, is a mask.

**The aim of the article** is to identify the semantics of the mask-image in the eastern musical and theatrical tradition. **The methodology of the work** is determined by the unity of the semantic, historical and cultural, theater, na-



tional-style, comparative and musicological approaches, allowing to develop a single research basis. **The scientific novelty of the work** is related to the consideration of the functional and artistic aspects of the mask-image in the eastern theater school as one of the main semantic foundations of national theater systems.

**Presenting the main material.** Among the various theatrical and stage systems in which the mask-image acquires a special character, the eastern theater tradition should be singled out as a single complex with similar internal laws and artistic principles. This complex consists of such theater traditions as the Beijing musical drama, the Japanese Noh theater, the Kabuki theater, etc., in which the mask plays a crucial role and is one of the most significant elements in the structure of theatrical action, introducing a unique national and cultural flavor to it. The phenomenon of the theater mask as a cultural artifact has a direct and very strong connection with the historical, aesthetic and religious context, within which it was formed and further developed.

As in the European theater tradition, in the eastern theater the initial formation of the cultural and functional parameters of the mask-image was ritual in nature and was directly related to ritual activity. As L. Levy-Bruhl points out, a mask as a ritual object became a mechanism for transforming a person into the essence that the mask represented [4]. A similar interpretation of the functional purpose and semantic filling of the mask, which is close to ritual, is observed in the theater systems of many countries of the East, including Japan and China.

In the Japanese Noh theater, which is also known as the theater Noh and the theater of *nogaku*, the mask is understood as a kind of ritual and magical object, which is one of the most important elements of the performance, accumulating a complex multi-level semantic system that strictly regulates the principles of the stage embodiment of a specific character and a certain spiritual state transmitted by the actor. Masks in the Japanese Noh theater appeared as generalized images of deities or demons, the ideas of which were formed as a result of centuries-old ritual and cult practices, and the actor putting on a mask did not disguise himself as a demon, but became him.

The historical development of the Noh theater model rooted in archaic Japanese culture (13 thousand years BC — early VI century AD). In the worldview of an archaic society, there were no differences between the world of gods and the world of people. Man and the deified nature and the material world coexisted as a whole, then Shintoism began to take shape — the original belief of the Japanese that the *Kami* deity lives in every natural phenomenon and in every thing. There was a need for intermediaries who communicated with the spirits of nature. In Japan, it was mainly women who were called

miko (priestess, shaman). From the rituals conducted by Miko, the Japanese literary, theatrical and musical traditions came. It is generally accepted among many scholars of *nogaku* that this theatrical art evolved from the song and dance performances of *sarugakuno-no* (literally, «professionals performing monkey games,» one of the stages of the development of *sarugaku*), originating in the performances of Chinese performers who arrived in Japan at the end of VIII century, in city squares, rural sanctuaries and temples.

As N. Anarina points out, the performers of the *sarugakuno-no* applied elements of entertaining art in their skill: acrobatics, juggling, singing and dancing. These performances were the first spectacles that were not directly related to ritual art and temple holidays. In the performing arts of *sarugakuno-no* areal, entertaining aesthetics dominated. The technique of the performers of *sarugakuno-no* was different from the technique of *trance miko*.

The synthetic technique of performers *sarugakuno-no* also formed the basis of the technique of performing art *nogaku*. It requires a trained body and skill in order to capture the interest of the audience. In addition to the rituals in *nogaku*, secular roots of spectacular art are strong [1].

The widespread use of masks in theatrical tradition in Japan, according to many researchers, began in the period of VI–VIII centuries, when this stage element began to be widely used in performances of a song-dance character. Artistic and theatrical forms in their development have not reached the level where the plot could be conveyed in the form of developed dramaturgy yet. The viewer perceived the significance of what is happening only through imaginative means of expression — choreography, pantomime, music, colorful costumes, and the mask played a leading role in understanding the meaning of the main idea of the performance. For the actor, the mask becomes the main basis for building the character of the hero, since it expressed the very essence of the character.

The main principles of *Noh* theater were formed under the powerful influence of the religious system of Buddhism. T. Grigoryeva, a researcher of Japanese traditional culture, draws parallels between the ideas of Buddhism (in particular, Zen Buddhism) and the ideas of *Noh* theater, revealing common features in the problems and aesthetics. In her opinion, both practitioners have the ultimate goal of achieving enlightenment. «The ultimate aim of the *Way-Noh* is to awaken, transform a person destined for the original Harmony» [3, p. 560].

The desire in theatrical action to convey what is above all and is inherent in the nature of things — *Makoto* (truth, sincerity), is the basis of theatrical aesthetics, formed under the influence of religious teachings. At different

times, various qualities of Makoto beauty were appreciated in art, and aesthetic categories were already formed from this, but in any case, the leading was the desire to see beauty in a simple, extremely concise image. Nothing superfluous should be present in the character's appearance — only half expression, understatement, emotional «sketch» of the mood expressed by the Noh mask. As T. Grigoryeva noted, on the one hand, you need to be able to express beauty with a hint, on the other hand, it's enough to accurately depict the most genuine in each character. External resemblance to the actor was necessary for a more accurate transformation into the presented image, for a more skillful disclosure of his flower (khan) [3].

The action in the Noh theater is born as a result of the interaction of the choir, musicians and the direct stage action of the actors — *nogakushi*. The holistic system of synthesis of arts in East and Southeast Asia is based on the musical arts (music and singing), followed by the plastic arts, then painting and sculpture, which is reflected in the artistic phenomenon of the Noh theater. Researcher of *Nogaku* E. V. Yuzhakova gives a scheme according to which art coexists in *nogaku*. She formulates five levels, five hierarchical levels. Music is placed in the center of the circuit (core) — «the spirit of Noh art, its core, «the voice of the inaudible», harmonizing all the elements through the rhythmic law of *jo-ha-kyu godan*, a style-forming beginning» [7, p. 9]. The next level is the word (as the highest manifestation is the song); further movement (as the highest manifestation — dance); sculpture and painting (dance poses, masks, costumes, props, a picture of a pine on the backdrop of the stage); architecture and art of the garden (the arrangement of the stage framing its strip of white gravel, three young pine trees)» [7, p. 9]. Thus, in the Noh theater, one of the fundamental principles of the oriental synthesis of arts («all in one, one in all») is implemented.

But it was rather difficult to get to the theater's exquisite performances, since it was intended for the higher aristocracy, which provoked the emergence in the Japanese culture of the theater more accessible to the masses — the *Kabuki* theater. In addition to the opportunity to attend the performances of the *Kabuki* theater by representatives of the lower class, the performances themselves were of a more meaningful character. The emergence of one of the medieval genres of Japanese theater art *Kabuki* has an exact dating — 1603, and the name itself was given by the public, since at that time the word «*kabuki*» meant something outlandish, extravagant. Subsequently, the name of the theater was chosen by the homonymous spelling *ka* (song), *bu* (dance) and *ki* (mastery) with hieroglyphs, which leads to the interpretation of the *Kabuki* theater as a demonstration of «the skill of singing and dancing».

Despite the great democracy in comparison with the Noh theater, the rules of Kabuki are not less strict, and following the ritual and theatrical canon was rigorous. Although there were no masks in the full sense of the word at the Kabuki theater, their functions were taken over by a special make-up that was superimposed on the faces of the actors, which made facial expressions extremely inactive. Therefore, the actor's face in the Kabuki theater is perceived as equivalent to a mask and appears to be an element of ritual theatrical action that meets the canons of a single aesthetic concept and presentation style.

It is also noteworthy that the tendency to turn the performer's face into a mask was already outlined in the theater. But actors who played without a «mask-object» on their faces turned the face into a motionless mask. It happened like this: the performers kept their expression invariably simple, without changing it in any way. On the one hand, the face was supposed to be completely simple, not tense, but on the other hand, motionless, demonstrating detachment and immersion in a certain meditative state.

Each role in the Japanese theater of Kabuki corresponds to a certain mask-like make-up «Kumadori», which is canonical and over the past centuries also turned into a real skillful craft, as well as a strictly prescribed manner of performance and vocal intonation. Music in the representations of the Kabuki theater is in many ways similar to those principles that existed in the Noh theater.

The specificity of Chinese theater models is that they are closely associated with rituals, both cult and state, not only by their primitive nature, but also in connection with their worldview and social concept. The ritual in China was understood as the ordering of everything in the world, this is its main difference from other eastern rituals. Taoist rituals and a complex, elaborate court ritual system were oriented towards achieving harmony between the world and man. Music in China, as well as in India, is highly revered and considered an art that originated in the world of the gods. «Music is the harmony of Heaven and Earth. A ritual is an order (sequence) of Heaven and Earth, therefore hundreds of things are transformed <...>. Music is a great beginning, a ritual is a life affirmation of things, therefore ritual and music follow each other» [6, p. 48]. Perhaps that is why in the Chinese traditional theater model, music and singing prevailed over movements and gestures (unlike India). «Music is the soul of the actor's art. Melody and rhythm, like a tense nerve, permeating the stage action, lead to the unity of the variety of acting expressive means» [5, p. 149].

The Chinese classical theater also has its own special, extremely accurately developed artistic and theatrical theory, according to which, in the strict framework of traditional symbolism, make-up is performed having an exact system of conditional image. Make-up is a «hualien» mask that is not worn, but applied directly to the face. Note that this particular tradition of using the make-up mask in the Beijing opera is continued in the theatrical tradition of Kabuki.

According to Chinese art and theater theory, there are eight categories of psychological types: nobility, baseness, wealth, poverty, stupidity, insanity, illness and intoxication. To express these types, the actor has four expressive means at his disposal: sight, look, voice, gesture, or movement. To express the nobility there is recommended: a positive look, a direct look, a deep voice and hard steps. To express baseness: insinuating voice, slanting eyes, wide shoulders, quick gait, etc. The same strict regulation there is in make-up. In the Chinese classical theater, the whole variety of roles comes down to five types of stage characters: the positive character is «shen», the heroine — «dan», a negative or warlike hero — «jing», a comedian — «chow» and secondary persons — «mo». These types are divided into classes and doubled by dividing them into military and civilian [5].

The treatise «Mirror of the Enlightened Spirit» lists in detail the emotions that the main characters of the Beijing opera can experience. The performer conveys the feelings of heroes by all means of stage expressiveness. Juan Fan-Cho describes the canon of stage movements, facial expressions, voices and poses to convey each of the emotional states. To convey the feelings of the heroes more fully, the performer complements the singing with movements and gestures. «Each time, the expression of various emotional states should be supported by a gesture» [5, p. 165].

Chinese performers have a basic stance from which they begin movement. The main thing in it is a straight back and straight legs. This rack requires a good stretch and a strong muscle frame, which are formed by the artist since childhood. Training usually begins at the age of eight. The basic stand helps the performer to get away from everyday behavior in the embodiment of the canonical image. There are two main styles of performing movements: soft, smooth, feminine — yin, and sharp, strong, pathetic, heroic, courageous — yang. In the embodiment of the image, the artist has both styles, but one of them should be manifested more clearly in the implementation of movements and gestures.

Movements and gestures in the Chinese theater model contain aesthetic and sacred functions. The base rack is straight and upward, but the move-

ments of the performers are arched. The main misanscenic drawing in the Beijing Opera is movement in a circle. Thus, the idea expresses the idea of merging the Earth, Heaven and man: «The square platform is the Earth; stage movement along oval trajectories — is the Heaven; a man-actor acts according to the laws of the surrounding world and the laws of religious ritual, designed to streamline and harmonize the relationship of the earthly and heavenly» [5].

The asymmetry and symmetry of the coloring play an important role, the first being characteristic of negative types, the second — of positive ones. The make-up is more or less uniform for the roles of «sheng», «dan» and «chow», where weak make-up and solid colors appear, with the exception of «chow», the obligatory coloring for which is the presence of a white «butterfly» on the bridge of the nose. For the roles of «mo» and especially «jing», the combination of colors is complex and significant. The main colors for the role of «jing» are black, white and red, and complementary gold, silver, purple, green, yellow and blue. Usually a known combination of colors expresses a conditional psychological complex. For example, white and red colors in their pure state give a positive characteristic, but as soon as black tones are added to the white background and white tones are added to the red background, the characteristic becomes negative.

As many scholars of Beijing opera traditions, including T. Budaev, point out, the origins of Chinese theater music go back to folklore and the forms of traditional professional music. The performances of most types of shitsui are the collective work of several generations of actors, musicians, playwrights, whose names, as a rule, were not preserved or were little known to the public. In theatrical music, numerous variants of folk songs, narrative chants, instrumental tunes, passing a long process of development and transformation, gradually formed integral melodic systems with specific intonational-rhythmic features that are quite easily distinguishable by ear [2, p. 24]. Each type of musical drama absorbed the music of its region, and therefore each type of shitsui, including the Beijing Opera, is characterized by an individual intonation basis. The amazing variety of types of shitsui, both existing over several centuries and arising only a hundred years ago, reflect the versatility of Chinese theater art.

**Conclusions.** The considered eastern art and theater systems give us reason to believe that in the eastern tradition it is customary to consider the whole complex of expressive means under the category «mask», which includes the following: a mask, a character's costume, special forms of intonation and gestures inherent in this particular mask, where all this is clearly

canonized. A masked face, «mask-make-up», in the eastern tradition, is only a part of the «mask-image» that is created by the performer during the performance. The eastern model of the mask, unlike the western model, being historically more recent and also continuing to the present day, retains its connection with ancient rituals and is endowed with mystical content. Mystical content is understood as penetration into the innermost meaning of things and is achieved as a result of merging with it, tuning to one common wave. The mask becomes a window into the innermost and unknown as a certain foreign sign, although it does not name it specifically, but alludes to mystery and hidden meanings. The phenomenon of the mask is interpreted as a way by which the actor approaches the secrets of being, penetrates into its essential depths. Using the mask, more content than usual is embedded, it helps the viewer and the actor himself to reach the verbal layers of the created image. Spiritual experience can be explained only through a symbolic language, which is the existence of a mask in eastern traditions. A mask is a symbol where color, shape and movement are clearly regulated.

It is not uncommon for a mask in the eastern theatrical tradition to be created with the help of make-up or when make-up takes the form of a mask that has strictly canonized forms, the conditional and symbolic character of the image, while in the European tradition that is not given the dominant value. The existence of a mask in an eastern theater, we can say, finds its continuation in the body and figure of the actor, it is superimposed not only on the actor's face, but as if on the whole body and as a result combines in a syncretic unity with his play, becoming at the same time a mask-image, which is the totality of all the expressive means of the actor and constitutes the visual-verbal shell of the image created by the actor in the stage space.

#### REFERENCES

1. Anarina, N. (2008). History of Japanese theater: antiquity and the Middle Ages, through the centuries into the 21st century. M.: Natalis. [in Russian]
2. Budaeva, T. (2011). Music of the Traditional Chinese Jingju Theater: Peking Opera: dis... cand. art criticism: 17.00.02. M.: Mosk. state Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. [in Russian]
3. Grigorieva, T. (2002). The Shinto roots of the theater Noh // Shinto — the path of the Japanese gods: essays on the history of Shinto: in 2 volumes of St. Petersburg: Hyperion. Vol. 1. [in Russian]
4. Levy-Bruhl, L. (1994). Supernatural in primitive thinking. M.: Pedagogy-Press. [in Russian]

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2018*

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 130.2+78.071.1(477)

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–104–116

**Марина Юрїївна Северинова**

<http://orcid.org/0000–0002–2461–2453>

доктор мистецтвознавства,

доцент, професор кафедри теорії та історії культури

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

[mseverinchik@gmail.com](mailto:mseverinchik@gmail.com)

### СПЕЦИФІКА ВИЯВЛЕННЯ УНІВЕРСАЛЬНИХ «ПАТЕРНІВ»-МОДЕЛЕЙ У КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

*Мета роботи* полягає у виявленні універсальних «патернів»-моделей у композиторській творчості як важливих чинників феноменалізації архетипів. *Методологія дослідження* спирається на наукові культурологічні, філософсько-естетичні, психологічні та музикознавчі теорії, а також на порівняльний, системно-типологічний та структурно-аналітичний методи. *Наукова новизна* роботи визначається спробою довести, що універсальні «патерни»-моделі пронизують та навіть утворюють цілісність музичного твору, виявляючись у композиторській творчості як на рівні музичної інтонації, так і на рівні таких мікроструктур як один звук, тон, тембр, ритмічна формула, гармонічний зворот і т. ін. **Висновки.** Досліджено архетипи крізь призму як традиційного, так і новітнього розуміння музичної інтонації. Мова йде про архетипові ознаки у композиторській творчості на рівні усвідомлення певних універсальних «патернів»-моделей — семантично значимих комплексів музичної виразності, взаємодії звуку, тону, тембру, динаміки, мелодики, ладогармонії, ритму, артикуляції, штрихів, музичної форми, конструкції тощо. Тому запропоновано введення до наукового тезаурусу терміна «першоїінтонація». Таким чином, архетип у музичній культурі розглядається, за аналогією з музичною інтонацією, як певний код культури. Отже навіть у найновітніших композиторських відкрит-



нях йдеться не про зміну цього коду, а про його нове розуміння, як і всієї культури загалом.

**Ключові слова:** «патерн»-модель, архетип, першоінтонація, протоінтонація, музична інтонація, композиторська творчість.

*Severynova Maryna, Doctor in the History of Art, Associate Professor, Professor of the Department of Theory and History of Culture of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.*

**Specificity of the discovery of universal «patterns»-models in composing creativity.**

*The purpose of the work is to identify universal «patterns»-models in composing creativity as important factors in the phenomenon of archetypes. The methodology of the research is based on scientific cultural, philosophical, aesthetic, psychological and musicological theories, as well as comparative, system-typological and structural-analytical methods. The scientific novelty of the results of work determined by the attempt to prove that universal «patterns»-models permeate and even form the integrity of a musical composition, manifested in composer work at the level of musical intonation, and at the level of such microstructures as one sound, tone, timbre, rhythmic formula, harmonic feedback, etc. Conclusions. Archetypes are studied through the prism of both traditional and modern understanding of musical intonation. These are archetypal signs in composing creativity at the level of awareness of certain universal «patterns»-models of semantically significant complexes of musical expression, interaction of sound, tone, timbre, dynamics, melodies, harmony, rhythm, articulation, strokes, musical form, construction, etc. Therefore, the introduction to the scientific thesaurus of the term «pre-intonation» is proposed. Thus, the archetype in musical culture is considered, by analogy with musical intonation, as a specific code of culture. Therefore, even in the most recent composite discoveries, it is not about changing this code, but about his new understanding, as well as the whole culture in general.*

**Keywords:** «pattern»-model, archetype, pre-intonation, proto-intonation, musical intonation, composer's creativity.

*Северинова Марина Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

**Специфика выявления универсальных «паттерн»-моделей в композиторском творчестве**

*Цель работы заключается в выявлении универсальных «паттерн»-моделей в композиторском творчестве как важных факторов феноменализации архетипов. Методология исследования опирается на научные культурологические, философско-эстетические, психологические и музыковедческие теории, а также на сравнительный, системно-типологический и структурно-аналитический методы. Научная*

*новизна роботи* *определяется* *попыткой доказать, что универсальные «паттерн»-модели пронизывают и даже образуют целостность музыкального произведения, проявляясь в композиторском творчестве как на уровне музыкальной интонации, так и на уровне таких микроструктур как один звук, тон, тембр, ритмическая формула, гармоничный оборот и т. д. Выводы. Исследованы архетипы через призму как традиционного, так и новейшего понимания музыкальной интонации. Речь идет об архетипических признаках в композиторском творчестве на уровне осознания определенных универсальных «паттерн»-моделей — семантически значимых комплексов музыкальной выразительности, взаимодействия звука, тона, тембра, динамики, мелодики, ладогармонии, ритма, артикуляции, штрихов, музыкальной формы, конструкции и т.д. Поэтому предлагается введение в научный тезаурус термина «первоинтонация». Таким образом, архетип в музыкальной культуре рассматривается, по аналогии с музыкальной интонацией, как определенный код культуры. Так что даже в новейших композиторских открытиях речь идёт не об изменении этого кода, а о его новом понимании, как и всей культуры в целом.*

**Ключевые слова:** *«паттерн»-модель, архетип, первоинтонация, про-тоинтонация, музыкальная интонация, композиторское творчество.*

**Актуальність.** Стосовно «патерн»-моделей у композиторській творчості постає декілька питань. По-перше, виникає зацікавленість, які елементи або категорії у музиці ми можемо назвати базовими, первинними у якості архетипу як «патерн»-моделі. А по-друге, виникає необхідність з'ясувати ту межу, коли архетипове (яке, до речі, у своєму первозданному вигляді не має ані образу, ані назви, а форма у будь-який час може змінитися) пройде шлях трансформації від першообразу до художнього образу у підсвідомості й свідомості художника та буде відображене в мистецтві в тій канонічній формі, яку звичайна людина зможе усвідомити.

Погоджуючись з думкою російського культуролога О. Кривцуна про те, що у якості первинного елемента в історичній поетиці (літературознавстві) розглядається *слово* та все, що походить від нього, ми, однак, не можемо підтримати російського науковця у його переконаннях, що в образотворчому мистецтві та в музиці не було знайдено такого первинного «атом». Отже, відповідаючи на перше питання, ми вважаємо за необхідне підкреслити, якщо мова йде про музичне мистецтво, то, перш за все, універсальною «патерн»-моделлю, базисною категорією, яка надає життя всім музичним формам, що історично ускладнюються, можна вважати музичну інтонацію. Проте звернемо

увагу на те, що певні архетипові ознаки у сучасній композиторській творчості розуміються не лише на рівні традиційного інтонаційного словника, але й на рівні тону, звуку, тембру, ладогармонії, ритму, конструкції взагалі і т. ін. А тому виявлення універсальних «патерн»-моделей у композиторській творчості є проблемою актуальною та необхідною для сучасного музикознавства.

**Викладення основного матеріалу.** Звернення до інтонаційної специфіки музики, а головне — вивчення цієї специфіки, прослідковується практично протягом усього періоду від моменту появи професійної композиторської творчості й особливо починаючи з праць європейських мислителів XVII–XIX ст. — Р. Декарта, М. Мерсені, І. Гердера, Ф. Шлегеля, Ф. Шелінга, Г. Гегеля. Далі, протягом XIX–XX ст., вивчення теорії інтонації стає однією з головних в дослідженнях західноєвропейських і російських мислителів. Особливе місце у вивченні інтонації належить Б. Асаф'єву, який найбільш повно висвітлює цю теорію, яка співставна з думками О. Лосєва в роботі «Музика як предмет логіки». Основна думка, що поєднує дослідження цих великих вчених, полягає в тому, що інтонація як музичний смисл (за Б. Асаф'євим) знаходиться у постійному процесі свого становлення. Так, Б. Асаф'єва музична інтонація є музичною формою, «діалектика послідовності <...> стає діалектикою форми-становлення і форми-кристалізації» [1]. У О. Лосєва в роботі «Діалектика художньої форми» [4] подібне до цього спостереження з'являється дещо раніше, при розгляді процесу становлення ейдосу в художній творчості. Такий підхід дозволяє дивитись на музичну інтонацію як на «живий» організм, на енергетичне джерело музики, що передбачає можливість стиле- та жанроутворень в музиці на основі музичних архетипів як «патерн»-моделей.

Вивчення й розуміння інтонації можливе тільки в контексті тієї культури, в якій виросла ця інтонація. Навіть при переносі інтонації зі «свого» культурного середовища до «чужого» вона буде продовжувати нести національний і етнічний характер свого культурно-історичного походження. Проте музична інтонація може відображати не тільки національні особливості, але також інтернаціональні, загальнолюдські. Багатовіковий розвиток музичної культури закріпив численні архетипи у вигляді музичних інтонаційних кодів як певних історичних епох, так і конкретних композиторів. Говорячи мовою Б. Асаф'єва, сукупність таких архетипових інтонацій складають «інтонаційний словник епохи» або «інтонаційний словник композитора».

Існує декілька таких «словників» континентальної культури, нації, епохи, соціальної групи, течії, окремого композитора і навіть твору. Відзначимо, що практично у кожного композитора формується той особливий набір виразних засобів, інтонаційних, ритмічних і фактурних формул і символів, який, власне, й утворює індивідуальний «словник» композитора. В основі своєї він залишається незмінним, зберігається впродовж усієї творчості, у творах різних років і жанрів.

Однією з головних умов смислотворення в музиці є взаємний перехід звуку та часу, тобто це «просторово-часова процедура, що має генезисну причинність у фундаментальних умовах світобудови» [10, с. 55]. Таким чином, музична інтонація може нести в собі смислову навантаженість відразу всіх шарів і значень в музиці. Відбувається культурно-історичний діалог, що дозволяє розширити смисловий та образний зміст музичної інтонації.

Оскільки інтонація має просторово-часове буття, це означає, що за своєю природою вона розвивається і має свої джерела. Тому те, що ми називаємо архетипом в культурі і мистецтві, у музиці ми називаємо першоїінтонацією, першомоделлю інтонації, яка в історико-культурному процесі перейде в інтонацію. Під таким становленням-переходом першоїінтонації в інтонацію ми розуміємо процес музичного інтонування.

Аналізуючи праці Б. Асаф'єва, сучасний російський музикознавець С. Петриков підкреслює «процесуально-динамічну інтегративність інтонаційного мислення» [9, с. 115]. Отже мова йде не просто про інтонацію, а про процес її становлення. Задля дослідження цього процесу використовується тріада: першоїінтонація — інтонування — інтонація. Звернення до тріадності досить широко використовується у наукових працях з різних галузей гуманітарного знання. Так, у музикознавстві зокрема ввійшли у «життя» такі тріади, як: «i (initium — початок) : m (movere — рухати) : t (terminus — кінець)» (Б. Асаф'єв) [1, с. 84]; «композитор — виконавець — слухач», «першоїінтонування — переінтонування — співінтонування» (О. Катрич, до речі, тут термін «переінтонування» використовується у розумінні Б. Асаф'єва, коли стала інтонація переосмислюється, вбирає в себе додаткові смисли) [3]; «інтонаційна модель — інтонування — інтонація» (В. Москаленко) [7]. У тріаді В. Москаленка інтонаційна модель — це прагнення до оформлення в інтонацію, стадія інтонування — процесуальність музичної думки, а сама інтонація є результатом інтонування. Таким чином, за В. Москаленком, під інтонуванням маємо розуміти «ту творчу

дію, ту якість становлення музичної думки, що призводить до її кристалізації в інтонацію, у звукову реалію. Інтонавання — це психологічний процес самого «виробництва» музичної думки <...> Інтонація ж є безпосереднім виходом творчого процесу, результат просування від ідеальних уявлень, пошуків, становлення — «намацування» до сформованої матеріальної цілісності, зафіксованої в одиничній музичній формі» [7, с. 15]. Така інтонаційна тріада, на наш погляд, за своєю сутністю найбільш близька до запропонованої нами тріади «першоінтонація — інтонавання — інтонація».

Процес формування інтонації безпосередньо віддзеркалює творчий процес композитора, його архетипові традиції. Чим наочніше буде відображена першоінтонація в інтонації, тим більше відбудуватиметься в ній «відкат» до першотектональних, матричних основ, тим довготривалішим і фундаментальнішим буде життя такої інтонації. Така інтонація буде слугувати свого роду каркасом у творчості композиторів.

Будучи носієм «генного коду культури» (визначення В. Суханцевої) [11], у ході еволюційного розвитку музична інтонація, як архетип, знаходить своє максимальне втілення в індивідуальному творчому стилі композитора. Слід зазначити, що композитор у процесі створення свого індивідуального стилю може відхилятися від тих або інших інтонаційних архетипів, що склалися протягом історії (такий «відхід» відбувається практично завжди, інакше не було б розвитку в музичній творчості). Відтак, якщо інтонація є «матрицею» загальнокультурних архетипів, то в цьому випадку можна говорити про інтонацію як стрижень і противагу стилістичної свободи композитора. Як зазначає В. Суханцева, емоція інтонується, так само як і образ є глибоко інтонаційним. У музиці постійно відбувається кодування смислу культури за допомогою його перекладу в інтонаційний ряд. У цьому плані інтонація постає як всезагальне культури, її комунікативна можливість. Інтонація, що піддається художній обробці в конкретному тематизмі, знаходить вже інші якості: відбиваючи узагальнений соціально-емоційний смисл, вона концептуалізується, стає «одинично-унікальним духовним фактом» [11].

На нашу думку, у музичній творчості функцію архетипового першообразу виконує музична першоінтонація або «протоінтонація» (термін В. Медушевського), що несе у собі все смислове інформаційне поле. Протоінтонація переадресує нас до найдавніших метасмислів та метаобразів, які закодовані у «колективному позасвідомому»

(за К. Юнгом). Вона виконує функції музичної семантики. Музична протоінтонація — це свого роду енергія музики, яка спроможна увібрати в себе невичерпну мудрість усіх поколінь. Саме «в ній відбувається становлення смислу і вияв почуття, задіяні сутнісні сили музики» [6, с. 54], що втілюються в музичних творах у вигляді художніх образів.

Вивчаючи феномен інтонації, Є. Назайкінський вказує на глибинні прошарки інтонації, які називає праінтонацією або протоінтонацією (як і В. Медушевський), що є біологічною реакцією живої істоти на вплив середовища або внутрішні потреби. Праінтонація або ж, у нашому випадку, «першої інтонація» розглядається як матриця, у якій початково закладена діалектична єдність логосу та емоції. У ході історико-культурного розвитку першої інтонація піднімається до художнього рівня і, за висловом Назайкінського, «поповнюється ще декількома прошарками аж до суперінтонації авторського піднесення музичних цитат до інтонації-символу» [8, с. 165–166].

Виходячи з концепції архетипового першої образу, який ми розуміємо в музиці як першої інтонацію, особливої ваги набуває монографія В. Медушевського «Інтонаційна форма музики», оскільки основна ідея роботи цього видатного музикознавця, за словами самого автора, — це «інтонаційна форма як єдність протоінтонаційної та аналітичної сторін» [6, с. 8]. Принциповим у роботі В. Медушевського стає «звукосмислова форма музики», яка приваблює своїм багатоаспектним прочитанням, «відкритістю», особливо у контексті композиторських надбань порубіжжя ХХ–ХХІ ст. «Звукосмислова форма музики», за В. Медушевським, народжується завдяки «взаємодії двох принципів — структурно-аналітичного та інтонаційно-цілісного» [6, с. 12], які діалектично взаємопов'язані. Перший складається із великої кількості засобів звукового матеріалу, серед яких найголовнішими В. Медушевський вважає висотні та ритмічні. За В. Медушевським, на цій основі й склалася «історично структурно-аналітична організація музичної форми, до якої входять лад, гармонія, метр, масштабносинтаксичні структури, а також конструктивно-тематична організація, яка упорядковує композицію та фактуру» [6, с. 12].

«Інтонаційно-цілісний принцип», за В. Медушевським, заснований на злитному використанні всіх засобів звукового матеріалу, який включає як звуковисотність та ритм, так і тембр, теситуру, регістри, артикуляцію. Музикознавець вказує на історично сформовану «інтонаційно-фабульну організацію» безлічі типів інтонацій, як от оратор-

ські, пісенні, поемні, баладні, а також інтонаційних типів мелодій. Як зазначає автор, аналітична та інтонаційна сторони є діалектично взаємопов'язаними та виявляють себе у двох іпостасях «як синкретична (нерозрізнена) — та як синтетична цілісність», тобто «як протоінтонація, поки що невиразне, неясне передчуття музики — і як інтонація, яка оформилася, поєднавши протоінтонацію з відповідним їй аналітичним стрижнем» [6, с. 12]. Цілком погоджуємося з В. Медушевським стосовно розуміння інтонаційної форми, яка «виявляє себе у двох іпостасях: як потенційна передоснова (коли у неї не закладено конкретний варіант аналітичної форми) та як жива основа музики» [6, с. 13]. Автор уточнює, що поняття «прото» або «протоінтонація», «протофабула», «протоінтонаційна форма» вказують «на стан інтонаційної форми, коли з неї вилучена аналітична серцевина» [6, с. 13].

Вже у першоінтонації, а потім в інтонації смислові інтенції стають першоджерелом енергії. За О. Лосєвим, нам явлена «енергійна сутність» музики у її цілісності та буттєвій повноті. Саме в цьому, на нашу думку, виявляється онтологічна сутність протоінтонації як архетипу в музиці, в цьому її цінність як «чистої енергії», що піднімається до Абсолюту та у процесі свого «становлення» (у лосєвському розумінні) творить онтологічну цілісність та «живе багатство» музичного світобуття. Крім того, протоінтонація як архетип поєднує у собі як традиції, так і ще невідомі нам авторські новації. В цьому відчувається зміст та сенс майбутнього художнього твору.

Таким чином, здійснюється шлях від архетипової протоінтонації або ж першоінтонації до утворення того чи іншого витвору музичного мистецтва у вигляді інтонаційної форми. Цей шлях підтверджує, на наш погляд, розуміння музичного твору як *цілісного матеріально-ідеального утворення* (на що вказують М. Бонфельд, М. Каган, В. Медушевський, В. Назайкінський та ін.), у якому поєднуються раціональне з ірраціональним, розумове з інтуїтивним, свідоме з позасвідомим. Не побоїмося сказати, що це є зустріч божественного, сакрального із мирським, буденним. Практично всі музикознавці у визначенні музичної інтонації єдині у тому, що інтонація як музичний смисл (у визначенні Б. Асаф'єва) має ще й *над-*смислове, *над-*чуттєве значення, що В. Медушевський, власне, й називає протоінтонацією, а у контексті нашої статті набуває значення архетипового першообразу, першоінтонації.

XX ст. пов'язане з глибокими змінами в підходах до музичної інтонації, можна сказати — з певною інтонаційною кризою. Відомо,



що поява нового «інтонаційного словника», як і нового індивідуального стилю, не завжди збігається з інтонаційним словником епохи. Найбільше це стосується сучасної композиторської творчості. Вона характеризується створенням індивідуальних стилів зі своїми індивідуальними мовами, почасти важкозрозумілими широкому колу слухачів, окрім, власне, творців і невеликого кола їхніх однодумців. Тому архетипами у цих індивідуально-композиторських стилях, зі своїм індивідуальним інтонаційним словником, ми маємо право вважати ті першоінтонації, на яких побудована вся багатовікова культура. Ці процеси пов'язані з інтелектуалізацією музики. Визнання особливого місця інтелекту в мистецтві, який знаходиться на багато щаблів вище, аніж чуттєвість, підтверджується, зокрема, творчістю знакової постаті сучасності — С. Далі. Як відомо, він у своїх художніх фантазіях зображував людей з порожнечами замість внутрішніх органів. Такі образи постали своєрідними символами мистецтва доби постмодернізму, що відображає дійсність, яку передбачили ще Ф. Кафка, Д. Джойс, М. Пруст, А. Платонов, М. Булгаков... Відомий сучасний культовий кінорежисер Пітер Грінауей у фільмі «Черевко архітектора» зображує людей без рук, без ніг, але голова, як не дивно, завжди на місці, стаючи немовби символом присутності інтелектуально-раціонального начала в житті та мистецтві.

Звернення до ейдетичного, архетипового розуміння інтонації, як пошуку нових інтелектуальних смислів, що дозволяє розглянути музичну інтонацію не тільки як один із засобів виразності та виявлення музичного образу, а як свого роду концентрат музичного інтелекту, «що реально існує сьогодні у свідомості певного прошарку української інтелігенції» [12, с. 34], і не тільки музичної. Творчість багатьох сучасних композиторів, що використовують прийоми алеаторики, сонористики, додекафонії, серіалізму, пуантілізму тощо та відрізняються за своїми естетико-стильовими позиціями, найчастіше «випадає» із класичних рамок інтонаційної теорії. Основним організаційним фактором творчості стає конструктивна логіка, підпорядкована пошукам відповідей на певні філософські питання, а сама музика розрахована переважно на елітарну слухачську аудиторію, на посилену інтелектуальну роботу свідомості. Таким чином, інтонація одночасно стає не тільки носієм власного смислу, але і смислоутворення. Однак за жорсткою логікою та конструктивізмом мислення сучасних українських композиторів найчастіше приховується бурхливе емоційне життя, тонке відчуття самотності людини в світі, дисгармонії в сучасному світі технократії.



Отже, ми припускаємо, що неможливо замикати розгляд архетипових рис у творчості сучасних композиторів тільки на традиційному розумінні інтонації. Сучасні композиторські техніки пропагують зовсім інший підхід до інтонаційного матеріалу. Новітні технології у музиці пропонують розширити можливості інтонаційного словника за рахунок вищезгаданих — тембру, ритму, часо-простору та інших засобів, які, у своїй більшості, можливо використовувати завдяки комп'ютерним технологіям. Це пов'язано з тим, що сучасні композитори намагаються у своїх сміливих пошуках знайти нові засоби для створення звукового метріалу. Не відкидаючи мелодійне начало інтонації, майже тридцять років тому С. Слоніський впевнено говорив про значущу роль темброінтонації. Майже вся музика другої половини ХХ ст. побудована на так званій ритмоінтонації, яка широко використовується практично всіма сучасними композиторами.

Слід зазначити, що у якості новітнього розуміння інтонації, для посилення враження у музику вводяться «немузичні компоненти», як це було, наприклад, у музичному творі Е. Вареза «Іонізація» (1931) для 39 ударних інструментів та 2 сирен. Стосовно такої переорієнтації дуже влучно зауважує Н. Герасимова-Персидська, яка пише про те, що «зміна орієнтирів віддзеркалює зміщення акценту в трактуванні звуку з висотного на фонізм. <...> Порівняння музики традиційної і нової в аспекті проблем інтонації призводить до висновку про те, що відмінності зачіпають як глибинний рівень внутрішньої організації, так і форму вираження, тип звучання» [2, с. 21]. З точки зору вельмишановного музикознавця, новітній підхід до самого звуку у сучасній музиці встановлює нову ієрархію взаємовідносин за всіма параметрами. Таким чином, потенційні можливості розгляду архетипів у сучасній композиторській творчості значно розширюються завдяки новітньому розумінню самого коду музики, а саме — музичної інтонації.

Безумовно, жоден з композиторів не може відмовитися від свого минулого, від минулого своєї культури. Саме в цьому ми вбачаємо вирішальну роль архетипів. Можливо, сьогодні ставлення до минулого сприймається зі знаком мінус та виражається в музичній творчості у різних матеріальних формах, завдяки різноманітній музичній організації. Проте присутність першообразу-ідеї, як начала, завжди реально існує. Можливо — це є саме тим передчуттям майбутнього твору, який у подальшому осмислюється та перетворюється на індивідуальні риси у композиторській творчості.

**Висновок.** Отже, процес перетворення архетипової першоінтонації у музичну інтонацію в творчості сучасних композиторів обумовлений постановкою питання про інтуїтивний, ірраціональний, підсвідомий, спонтанний двигун культурогенезу. Пройшовши весь шлях свого історичного безупинного становлення від першоінтонації, через інтонування до інтонації, остання набуває чітких форм. І, викристалізуючись, інтонація, по-перше, стає смисло-образним генокодом у тій чи іншій культурі. По-друге, якщо мова йде про сучасну пост-культуру, то розуміння інтонації значно розширюється, а межі її традиційного існування розмиваються, оскільки характерними архетиповими рисами музичної інтонації в сучасній композиторській творчості стають темброінтонація, ритмоінтонація, ладогармонійна інтонація та інші. Отже першоінтонація як архетип — це культурний код музики. Код змінити неможливо. Проте сьогодні змінюється розуміння цього коду, так само як і розуміння всієї культури. Сучасні композитори намагаються створити нову звукову матерію, свій власний світ. З'являються новітні композиторські техніки, у яких універсальні «патерн»-моделі виступають у якості звуку, сонору, новітнього розуміння інтонації, нових тональностей, нових модальностей, нового розуміння простору тощо. Верхньою межею такої музики, яка містить в собі значний субстрат інтелектуалізму, є музичний логос, або архетип як певний абсолют, тобто першосмисл-першообраз. Отже, на сучасному рівні ми можемо говорити про новітнє розуміння певних кодів культури, а завдяки цьому до речі, і всієї культури загалом.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке // Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского / редактор-упорядник О. Б. Соломонова. Вип. 98 : Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети : збірник наукових статей. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. С. 16–31.
3. Катрич О. Стиль музыканта-виконавця. Теоретичні та естетичні аспекти. Дрогобич: Видавничка фірма «Відродження», 2000. 100 с.
4. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / предисл. В. В. Бычков. Москва: Академический Проект, 2010. 415 с.
5. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. С. 194–369.

6. Медушевский В. Интонационная форма музыки. Исследование. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
7. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 255 с.
9. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление // Музыкальная академия. Москва, 1992. № 3. С. 113–116.
10. Старостова Л. Э. Проблема смыслотворчества в искусстве и культуре : дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького. Екатеринбург, 1996. 158 с.
11. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной — к философии музыки [Электронный ресурс]. Киев: Факт, 2000. 176 с. // Культурология: теория, школы, история, практика. Режим доступа: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm)
12. Чекан Ю. Звуковий ландшафт прози Андруховича: Українська література без української музики? // Київське музикознавство: зб. статей. Київ, 2001. Вип. 6. С. 34–45.

#### REFERENCES

1. Asafiev B. Musical form as a process. Leningrad: Music, 1971. 376 p.
2. Gerasimova-Persidskaya N. Intonation in the latest music / Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Editor-compiler O. B. Solomonov. Issue 98: The World of Musicology: Strategies, Discourses, Plots: A collection of scientific articles. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 2011. P. 16–31.
3. Katrich O. Style of musician-performer. Theoretical and aesthetic aspects. Drohobych: Publishing company «Vidrodzhennya», 2000. 100 p.
4. Losev A. F. Dialectic of artistic form / preface V. V. Bychkov. Moscow: Academic Project, 2010. 415 p.
5. Losev A. F. Music as the subject of logic / Form. Style. Expression. Moscow: Thought, 1995. P. 194–369.
6. Medushevsky V. Intonational form of music. Research. Moscow: Composer, 1993. 262 p.
7. Moskalenko V. G. The creative aspect of the musical interpretation (to the problem of analysis). Research. Kiev: KGC named P. I. Tchaikovsky, 1994. 157 p.
8. Nazaikinsky E. V. Sound music world. Moscow: Music, 1988. 255 p.
9. Petrikov S. Textual musical thinking. Moscow: Musical Academy, 1992. № 3. Pp. 113–116.
10. Starostova L. E. The problem of meaning creation in art and culture: diss.... Candidate Philosophy Sciences: 24.00.01. Ural. state Un-t named A. M. Gorky. Yekaterinburg, 1996. 158 p.

11. Sukhantseva V. K. Music as the world of man. From the idea of the universe — to the philosophy of music. Kiev: Fakty, 2000. 176 p. [Electronic resource] // Culturology: theory, schools, history, practice. Access mode: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm)

12. Chekan Yu. The sound landscape of Andrukhovych's prose: Ukrainian literature without Ukrainian music? / Kyiv musicology: Collection of articles. Kyiv, 2001. Issue 6. P. 34–45.

*Стаття надійшла до редакції 26.09.2018*

УДК 785.7.8:782

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–116–126

*Людмила Іванівна Повзун*

<http://orcid.org/0000–0002–1133–6330>

*доктор мистецтвознавства, в.о. професора,*

*завідувач кафедри камерного ансамблю*

*ОНМА імені А. В. Нежданової*

*nykolai.povzun@gmail.com*

### **КАТЕГОРІЯ КАМЕРНОСТІ ЯК ЖАНРОВО- СЕМАНТИЧНА МНОЖИННІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- АНСАМБЛЕВОЇ ТВОРЧОСТІ**

***Мета роботи** — дослідження генезису та еволюцію явища/поняття камерності в інструментально-ансамблевій музиці. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні компаративного, аналітичного, історико-логічного методів. **Наукова новизна.** Категорія камерності досліджується як семантична структура, що утворюється складним художньо-комунікативним конструктом, дія якого сприяє примноженню смислів з безперечним правом першості семантичного авторського вмісту та художнього виконавського відтворення. **Висновки.** Поняття камерності, що генетично визначало просторові умови музикування та було характеристикою позамузичних компонентів, в процесі дослідження історично-естетичних, виконавсько-органологічних, художньо-смилових чинників інструментально-ансамблевої творчості виявило семантичну багатозначність явища камерності як жанрово-стильової ознаки інструментально-ансамблевих творів, умови виконання яких передбачають цілий комплекс музичних складових та елементів музичного порядку. Попри суттєві відмінності в органологічній структурі ансамблевих складів, варіантні акустично-естетичні можливості існування камерно-ансамблевих жанрів/творів та їх стильову (історичну та авторську) приналежність, визначальним для цілісності структури/системи камер-*

них інструментально-ансамблевих жанрів постає смислове ядро – світоглядна позиція митця, що набуває художньо-смислової завершеності у низці творчих відтворень: автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач/глядач.

**Ключові слова:** камерність, семантика камерності, камерно-ансамблеве музикування – виконання – виконавство.

*Povzun Liudmila Ivanovna, Doctor of Arts, Acting Professor, Head of the Department of Chamber Ensemble of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova*

**Category of chamber as a genre-semantic multiplicity of instrumental and ensemble creativity**

**Research objective** is the purpose of the work is to reveal the genesis and evolution of the phenomenon/concept of Chamberness in instrumental and ensemble music. **The methodology** consists in the use of comparative, analytical, historical-logical methods. **The scientific novelty.** The category of chamberness is explored as a semantic structure formed by a complex artistic and communicative, actions of which contributes to the increase of meanings with the unquestionable right to the primacy of semantic authorial content and artistic performing reproduction. **Conclusions.** The concept of Chamberness, which genetically determined the spatial conditions of music and was a characteristic of non-musical components, in the process of studying of historical and aesthetic, performing organologic, artistic and semantic factors of instrumental and ensemble creativity, revealed the semantic significance of the phenomenon of Chamberness as a genre-style feature of instrumental and ensemble works, the conditions of implementation of which include a whole range of musical components and elements of musical order. Despite the significant differences in the organologic structure of ensemble compositions, the variant acoustic and aesthetic possibilities of the existence of chamber ensemble genres / works and their stylistic (historical and author's) affiliation, cementing the integral structure / system of chamber instrumental and ensemble genres, appears in the semantic core — the world-view position of the artist, which acquires artistic and semantic completeness in a number of creative reproductions: the author — the work — the performer — the ensemble — the acoustic prost — the listener/viewer.

**Keywords:** chamber music, semantics of chamberness, chamber and ensemble music — performance — performance.

*Повзун Людмила Ивановна, доктор искусствоведения, и.о. профессора, заведующая кафедрой камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Категория камерности как жанрово-семантическая множественность инструментально-ансамблевого творчества**

**Цель работы** — исследование генезиса и эволюции явления/понятия камерности в инструментально-ансамблевой музыке. **Методология ис-**

*слідования* заключається в використанні компаративного, аналітичного, історико-логічного методів. **Научна новизна.** Категорія камерності досліджується як семантична структура, образуема складним художньо-комунікативним конструктом, дійствие котрого способствує приумноженню смислов с безусловним правом первенства семантичного авторського содержания и художественного исполнительского воплощения. **Выводы.** Понятие камерности, которое генетически определяло пространственные условия музицирования и было характеристикой немусыкальных компонентов, в процессе исследования историко-эстетических, исполнительско-органологических, художественно-смысловых основ инструментально-ансамблевого творчества выявило семантическую множественность явления камерности как жанрово-стилевого свойства инструментально-ансамблевых произведений, условия исполнения которых предполагают целый комплекс составляющих и элементов музыкального толка. Несмотря на существенные различия в органологической структуре ансамблевых составов, варианты акустико-эстетические возможности существования камерно-ансамблевых жанров/произведений, определяющим для целостности структуры/системы камерных инструментально-ансамблевых жанров выступает смысловое ядро – мировоззренческая позиция художника, которая обретає художественно-смысловую завершенность в цепочке творческих воплощений: автор – произведение – исполнитель – ансамбль – акустическое пространство – слушатель/зритель.

**Ключевые слова:** камерность, семантика камерности, камерно-ансамблевое музицирование – исполнение – исполнительство.

**Актуальність дослідження.** В умовах сьогодення проблематика камерності набуває надзвичайної актуальності, що засвідчує як мистецька сфера у цілому, так і галузь музичної камерної інструментально-ансамблевої творчості, відзначена появою нових «жанрових мікстів», нових тембрально-інструментальних сполучень, нових критеріїв організації музичного виконавсько-ансамблевого художнього хронотопу. Широкого розповсюдження набувають жанрові різновиди камерно-інструментального виконавства, які знаходяться на перетині оркестрально-ансамблевих (виконання камерно-ансамблевих творів камерним оркестром), інструментально-ансамблевих (із залученням диригента до ансамблевого виконання) та вокально-інструментально-ансамблевих (введення вокального голосу в ансамблеві склади) ознак. В інструментально-ансамблевому виконавстві спостерігається суттєве розширення меж традиційного поняття камерності, що веде до підсилення уваги до виконавських аспектів камерної творчості як генетично закладеної традиції виконавсько-ансамблевої сво-

боди у відтворенні художнього змісту інструментально-ансамблевої музики, до необхідності вивчення феномена камерності, котрий досі не став предметом окремого спеціального наукового дослідження.

**Метою** є дослідження генезису та еволюції явища/поняття камерності в інструментально-ансамблевій музиці.

**Виклад основного матеріалу.** У музикознавчій та методично-виконавській літературі зустрічаються словосполучення, що стосуються поняття камерності, якими характеризуються художні властивості окремих творів чи стиль певного автора. Термін камерність (як вказівка на інтимність, комунікативно-просторову обмеженість) зустрічається в контексті теоретичних обговорень. З'явившись у музичному лексиконі як похідне від термінів «камерна музика», «камерний ансамбль», поняття камерності передбачає, насамперед, відповідність етимології слова *camera*: орієнтованість на обмежені простори домашнього музикування та невеликі за кількістю інструментальні склади. У процесі історичного розвитку камерне інструментально-ансамблеве виконавство пройшло декілька історично-естетичних етапів (домашнє музикування, світський салон, концертне виконання, в сучасних умовах — конкурсне, фестивалеве тощо), у результаті яких низка провідних чинників цього явища модифікувалася, набувши нових якостей. Умови виконання, як одна з ідентифікаційних генетичних жанрових ознак, перестають бути визначальною характеристикою системи камерно-ансамблевих жанрів, а поняття *камерності* втрачає свою однозначність якості домашнього чи салонного музикування, набуваючи рис жанрової універсалії.

Зміна умов виконання камерно-ансамблевих творів ініціює трансформацію інструментально-виразової виконавської сфери — естетичної, просторової, акустичної, мізансценічної, органологічної, артикуляційної. Це дозволяє констатувати, що на сьогодні динамічність творчих проявів найбільше характеризує феномен камерно-інструментальної жанрової сфери, тому генетичним «стрижнем» та узагальнюючим жанрово-класифікаційним показником постає особистісна (художня, психологічна, технологічна) взаємодія виконавців як унікальна форма мистецького спілкування/відтворення, в умовах якої можливе повноцінне розкриття психологічно-сміислової спрямованості авторського твору.

Увагу фокусуємо на тих художньо-виконавських аспектах камерної інструментально-ансамблевої творчості, що виявляють здатність до трансформації багатьох чинників, тобто постають мобільними,



уможливлюючи смислово множинність/варіантність відтворення виконавцями художньої авторської ідеї твору. Так, неоднозначними є просторово-акустичні показники функціонування камерних жанрів (камерні, концертні, пленерні); в різних виконавських умовах застосовуються адаптовані до естетично-просторової складової художньо-інструментальні виразові засоби (делікатно-камерні, надемоційно-концертні); завдяки мобільності артикуляційних та динамічних ансамблевих характеристик авторські камерно-ансамблеві твори набувають жанрово-естетичної універсальності; жанрові підвиди вирізняються кількісними та якісними характеристиками, що обумовлює їх семантично-функціональні та мізансценічні розрізнення; додатковий елемент мобільності зумовлюють авторські ремарки *ad libitum* (кількісної/якісної) участі інструментів в ансамблевому творі.

Камерність як особливий смисловий вимір, окрема семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів за своїм соціокультурним походженням пов'язана з різними жанровими першоосновами: з одного боку, ознаки камерності нерозривно пов'язані з побутовою танцювальною музикою та з інструментально-ансамблевим домашнім музикуванням, з іншого — тривале загальноісторичне перебування у храмових умовах наближує образний лад камерної музики до сфери філософських узагальнень, що, в свою чергу, призводить до відповідних розрізень семантичного та психологічного рівнів, художнього змісту та форми творів, а також — виконавських засобів інструментальної виразовості, формуючи понятійну низку: *музикування (як вільна гра) — виконання (як професійна гра) — виконавство (як вища форма майстерності в грі)*.

Поняття жанрового начала як певної узагальненої якості, з точки зору С. Скребкова, поєднує жанри в групі не за формами існування, а за смисловими музичними критеріями, що дозволяє утворити типологію високого рівня узагальнення — типологію музичних якостей, що проявляють себе не тільки у межах будь-якої однієї групи, але й далеко за її межами [5, с. 18]. Музичні жанрові першооснови належать до трьох позамузичних прототипів, а в основі їх лежать: *слово*, що традиційно розглядають як ключове поняття у сфері спілкування, розумової діяльності взагалі; *жест*, що є символом сфери не тільки власне пластичних, рухових форм прояву людської активності (в тому числі і гра на музичних інструментах), але й дій, вчинків, поведінки людини; *інтонація*, за якою стоїть тонус душі, емоційний стан в його різноманітних відтінках. Їх можна співвіднести з трьома видами



звучання – мовним, інструментальним та вокальним, які добре розмежовуються італійськими термінами *partare, sonare, cantare* і яким відповідають три провідні форми людської активності: *мислення, поведінка, емоційний стан* [5, с. 165].

Продовжує низку його роздумів Є. Назайкінський: механізми жанрової пам'яті призводять до узагальнення та виникнення ряду понять — пісенність, маршевість, танцювальність, скерцоозність, концертність, симфонізм [4, с. 41].

Зазначені концепції надають підстави для трактування поняття камерності як продовження термінологічного ряду узагальнення певних жанрово-стильових начал, які формуються музичними та позамузичними прототипами інструментально-ансамблевої творчості.

Семантичне співіснування різних жанрових першооснов обумовлює подальшу естетичну та функціональну амбівалентність камерних інструментально-ансамблевих жанрів.

Процес формального розмежування інструментально-ансамблевої музики на дві провідні сфери — церковну (просторово та суспільно об'ємну) та камерну (побутово обмежену) — відбувався за соціокультурними та контекстуальними умовами виконання, а також за смисловими та формальними параметрами, що відповідало розповсюдженій в епоху бароко теорії «стилів» або «манер», згідно з якими музика, виконувана під грандіозними склепіннями собору, має принципово відрізнитися в акустичному та семантичному плані від музики, призначеної для камерних приміщень. Така позиція на певному історичному етапі фіксувала увагу на жанрових розбіжностях «зовнішньої сторони», у той час як «внутрішня», смислова сторона не могла бути розділена за кількісними або органологічними показниками, оскільки сакральна сфера так чи інакше впливала на етос людського життя; її неможливо було відокремити від будь-яких мистецьких дій. Не тільки в мистецтві, а й у житті сакральне пов'язане з утвердженням пафосу духовності, зі світоглядними переживаннями людини.

«Як би не різноманітний світ людини, які б наукові та естетичні проблеми не привертала увагу людей, найвищі сенси вони шукають у проблемі життя та смерті, в загадці екзистенції... Сакральне у світовідношенні — це свого роду його «екстремуми», крайні точки, що окреслюють «нижню» та «верхню» границі, це полюси напруги людського життя. ...У ньому виявляються крайні, екстремальні полюси людського світовідношення, «межеві» ситуації непересічного буття» [3, с. 25].

Творчий процес трактувався як раціоналістично упорядкована та послідовна дія, що супроводжується значним емоційним піднесенням.

З точки зору Й. С. Маттезона, композитор має працювати як звичайний дилетант, а основні етапи такого творчого процесу мають втілюватися в чотирьох поняттях, запозичених з риторики: *invention* (винахід), *disposition* (розташування), *elaboration* (розробка), *dekoratio* (прикраса) [8]. В естетиці бароко особливе значення надавали двом першим етапам: здатність до винаходу вважалась однією з головних якостей генія.

Виводячи слово «геній» (*gegner* — породжувати, виробляти), К. Гельвецій писав: «Винаходи або відкриття бувають двоякого роду, деякими ми зобов'язані випадку. ...Існують інші відкриття, якими ми зобов'язані генію — тут під словом «відкриття» розуміється нова комбінація, нове співвідношення, яке намітилося між відомими речами або ідеями» [1, с. 482–483].

Камерно-ансамблеве музикування, що сформувалося до барокового періоду як особлива форма соціокультурної гри та підпорядковувалося ідеям епохи — «*geringe Invention*» («скромною здатністю до винаходу»), виявилось одним з найбільш «вдячних» для застосування названих принципів — загальна тенденція ансамблевого мистецтва до постійної мінливості, пошуків нових форм та виразових засобів, взаємодії та синтезу різнорідних компонентів ансамблю сприяла творчій активності композиторів та виконавців барокової доби.

Зазначена ігрова мінливість відповідає концепції гри Й. Хейзинги: будь-яка гра передбачає, перш за все, встановлення певних правил та порядку проведення, зокрема обґрунтовує свої смислові ознаки — свободу, святковість, сакралізацію, урочистість, смислову надмірність, що пояснюється відмінністю гри від життя (гра не є життям в його звичному сенсі), самозацікавленістю, хронотопічною виокремленістю та відмежованістю. Головне призначення гри Й. Хейзинга пов'язує з її властивістю створювати упорядковану красу, тобто космологічність, яка поєднується з наступною властивістю гри — повторюватися та семантизувати повторюваність [7, с. 12].

*Invention*-тенденція діяла як «зсередини» камерно-ансамблевої жанрової сфери (в композиційних структурах), так і «ззовні» (в ансамблевому хронотопі), створюючи єдиний слухачко-виконавський простір, підпорядкований спільним правилам виконання-сприйняття (вільне просторово-смислове трансформування слухачів та виконавців у процесі музичної гри).

«Вільна гра» як найхарактерніша ознака барокової епохи відбулася і на різних рівнях виконавської діяльності:

- *гра композиційними структурами авторського тексту* – варіативне презентування циклічності ансамблевих творів (перестановка частин, повторення розділів на розсуд виконавців); риторичні прикрашення в більшості випадків втілювали сферу творчої фантазії виконавців; виконавець партії basso continuo певною мірою ставав смислово-фактурним співавтором твору;

- *гра інструментальними складами* — їх кількісними та тембральними сполученнями;

- *гра просторово-звуковими категоріями щільності* з урахуванням тембрально-динамічних властивостей ансамблевого складу.

На наш погляд, зазначене вільне переміщення складових всередині єдиного смислового комплексу сформувало провідну ознаку камерного інструментально-ансамблевого виконавства – особистісну взаємодію виконавців без наявності авторитарного втручання диригента: вільна гра можлива при однакових правилах для всіх учасників, що дозволяє вибудовувати колективну естетичну гармонію (що, з точки зору Й. Хейзинги, є ключовою властивістю гри [7, с. 13]).

Це явище мало пролонгацію у подальшому розвитку жанрів камерного ансамблю у наступні епохи:

- *засади авторської альтернативної заміни ансамблевих інструментів* виявилися затребуваними в творах класиків та романтиків, а також у перекладеннях камерних творів для іншого інструментального складу, що актуалізувало іншу інструментально-варіантну модель виконання;

- *гра тембральними та органологічно-динамічними властивостями* стає художньою ідеєю твору;

- камерно-ансамблеві жанри з надзвичайним потенціалом ігрових можливостей (артикуляційних, тембральних, звукозображальних) *стають полем реалізації експериментально-інструментальних пошуків композиторів*;

- *ігрові дії поширюються на смислову множинність виконавсько-інструментальних ролей*: одному виконавцю доручається одночасне відтворення декількох партій (своєрідне «роздвоєння» виконавської особистості) в ансамблевих творах сучасних авторів.

На відміну від традиційного визначення поняття гри як виду непродуктивної діяльності, мотив якої полягає не в результатах, а у самому процесі, інструментально-ансамблеве виконавство є грою зара-

ди кінцевого результату – досягнення вищого ступеня самореалізації в гармонійній структурі спільної актуалізації художньої композиції.

Таким чином, камерність, що на початкових етапах формування інструментально-ансамблевих жанрів була переважно просторовою категорією «обмеження» (обмежені умови виконання, обмежені склади, обмежена кількість слухачів), в процесі онтологічного розвитку жанрів постає семантичною категорією, що обумовлює смислові засади існування жанрів (правила гри) і водночас створює можливості для вивільнення, перевтілення, відкриття нових життєздатних факторів для розвитку (що, за Й. Хейзингою, є другим правилом гри).

**Висновки.** Категорія камерності як цілісна структура є багатоступеневим поняттям, що охоплює декілька структурно-смислових шарів камерної інструментально-ансамблевої творчості, які за семантичною ієрархією розглядаємо як:

- *смислові інтенції твору*, що активізують та мобілізують інтелектуальний потенціал виконавців, формуючи «екзистенційний мікст» змісту;
- *творчу взаємодію невеликих складів виконавців*, які здійснюють особистісно-психологічну, технологічну, художню інтерпретацію авторського тексту, утворюючи «тезаурусний виконавський континуум»;
- *слухацьку відкритість* та психологічну готовність до «занурення» до глибинно-філософських шарів авторського задуму в різних історично-естетичних умовах виконавського втілення;
- *тембрально-інструментальні склади*, відібрані історичною музично-виконавською практикою для відтворення художньо-смислових засад камерності та канонізовані в камерно-інструментальних творах композиторами різних стильових напрямів;
- *стильову систему*, що обіймає декілька структурних шарів композиції (пов'язаних з жанром та формою, мовою та музичним матеріалом, а також з контекстом існування та процесами сприйняття) та поєднує жанрові різновиди камерного ансамблю у творчості різних авторів, різних національних шкіл та історичних епох.

Формування семантичних ознак камерності як жанрово-змістової концентрації на глибинно-особистісних шарах людської свідомості в інструментально-ансамблевій творчості за часів бароко отримало своєрідне втілення у традиціях присвячення власних опусів Творцю – за подаровану людині здатність творити. Згодом ця традиція зазнала трансформації, набувши наступних своєрідних форм: у класицистську епоху композитори, на знак пошани та вдячності, присвячували

своє натхнення людям найвищого соціального статусу, які сприяли розвитку музично-творчої сфери; чуттєва природа романтичного мистецтва надала поштовх публічному прояву інтимно-особистісних думок у присвяченнях коханим, створюючи можливість освідчення в коханні «без слів»; на сучасному етапі присвячення найчастіше виконують функцію «меморіалу», закарбовуючи в пам'яті наступних поколінь звукові образи історичного часу та причетної до нього людини.

Така семантична повторюваність доводить, що смислові параметри камерності відповідають трьом видам людської діяльності (за П. Флоренським) та трьом позамузичним прототипам (за С. Скребковим), зумовлюючи таку семантичну низку:

— *теоретична* діяльність — *слово* — **присвячення**: відтерміноване особистісно-авторське спілкування з потенційними виконавцями/слухачами;

— *практична* діяльність — *жест* — **гра**: тактильно-сміслові прилучення до авторської ідеї твору;

— *сакральна* діяльність — *інтонація* — **виконання**: екзистенційна спільність виконавців — слухачів в усвідомленні «екстремумів» людського життя.

Смислові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного «ядра» у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими якостями, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел, поєднуючи: побутово-тривіальне — піднесено-сакральне, аматорсько-ігрове — професійно-виконавське, камерно-інтимне — концертно-надемоційне. Об'ємні потенціали кількісно-інструментальної та якісно-тембральної варіативності та широкий спектр художніх можливостей сприяють відтворенню усіх, іноді полярних, рис семантики камерності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гельвеций К. Сочинения: в 2 т. / сост., общ. ред. Х. Н. Момджяна. М.: Мысль, 1973. Т. 1. 647 с.
2. Лотман Ю. Структура художественного текста: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / ред. О. Н. Нечипоренко, Н. Г. Николаюк. Санкт-Петербург: Искусство, 2005. 704 с.: ил.
3. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ — поч. ХХІ століть. Київ: НАККіМ6, 2011. 224 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / ред. В. Панкратова. М.: Музыка, 1973. 446 с. : нот., ил.
6. Флоренский П. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах: в 2 томах. М.: Академический проект, 2012. Т. 1. 912 с.
7. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: пер. с нидерланд. М., Прогресс–Академия, 1992. 464 с.
8. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: C. Herold, 1739, Faksimile. Nachdruck. Hrsg.: Von Margarete Reimann. Kassel, Barenreiter, 1991. 5. Aufl. 485 s.

### REFERENCES

1. Helvetius? K. (1973). Compositions: in 2 volumes T. 1. X. N. Momjyan. M.: Thought (Ed.). Moscow: Misl [in Russian].
2. Lotman, Yu.(2005). The structure of the literary text: Articles. Notes. Speeches (1962–1993). O. N. Nechiporenko, N. G. Nikolayuk (Ed.). St. Petersburg: Art [in Russian].
3. Lichkovah V. A. (2011). Neklasichna aesthetics in the cultural space of the twentieth — post. XXI table. Kiev: NAKKiMb [in Ukrainian].
4. Nazaikynskiy, E. V (2003).. Style and genre in music: textbook. benefits for stud. higher textbook. Head Moscow: VLADOS [in Russian].
5. Skrebkov, S.(1973). Artistic principles of musical styles. V. Pankratova (Ed.). Moscow: Music [in Russian].
6. Florensky, P. (2012). Pillar and the affirmation of truth: The experience of the Orthodox theodicy in twelve letters: in 2 volumes. (Vols. 1). Moscow: Academic project. [in Russian].
7. Huizinga, Y. (1992). Homo ludens In the Shadow of Tomorrow: Trans from the Netherlands. (Vols. 1). Moscow: Progress Academy [in Russian].
8. Mattheson, J. (1991). Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: C. Herold, 1739, Faksimile. Nachdruck. Hrsg.. Von Margarete Reimann. Kassel, Barenreiter, 5. Aufl. [in Germany]

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2018*

УДК 781.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–127–139

**Ольга Володимирівна Вороновська**

<http://orcid.org/0000–0001–7181–996X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант Одеської національної музичної  
академії ім. А. В. Нежданової  
o\_voron@ukr.net

## КАТЕГОРІЇ «РУХ» І «РУХ У МУЗИЦІ»: ЕТИМОЛОГІЯ, ДЕФІНІЦІЇ ТА ВЗАЄМОДІЯ

*Метою дослідження є виявлення складності та багатовимірності категорій «рух» та «музичний рух»; висвітлення їх етимології, різноманітних визначень; аналіз їх взаємодії, обумовленої саме біологічною природою людини; проведення порівняльної характеристики та розмежування дефініцій «рух у музиці», «музичний розвиток», «музична пластичність», «музична моторність». **Методологія дослідження** заснована на поєднанні проблемно-логічного, типологічно-системного та порівняльного методів.*

***Наукова новизна** дослідження полягає у зверненні до категорії руху в музиці, яка має суттєве значення як для музикознавства, так і для мистецтва в цілому, оскільки створення загальноестетичної теорії руху як упорядкованості, що породжує саму художність, неможливо без даних конкретних мистецтвознавчих наук. **Висновки.** Категорія руху у музиці представляє собою складну поняттєву систему, поява і послідовна розробка якої спричинені філософським поняттям руху, оскільки саме явище руху як загально-життєвого феномена передує і веде до явища руху у музиці.*

***Ключові слова:** рух, рух у музиці, музичний розвиток, музична пластичність, музична моторність.*

*Voronovskaya Olga, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of the A. V. Nezhdanova Odessa State Musical Academy*

*Categories «movement» and «movement in music»: etymology, definitions and interaction*

*The purpose of the study is to identify the complexity and multidimensionality of the categories «movement» and «musical movement»; study of their etymology, various definitions; analysis of their interaction due to human biological nature; carrying out a comparative characteristic and delineation of the definitions «movement in music», «musical development», «musical plasticity», «musical motority». **The research methodology** is based on a combination of the problem-logical, typologically-systemic and comparative methods. **Scientific novelty** lies in referring to the category of movement in music, which is essential both for musicology and for art as a whole, since the creation of a general aes-*

*thetic theory of movement as orderliness, generating artistry itself is impossible without these specific arts and sciences. Conclusions. The category of movement in music is a complex conceptual system, the emergence and sequential development of which is caused by a philosophical understanding of movement, since the phenomenon of movement as a common life phenomenon precedes and leads to the phenomenon of movement in music.*

**Keywords:** *movement, movement in music, musical development, musical plasticity, musical motority.*

**Вороновская Ольга Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Нещадановой

**Категории «движение» и «движение в музыке»: этимология, дефиниции и взаимодействие**

**Цель исследования** — выявление сложности и многомерности категорий «движение» и «музыкальное движение»; изучение их этимологии, разнообразных определений; анализ их взаимодействия, обусловленного биологической природой человека; проведение сравнительной характеристики и разграничение дефиниций «движение в музыке», «музыкальное развитие», «музыкальная пластичность», «музыкальная моторность».

**Методология исследования** основана на сочетании проблемно-логического, типологически-системного и сравнительного методов. **Научная новизна** заключается в обращении к категории движения в музыке, имеющей существенное значение как для музыковедения, так и для искусства в целом, поскольку создание общезстетической теории движения как упорядоченности, порождающей саму художественность, невозможно без данных конкретных искусствоведческих наук. **Выводы.** Категория движения в музыке представляет собой сложную понятийную систему, появление и последовательная разработка которой вызваны философским пониманием движения, поскольку само явление движения как общего жизненного феномена предшествует и ведет к явлению движения в музыке.

**Ключевые слова:** *движение, движение в музыке, музыкальное развитие, музыкальная пластичность, музыкальная моторность.*

**Актуальність теми дослідження.** Музика — процес особливого роду, який у кожен момент не є щось певне, оформлене, а лише прокладає собі шлях у звуковій матерії, тобто рухається. За словами В. Задерацького, «музика — це організований в систему звуко-рух, що творить образне значення» [7, с. 3]. Звідси ясно, що специфіка буттєвого статусу музики криється в її процесуальності. Природно, що будучи сама процесом, музика дуже добре пристосована для відображення пульсації життєвої енергії та комплексу виразних рухів, яким користується мистецтво.



Актуальність дослідження категорії «рух» і її відображення в музиці визначається багатьма причинами. По-перше, саме рух як загальний життєвий феномен передує і веде до категорії руху у музиці як художнього феномена. По-друге, проблема руху в музиці має істотне значення як для музикознавства, так і для мистецтва в цілому, оскільки створення загальноестетичної теорії руху як упорядкованості, що породжує саму художність, неможливо без даних конкретних мистецтвознавчих наук.

**Метою дослідження** є виявлення складності та багатовимірності категорій «рух» та «музичний рух»; висвітлення їх етимології, різноманітних визначень; аналізу їх взаємодії, обумовленої саме біологічною природою людини; проведення порівняльної характеристики та розмежування дефініцій «рух у музиці», «музичний розвиток», «музична пластичність», «музична моторність».

**Аналіз досліджень і публікацій.** У ХХ столітті різноманітні аспекти руху опинилися у фокусі багатьох музично-теоретичних та музично-філософських досліджень. Тут неможливо не згадати праці Ернста Курта і його оригінальну теорію музичного енергетизму; книги Олексія Лосєва, зокрема «Музика як предмет логіки», в якій автор висловив тезу про те, що нове основоположення музики повинно говорити про музичний рух [12]. Крім того, велику цінність має ідея музичного світовідчуття, викладена О. Лосєвим в роботі «Побудова художнього світовідчуття», оскільки в даному випадку рух як поняття процесуального феномена набуває художньо-світоглядного значення [11]. Таким чином, питання руху в музиці стає питанням самої можливості музики.

Аналіз праць Б. Асаф'єва, Є. Назайкінського, Г. Арановського, В. Москаленка та ін. також свідчить, що проблема взаємодії музики і руху в різних видах музичної діяльності і мистецтва є дійсно актуальною. Цей зв'язок обумовлений саме біологічною природою людини, що має два способи сенсомоторного самовираження — звуковий і руховий.

**Основний виклад матеріалу.** Звернемося до категорії «рух», до значення і функції руху у людському житті, діяльності і культурі, до його сутнісної природи — тілесної, духовної, емоційної, психологічної, психофізичної і т. д.

Показово, що ще Платон характеризував діяльність як «дію розумної душі, що відбувається за допомогою тіла» [13, с. 438]. Конструктивна діяльність людини, яка призводить до появи якісно нових форм руху, включала в єдності просторові і часові структури. Світ

освоювався цілісно — у просторовій протяжності, формованій предметності і в процесуальній діяльності витраченої праці. Організація колективного трудового циклу вела спочатку до підсвідомого, а потім до усвідомленого знаходження єдиного ритму діяльності і знаків цієї діяльності. Причому цей ритм спочатку упорядкував часове середовище, а потім кристалізувався в просторовому середовищі. Саме з проявами подібного «синтетичного» ритму, як вважає В. Суханцева, пов'язаний процес окультурення природи, внесення до неї «чисто людського конструктивно-організаційного начала» [19, с. 127], а потім — художнього.

Поняття гармонії і ритму мислилися як універсальні характеристики тенденції упорядкування Космосу. Евритмія — мистецтво «благообразних» рухів у танці та благозвучності у музиці — вважалася показником розумності людини. У стародавні часи, до усвідомлення й оволодіння словом, роль «зовнішніх спонукаючих засобів» виконували невербальні засоби і, зокрема, ритмічні рухи тіла. Аналіз вченими найдавніших словесних заклинань, що дійшли до наших часів, показує наявність зневаги до граматичного ладу мови на користь ритмічної формули. Можна припустити, що в освоєнні людством різних граней свідомості етапу мислеформи передував етап мислеенергії у вигляді невербального відчутного ритмомислення, якому була притаманна особлива чутливість до внутрішніх ритмів, що відігравала мабуть провідну роль. Це доводиться дослідженнями сучасних психологів (О. Запорожець, В. Зінченко, В. Юрчук), які вважають, що в основі всього психологічного відображення, вираження і спілкування людей лежить рух, дія, з яких починається і без яких неможливе існування людини як суб'єкта спілкування.

В працях О. Ухтомського, М. Бернштейна, Л. Виготського рух розглядається як знаряддя спілкування й інтелекту, який виконує знакову і комунікативну функцію. Рух і дія є функціональними органами — це засоби буття індивіда, що мають власну морфологію.

За словами фізіолога І. Сеченова, визначником часу є м'язове відчуття. Ось що він писав з цього приводу: «Близь і далечинь, шляхи і швидкості руху предметів — все це продукти м'язового почуття. Тепер ми бачимо, що, будучи в періодичних рухах дробленим, те ж м'язове почуття стає вимірником і дробленим аналізатором простору і часу» [16, с. 14].

Поширена думка, що організм людини, особливо його моторика, не належить до світу культури. Частіше за все його відносять до «сфе-

ри чистої фізіології» і через це, на відміну від психічних, етичних, естетичних та інших явищ духовного світу людини, які носять соціальний характер, — не зараховують до культурних явищ. І навіть більше того, в історії культури фізична сторона природи людини нерідко оцінюється негативно, і тіло сприймається як «темниця духу». Багато в чому це обумовлено антологічною суперечністю ества людини: як біологічна істота вона належить світу природи, а як істота, прагнуча до духовних досягнень, — до світу культури. Проте взаємодія природного і культурного, природного і «рукотворного» лежить в основі будь-якої людської діяльності. Та і сама діюча людина — це завжди людина тілесна. Тому тілесна культура виступає як фундаментальний шар культури, і в останній завжди повинні враховуватися тілесні втілення людини.

Уперше феноменологічний метод дослідження тіла був застосований М. Бахтінім, який вважав, що механізмом творчості не може бути логічний розум, тобто абстрактна мова термінів. Н. Атіанова цитує автора: «Практичний розум не може бути відірваний від емоційно-вольової сфери, яка залучає до дії всю тілесну субстанцію, а вираження «назовні» відбувається на живій мові, що включає все багатство інтонацій і кінетики» [1, с. 37]. Л. Виготський також вважав надзвичайно значущою роль людського тіла у структурі виразних засобів у мистецтві взагалі. Між духовним світом людини і реакціями її тіла дійсно існує прямий та безпосередній зв'язок, в певному значенні — душевна і тілесна кореляція. Область психології, яка головну увагу приділяє вивченню подібного «набуття» тілесних проявів і тілесних спонукань, набуває назви «психологія прояву» (О. Штагль). Вона ґрунтується на давно відкритому законі психофізичних кореляцій, згідно з яким ментальний рух (враження, спогад) спричиняє моторну реакцію і, навпаки, рухове роздратування призводить до руху сфери психіки.

Не дивлячись на те, що уявлення про існування закономірних співвідношень між фізичною конституцією людини та її психічними характеристиками були сформульовані ще в античні часи, можна стверджувати, що інтерес вчених до цієї проблематики був відроджений на початку ХХ століття, що дало могутній імпульс її розробці. Так, оскільки психіка людини, спираючись на центральну, периферичну і вегетативну нервову систему, керує всіма рухами людського організму, то рухи тіла людини іноді розглядають як видимі форми психічних процесів. Саме у русі знаходять свій вираз різноманітні чинники пси-

хічного життя людини. «Вся нескінченна різноманітність зовнішніх проявів мозкової діяльності, — писав І. Сеченов, — зводиться остаточно до одного лише явища — до м'язового руху» [16, с. 5].

У цьому плані велику цінність має висловлення Аристотеля, який вважав, що «є якості, доступні окремим почуттям: для зору — колір, для слуху — звук... Є якості, доступні всім почуттям в однаковій мірі, — рух, спокій, число, фігура, величина». І головне: «Немає особливого органу для цих якостей, — відзначав він. — Їхнє пізнання — через те, що усі вони зводяться до руху» [4, с. 39]. Б. Галеєв вважає, що з подібною синестезією пов'язана і сама можливість існування музики взагалі. Адже об'єктивно, як фізичний процес музика — «це часова послідовність миттєво гаснучих звуків. Ми ж сприймаємо складну пластику мелодійних ліній, які не змішуються одна з одною. Сприймаємо «енергію», «рух мас» звуків у слуховому просторі» [4, с. 27]. За словами С. Шипа: «Беззвучність асоціюється з нерухомістю і смертю, а звук — з рухом і життям. Адже звук і є, власне кажучи, рухом, який можна почути» [20, с. 44].

Отже, окрім процесу засвоєння рухової дії за типом «образ — рух», існує й інший шлях — «думка — рух». Під впливом думок ми мимоволі робимо м'язові рухи. Таким чином, ми підійшли до необхідності класифікації людських рухів, яка містить у собі, на нашу думку, три типи «живих рухів». По-перше, це діяльні рухи, тобто фізичні дії. По-друге, уявні рухи, тісно пов'язані з мімікою, можуть безпосередньо замінити слово. По-третє, емоційні рухи (переживання), які несуть у собі «чисто емоційний відгук» на дію, що відбувається.

Виявлено, що різноманіття людських рухів — кроку, бігу, стрибків — і спокою (як частини руху) музика відтворює з великою точністю. Проте музика несе в собі лише «образ руху», в деяких випадках — помітно, відкрито, в інших — завуальовано. При цьому відтворення «образу руху» виконує не тільки конструктивну, але й змістовну функцію. Так, кажучи про емоційну характеристичність рухів, В. Медушевський приходиться до важливого висновку, що музика, втілюючи рухи, не «просто інформує слухача про почуття, яке вона хоче виразити, але й занурює його у відповідний емоційний стан». Коріння цього він знаходить у фізіологічних передумовах, оскільки «уявний образ рухів викликає ті ж тілесні реакції, що і реальні рухи» [15, с. 66]. Звідси виникає двошаровість семантичного плану «моторних» знаків: вони і характеризують емоційний стан через рухові прояви, і відтворюють образ самого руху.

Через те, що форми звукового (уявного) жесту мають відповідні еквіваленти реального жесту, вони стають інструментом творчої діяльності. З одного боку, композитори вживають звукові форми жесту для передачі реальних жестів людини, з іншого — виконавці втілюють звукові форми жесту у реальні (м'язові), чим надають візуальності музичному твору. Отже жест як прояв руху із зовнішнього плану переходить у внутрішній, стає ритміко-інтонаційним, звуковим. При цьому відбувається транспонування просторового фактора у часовий, процесуальний, тобто видимого (жест пластичний) в слухове (жест звуковий, як образ руху).

З метою дотримання наукової коректності застосування поняття «рух у музиці» і запобігання поширеній у мистецтвознавчій літературі синонімічності і взаємозамінності визначень перш за все нам необхідно чітко розмежувати дефініції — «рух у музиці», «музичний розвиток», «музична пластичність», «музична моторність».

Щоб повніше усвідомити особливості категорії «рух у музиці», дамо визначення філософської категорії «рух». Рух — це спосіб існування матерії. Рух — це єдність часу та простору, єдність континуальності та дискретності. Рух — це перш за все «зміна взагалі». Рух «виступає у трьох основних формах: розвиток — як рух від простого до складного, від нижчого до вищого; деградація — як рух від вищого до нижчого, від складного до простого; перехід — який не змінює рівень організації. Їх можна розглядати як три типи руху» [14, с. 233–234].

Моторна енергія також (за думкою Б. Яворського) характеризується трьома її видами — активною, пасивною та інертною — в залежності від місцеположення «моторного упору» (моменту упору центру ваги) у моторній фігурі [21]. Під цим поняттям Б. Яворський розуміє об'єднання кількох моторних часток одним початковим імпульсом збудження, після якого енергія гальмування встановлює цезуру.

Цілоком природно й органічно вписалися в термінологічний апарат музикознавства терміни і поняття, що прийшли з механіки Ньютона. Наприклад, «поштовх», «імпульс», «рух», «інерція», «гальмування», «потенційна і кінетична енергія». Досвід показує, що ці поняття, які були введені в музикознавчий побут Е. Куртом і Б. Асаф'євим, є найбільш адекватними при аналізі музики, яка втілює конкретно-жанрові й узагальнені образи руху (рух як об'єктивний процес і як абстрактна філософська категорія).

Всі елементи музики, на думку швейцарського теоретика Е. Курта, утворюють постійне складне становлення або зіткнення енергій.

Дію кінетичної енергії Е. Курт поширює на всі компоненти музики: гармонію, мелодику, ритміку, форму. Більше того, згідно з його твердженням, ця енергія стикається з естетикою і психологією стилю, оскільки «напруження руху має основоположне значення і для звукової символіки» [9, с. 19]. Цілком послідовно Е. Курт ставить процесуальність, розвиток в основу свого вчення про формування музичного мовлення. Він виказує ряд тез, що остаточно руйнують статичні і схематичні визначення форми: «Завжди і всюди в музиці панує розвиток (як виявлення взаємодії протилежностей), процес, динамізм — словом, діалектика становлення» [9, с. 23].

Категорія «рух у музиці» була застосована Б. Асаф'євим у зв'язку з категорією музичної форми, і він є її найважливішим компонентом: «Форма як процес і форма як стала схема... — дві сторони одного і того ж явища: організації руху соціально-корисних (виразних) звукосполучень» [2, с. 22]. У свою чергу поняття «музичний розвиток» у концепції Б. Асаф'єва не є тотожним «руху в музиці». Музичний розвиток вчений пов'язує з розвитком гомофонної теми. Насиченість музичних творів розвитком Б. Асаф'єв визначає як особливу якість європейської музики: «Через складні етапи творчих пошуків композитори приходять до своєрідної музичної здатності вираження відчуттів та ідей — до становлення музики як розвитку» [2, с. 22].

Що стосується поняття музичної пластичності, ми спостерігаємо відсутність єдності у визначенні цього поняття між науковцями. Ним широко користуються в різних ситуаціях: у зв'язку з естетикою, образотворчим мистецтвом, театром, балетом, архітектурою, музикою. Чіткі межі цього поняття досі, на жаль, ще не є визначеними. Зокрема Т. Дадіанова характеризує пластичність як універсальну художню категорію, яка є «упредметненою моделлю людського буття». Дослідниця пише: «Пластичність може виступати контрапунктом у просторово-часових видах мистецтва; тектоном, силуетом, жестом, фігуративністю — у просторових видах. У часових видах мистецтва — це пульсація й акцентність, як знаки самої дії» [5, с. 234].

Т. Куришева під пластичністю розуміє узагальнено-художній образ руху в музиці, який створює ефект показу, вистави: «Пластичність — художня форма, яка створюється мовою рухів (видовищно-театральна). Транспозиція цієї мови та образності в мистецтво звуків — це музична пластичність» [10, с. 120]. О. Зінич інтерпретує пластичність у музиці як перетворюваний засобами музичної мови «образ руху», втілюваний шляхом перекладення («транспозиції») видимого у чутне

за умови збереження моторних відчуттів від руху (реального чи узагальненого) [8].

Як бачимо, поняття музичної пластичності вбирає у себе цілу градацію значень. Тож, музичну пластичність ми пропонуємо формулювати як один з типів музичної моторності, який характеризується відбиттям у структурі та образному строї мови музики моделювання типів людського руху, як в узагальнених, так і в індивідуалізованих його формах.

М. Бернштейн писав, що будь-який «живий рух» має «енергію... яка визначає життя і є формою існування матерії» [3, с. 3]. Він називає це явище «моторністю». У «Сучасному словнику з психології» під моторністю мається на увазі «уся кінетико-рухова сфера функцій організму, яка інтегрує біофізіологічні, біомеханічні, психологічні, психофізіологічні елементи» [18, с. 376]. На нашу думку, моторність як загально-естетична і культурологічна категорія — це людська здатність до ритмовідчуття і упорядкування зовнішньо-внутрішньої рухової активності, що виникає у зв'язку з динамічними змінами навколишнього середовища. Тобто — загальна динаміка життя, яка виражається як загальний рух життя, але вже опосередкований, ніби привласнений людиною. Прояв динамічного плину і статичної стабілізації — це фази напруги і розслаблення, які є основою всіх ритмічних процесів. У їхньому русі, упорядкуванні, постійному рості й чергуванні дії сили і спокою полягає загальний принцип життя. Найважливішим елементом моторності є регулярність, одна з визначальних мір людини. Швидкість, з якою людина створює регулярні рухи, різна і являє собою індивідуальний життєвий темп кожного.

Поняття моторності в музиці вже давно застосовується музикознавцями, але частіше — у якості ознаки певних явищ. Наприклад, неодноразово зустрічаємо такі словосполучення: «слухомоторний аналізатор», «моторні жанри», «моторні компоненти музики», «моторно-рухове втілення ритмоінтонації», «моторні прояви в сприйнятті музики», «моторна основа танцювальної музики», «моторна фігура», «моторна інтонація», «моторна виразність» і т. д.

Визначення музичної моторності ми знаходимо у багатьох мистецтвознавчих дослідженнях. Так, С. Скребков визначає моторність як один з трьох жанрових типів музичного тематизму [17]. О. Дулова, аналізуючи балетний жанр як музичний феномен, називає моторністю «загальну спрямованість руху, що породжує інерцію сприйняття» [6, с. 94]. Чітке визначення терміна ми знаходимо у Б. Яворського:



«Моторність — motus (лат.) — «рух», movere (лат.) — «рухати» — є всякий прояв енергії збудження чи енергії гальмування. Моторність є розчленування дії енергії збудження енергією гальмування на протяжні частки (рівні чи нерівні)» [21, с. 52]. Б. Асаф'єв з цього приводу писав: «...Вивчення прояву стимулів енергії музичного руху в історичному розвитку музики вказує на необхідність розглядати цей рух як діалектичний процес, у якому тенденція до рівноваги одночасно заперечується не менш сильним прагненням до віддалення моменту наступу рівноваги, а з ним і повної кристалізації даних співвідношень» [2, с. 58]. Інакше кажучи, музична моторність — це впорядкованість, що породжує саму художність. З іншої сторони, моторність, як сутність музики, являє собою засіб організації часового музичного потоку, тобто «ритм у широкому значенні» (термін В. Холопової).

Така множинність значень терміна відповідає складності самого явища. З усіх значень цього терміну у нашому дослідженні як центральне виокремлюється значення, що фіксує часову впорядкованість музичної думки та обумовлює загальну енергетичну насиченість твору.

У цьому плані велику цінність для нас представляє висловлювання О. Лосєва: «Чисте музичне буття — це... нероздільна возз'єднано-множинна єдність, яка безперервно рухається... Це суцільний і безперервний процес у цьому безформному бутті... Динамізм і нестійкість, безперервна зміна — основна характеристика цієї суцільної... єдності-множини» [11, с. 421].

З огляду на всі запропоновані визначення ми маємо право говорити, що категорія «рух у музиці» не є синонімом категоріям «музичний розвиток», «музична пластичність» та «музична моторність».

Якщо аналізувати категорію «рух у музиці» стосовно до категорії «музична моторність», то стає очевидним, що це явища різних поняттєвих систем. «Рух у музиці» належить тій системі понять, які пов'язані з функціональним розмежуванням різних художніх форм, тобто це стосується музики як художньої форми взагалі, її відмінності від інших видів художніх форм (вербальних, видовищних та ін.). Якщо «рух у музиці» — це категорія, яка перебуває вже за межами специфіки власне музичної мови (на межі музики і не-музики), то «музичний розвиток», як видно з наведеного вище визначення, це вже внутрішньо-композиційний музичний принцип. Якщо досліджувати характер зв'язку явища «музичний розвиток» і «музична моторність», то слід говорити про ієрархічну підлеглість першого другому



(причому ця підлеглість виявляється у зв'язку з аналізом конкретних композиційних структур), тобто поняття «музичний розвиток» значно вужче поняття «музична моторність». Стосовно поняття «музична пластичність», вона, у нашому розумінні, є однією з форм прояву музичної моторності.

**Висновки.** Таким чином, з наведених визначень слід зробити висновки про те, що категорія руху в музиці складною поняттєвою системою, поява і послідовна розробка якої спричинена філософським поняттям руху, оскільки саме явище руху як загального життєвого феномена передує і веде до явища руху у музиці. У розробці цього положення ми спиралися на дослідження сучасних психологів, які вважають, що в основі всього психологічного відображення, вираження і спілкування людей лежать моторність, рух, дія, з яких починається і без яких неможливе існування людини як суб'єкта спілкування. Перехідним моментом від відображення життя у русі до категорії музичної моторності у нашому дослідженні стає феномен жесту, який є не тільки тілесним і психічним, а також і енергетичним рухом, втіленим у мистецтві, і зокрема в музиці.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Атитанова Н. Танец как смысловая универсалия: от выразительности движения к «движению» смыслов: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Мордовский гос. университет имени Н. П. Огарева. Саранск, 2000. 163 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги 1, 2. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
3. Бернштейн А. Живое движение. Москва: Знание, 1964. 48 с.
4. Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. Москва: Знание, 1982. 64 с.
5. Дадианова Т. Пластичность и выразительность как категории эстетики: дис. ... докт. филос. наук: 09.00.04. Москва, 1997. 266 с.
6. Дулова О. Балетный жанр как феномен (русская традиция конца XVIII — начала XIX вв.): дис. ... докт. искусств: 17.00.02 / Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2000. 320 с.
7. Задерацкий В. Музыкальная форма. Москва, 1995. Вып. 1. 544 с.
8. Зінич О. Пластична мова сучасного балету: аспект взаємодії різних образних систем. *Мова і культура*. Київ. 2014. Вип. 17, т. 4. С. 45–53. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik\\_2014\\_17\\_4\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2014_17_4_10)
9. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. Москва: Музыка, 1975. 551 с.
10. Курышева Т. Театральность и музыка. Москва: Советский композитор, 1984. 201 с.

11. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. 944 с.
12. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. Москва: Директ-Медиа, 2008. 388 с.
13. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка, 1967. 752 с.
14. Материалистическая диалектика: в 5 т. / под общ. ред. Ф. В. Константинова, В. Г. Марахова. Москва, 1981. Т. 1. 374 с.
15. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 255 с.
16. Сеченов И. Элементы мысли. Санкт-Петербург; Москва; Минск, 2001. 416 с.
17. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 448 с.
18. Современный словарь по психологии / авт.-сост. В. В. Юрчук. Минск: Современное слово, 1998. 768 с.
19. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре Киев: Либідь, 1990. 184 с.
20. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
21. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Москва; Ленинград: Музгиз, 1947. 53 с.

#### **REFERENCES**

1. Atitanova, N. (2000). Dance as a semantic universal: from the expressiveness of movement to the «movement» of meanings. Extended abstract of candidate's thesis. Saransk [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Book 1 and 2. Leningrad: Music [in Russian].
3. Bernstein, A. (1964). Living Motion. Moscow: Znaniye, 1964. [in Russian].
4. Galeev, B. (1982). The Commonwealth of the Senses and the Synthesis of the Arts. Moscow: Znaniye [in Russian].
5. Dadianova, T. (1997). Plasticity and expressiveness as a category of aesthetics. Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
6. Dulova, O. (2000). The ballet genre as a phenomenon (Russian tradition of the late 18th and early 19th centuries). Doctor's thesis. Moscow [in Russian].
7. Zaderatsky, V. (1995). Musical form. Issue 1. Moscow [in Russian].
8. Zinich, O. (2014). The plastic language of contemporary ballet: the aspect of the interaction of various figurative systems. Language and culture. Kiev. Issue 17, Vol. 4. P. 45–53 [in Ukrainian].
9. Kurt, E. (1975). Romantic harmony and its crisis in the «Tristan» Wagner. Moscow: Music [in Russian].
10. Kuryшева, T. (1984). Theatricality and music. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

11. Losev, A. (1995). Form. Style. Expression. Moscow: Mysl' [in Russian].
12. Losev, A. (2008). Music as a subject of logic. Moscow: Direkt-Media [in Russian].
13. Mazel, L., Zukkerman, V. (1967). Analysis of musical works. Elements of music and methods for analyzing small forms. Moscow: Muzyka [in Russian].
14. Materialistic dialectics: in 5 Vol. (1981). Moscow [in Russian].
15. Medushevsky, V. (1976). On the patterns and means of artistic influence of music. Moscow: Muzyka [in Russian].
16. Sechenov, I. (2001). Elements of thought. St. Petersburg-Moscow-Minsk [in Russian].
17. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moscow [in Russian].
18. Modern dictionary on psychology (1998). Ed. V. Yurchuk. Minsk: Sovremnoye slovo [in Russian].
19. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. Kiev: Lybid' [in Russian].
20. Ship, S. (1998). Musical form from sound to style. Navchal'nyy posibnyk. Kiev: Zapovit [in Ukrainian].
21. Yavorsky, B. (1947). Bach Suites for clavier. Moscow-Leningrad: Muzgiz [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 17.09.2018*

УДК 78.071.1:37.043.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–139–153

**Ірина Миколаївна Власенко**

<http://orcid.org/0000–0003–2073–4864>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музикознавства,

інструментальної та хореографічної підготовки

Криворізького державного педагогічного університету

[fedorenko.helen@ukr.net](mailto:fedorenko.helen@ukr.net)

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЇ В АНАЛІЗІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ**

*Мета дослідження* — в контексті культурологічного підходу обґрунтувати алгоритм гендерно-орієнтованого аналізу та апробувати його на прикладі музичної творчості жінки-композитора сучасності. *Методологія дослідження* полягає в застосуванні культурологічного підходу в його потенційній взаємодії з семіотичним і соціологічним підходами щодо дослідження гендерних особливостей творчості митців. Підґрунтям

такого ракурсу розгляду є фундаментальні дослідження Г. Вельфліна та Е. Панофського, які акцентували наявність і взаємодію протилежностей в мистецтві. Зазначений підхід припускає вивчення прояву гендеру в музичних творах як абстрактно-символічної структури, що презентує мисленнєві системи статевої групи. **Наукова новизна** полягає у розробці алгоритму гендерно-орієнтованого аналізу музичних творів, осмисленні з позицій культурологічного підходу вокальної творчості композиторки з Дніпропетровщини А. Шмиголь. **Висновки.** На сучасному етапі спостерігається внутрішня диференціація музикознавчих галузей, насамперед у їх співвіднесеності з культурологією. Це актуалізує гендерний підхід у контексті піднесення антропологічних аспектів гуманітарного знання. Застосування гендерно-орієнтованого аналізу дозволяє досліджувати ширше коло питань і поглянути по-новому на феномен статі в музичній творчості, виявити конкретні засоби музичного конструювання чоловічої або жіночої ідентичності. Лірична за домінуючим вираженням творчість криворізької композиторки А. Шмиголь яскраво презентує тип жіночої гендерності в сучасній музичній практиці України.

**Ключові слова:** культурологічний підхід, гендерна маркованість, гендерно-орієнтований аналіз, музикознавство, педагогічний репертуар, вокальні твори.

*Vlasenko Iryna, Ph. D. in the History of Art, assistant professor of the department of musicology, instrumental and choreographic training of Kryvyi Rih State Pedagogical University*

**Culturological approach and its transformation in the analysis of musical works of the XX–XXI centuries**

**The purpose of the research** — in the context of the culturological approach to justify the algorithm of gender-oriented analysis and test it on an example of musical creativity woman-composer of the present. **Research methodology** is to apply the culturological approach in its potential interaction with semiotic and sociological approaches to study the gender peculiarities of creativity of artists. The basis of this consideration is the fundamental research by H. Welflin and E. Panofsky, which emphasized the presence and interaction of opposites in art. This approach involves studying the manifestation of gender in musical works as an abstract and symbolic structure, which presents an ideational systems of sex groups. **Scientific novelty** is to develop the algorithm of gender-oriented analysis of musical works, understanding from the standpoint of the culturological approach of vocal creativity of the composer of Dnipropetrovsk' region A. Shmygol. **Conclusions.** At the present stage there is an internal differentiation of musicology branches, first of all in their correlation with cultural studies. It updates the gender approach in the context of raising the anthropological aspects of humanitarian knowledge. The use of gender-based analysis allows you to explore a wider range of issues and look at the new phenomenon of gender in musical creativity, to discover concrete means of musical construction of male or

*female identity. The lyrical, dominant expression of creativity of the composer from Kryvyi Rih A. Shmygol brilliantly presents the type of female gender in the contemporary Ukrainian musical practice.*

**Keywords:** *culturological approach, gender marking, gender-oriented analysis, musicology, pedagogical repertoire, vocal works.*

**Власенко Ирина Николаевна**, доцент кафедры музыковедения, инструментальной и хореографической подготовки Криворожского государственного педагогического университета

**Культурологический подход и его трансформации в анализе музыкальных произведений XX–XXI веков**

**Цель исследования** — в контексте культурологического подхода обосновать алгоритм гендерно-ориентированного анализа и апробировать его на примере музыкального творчества женщины-композитора современности. **Методология исследования** состоит в применении культурологического подхода в его потенциальном взаимодействии с семиотическим и социологическим подходами касаясь исследования гендерных особенностей творчества деятелей искусства. Основанием такого ракурса рассмотрения являются фундаментальные исследования Г. Вельфлина и Э. Панофского, которые акцентировали наличие и взаимодействие противоположностей в искусстве. Обозначенный подход допускает изучение проявления гендера в музыкальных произведениях как абстрактно-символической структуры, которая презентует мыслительные системы половых групп. **Научная новизна** состоит в разработке алгоритма гендерно-ориентированного анализа музыкальных произведений, осмыслении с позиций культурологического подхода вокального творчества женщины-композитора из Днепропетровщины А. Шмыголь. **Выводы.** На современном этапе наблюдается внутренняя дифференциация музыковедческих отраслей, преимущественно в их соотносительности с культурологией. Это актуализирует гендерный подход в контексте подъема значимости антропологических аспектов гуманитарного знания. Применение гендерно-ориентированного анализа позволяет исследовать более широкий круг вопросов и посмотреть по-новому на феномен пола в музыкальном творчестве, выявить конкретные средства конструирования мужской или женской идентичности. Лирическое по доминирующей выразительности творчество криворожского композитора А. Шмыголь ярко представляет тип женской гендерности в современной музыкальной практике Украины.

**Ключевые слова:** культурологический подход, гендерная маркированность, гендерно-ориентированный анализ, музыковедение, педагогический репертуар, вокальные произведения.

**Актуальність теми дослідження.** Художня культура сучасності засвідчує інтенсивність формування все нових засобів виразності, що

актуалізує проблеми методології різних видів аналізу творів мистецтва з урахуванням посилення рухомості та відносності естетичних оцінок щодо художніх феноменів Новітнього часу.

У цьому контексті велику питому вагу набуває культурологічний підхід з його осмисленням художнього процесу як певної культурно-історичної цілісності, спрямуванням від особистості до культури, котра розуміється насамперед як ментально-психологічний феномен.

Теоретичні засади культурологічного підходу сягають останньої третини XIX ст., зокрема історико-мистецтвознавчих праць М. Карр'єра і Ф. Т. Куглера. На початку XX ст. тенденції культурологізації мистецтвознавства виявилися насамперед у німецькій науці (Г. Вельфлін, А. Гільдебрандт, К. Фолль, К. Фосслер та ін.) і поступово поширилися світом, зокрема через ідеї Г. Адлера в музикознавстві.

Сучасні трансформації культурологічного підходу зумовлюються тим, що суспільство диференціюється на групи, які мають власну специфіку протікання певних культурних процесів. Культурологічний підхід ґрунтується на комплексі системоутворюючих принципів: історизму, комунікативного, соціального, антропоцентричного, аксіологічного принципів. Одним із проявів соціального та антропоцентричного принципів є гендерність, що забезпечує механізм відтворення соціокультурної практики в свідомості індивідів різної статі.

Історичні умови, які склалися від останньої третини XIX ст., поступово призвели до відчутних змін уявлення про гендерні рольові моделі в суспільній діяльності, в тому числі — в художньо-творчій [10, с. 138]. Протягом XX ст. жіноцтво невпинно емансипувалося й опанувало «чоловічі» професії, тоді як бурхливий розвиток індустрії «зняв» з чоловіків атрибутивність фізичної сили та могутності. Тим самим культурний простір став припускати нівелювання статевої відмінностей, визнання динамічної рівноваги «маскулінного» і «фемінного» в одній особі.

У різні часові проміжки XX ст. трактування гендерних питань принципово змінювалося. Так, у 1920–1930-х рр. рівноправ'я актуалізувалося в певній «безстатевості», акцентуванні «маскулінного» типу культури як у чоловічому, так і у жіночому виявленні (поширення звернення «товариш» незалежно від статі). Від 1970-х рр. намітилися тенденції в напрямку диференціювання відмінностей чоловічої та жіночої психології, лібералізації питань статі. Особливо зросла роль гендерності від 1980-х рр., коли жіноцтву вдалося затвердити значні свободи.

Сьогодні «жіноча культура» активно заявляє про себе в усіх галузях людської діяльності.

Особливо це стосується гуманітарної сфери, де кількість фахівців-жінок перевищує кількість чоловіків.

Сучасна Україна має законодавчу базу, що утверджує в суспільстві принципи гендерної рівності. Це активізує гендерні дослідження в різних галузях науки. Такого роду дослідження мають міждисциплінарний характер, включаючи в поле своєї уваги психологію, соціологію, педагогіку, культурологію, лінгвістику, семіотику, мистецтвознавство тощо. Питання гендерності розкриваються в працях В. Авер'янової, О. Валецького, Е. Гансової, Т. Дороніної, С. Дубенко, І. Кочурської, Б. Кравченко, В. Лугового, С. Майбороди, Т. Мотренко, І. Надольного, В. Романова, Т. Савченко-Шагінян, С. Серьогіна, Н. Цимбалюк, О. Чепелик, Ю. Шарова, О. Якубовського та ін. Чимало представників гендерного напрямку презентують українську словесність (М. Богачевська, О. Забужко, Є. Маланюк, Т. Хомата ін.).

Стимулюють появу нових досліджень у зазначеному напрямку гендерні центри (Київський центр гендерних студій, Львівський науково-дослідний центр «Жінка і суспільство», Одеський науковий жіночий центр, Харківський центр гендерних досліджень).

Однак, попри посилення інтересу до гендерної проблематики, вона досить повільно входить в актив пошуків українського музикознавства. У традиційному музикознавстві поділ за статевою ознакою не входить до критеріальних параметрів вивчення мистецьких явищ, хоча твори мистецтва завжди несуть відбиток особистості митця, в тому числі і його гендеру. Виникає потреба в оновленні методик аналізу музичних творів, здатного виявляти в тому числі гендерні «знаки» художньої творчості.

**Мета дослідження** — обґрунтувати алгоритм гендерно-орієнтованого аналізу в контексті культурологічного підходу та апробувати його на прикладі музичної творчості жінки-композитора ХХ–ХХІ століть.

**Завдання:**

– на основі вивчення спеціальної літератури простежити гендерні особливості в українській художній творчості ХХ–ХХІ ст. та показати їх вплив на жанрові пріоритети музичної діяльності;

– апробувати метод гендерно-орієнтованого аналізу музичних творів на прикладі творчості криворізької композиторки Анжели Шмиголь;

– визначити «гендерну знаковість» у вокальних творах А. Шмиголь, які складають репертуарний актив музичних освітніх закладів Дніпропетровщини.

**Наукова новизна** полягає у розробці алгоритму гендерно-орієнтованого аналізу музичних творів, осмисленні з позицій культурологічного підходу вокальної творчості композиторки з Дніпропетровщини А. Шмиголь.

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз літератури із зазначеної проблеми засвідчив, що ідея ліквідації дискримінації жінок в соціумі та боротьби за їх рівноправ'я виникла в добу Просвітництва. Тоді ж усталився феномен жіночої художньої творчості, визнаної вищим суспільством (діяльність Е. Віже-Лебрен, Р. Кар'єри тощо). Однак наукове дослідження проблем гендерності сягає витоків західноєвропейської думки ХХ ст., пов'язаної з екзистенціалістською філософією. Методологічне значення для гендерних досліджень набула праця «Друга стаття» (1949) С. де Бовуар. Дослідження проблеми продовжили Р. Столлер, Ф. Фенон та ін.

Етимологія поняття «гендер» апелює до англійського слова, що позначає «рід», «стать» [3]. Залежно від того, який саме зміст слова береться за основу, різняться підходи у гендерних дослідженнях [3, с. 7–8]. Розуміння гендеру як «роду» передбачає соціальну нейтральність і налаштовує вчених на вивчення біологічних характеристик об'єктів. Розуміння гендеру як «статі» акцентує соціальні аспекти, які найбільш гостро виявляються представниками феміністичного напрямку (Г. Рабін, А. Річ та ін.). Сьогодні більшість вчених схиляється до другого трактування поняття. Словникові видання вказують: «гендер — сукупність ознак, властивостей, рис, притаманних організмам жінки і чоловіка, їх психології, суспільній поведінці» [9, с. 128], відповідно прикметник «гендерний» пов'язується з визначенням ролі в суспільстві осіб різної статі.

Складне переплетення соціальних та біологічних аспектів гендеру наголошується сучасними мистецтвознавцями. Так, Т. Савченко-Шагінян зазначає: ««Гендер» — gender (лат.) — сукупність соціальних та культурних норм, які суспільство спонукує дотримуватись людям, в залежності від їх *біологічної* статі («sex» — лат.). Саме не біологічна стать — чоловіча або жіноча, — а *соціокультурні норми* визначають психологічні властивості, моделі поведінки, сфери діяльності, професії жінок та чоловіків тощо» (курсив наш. — І. В.) [8, с. 126].



Гендерні аспекти виразно проявляються у художній сфері. Історія музики свідчить, що видатні імена жінок-композиторів збереглися переважно від XIX ст. (М. Шимановська, П. Віардо-Гарсія та ін.), причому значущість їх творчості поступається «чоловічій» мистецькій спадщині. Музична жіноча творчість у цьому сенсі «програє» жіночій літературі та образотворчому мистецтву. Лише від XX ст. жінки-композитори почали «задавати тон» орієнтирів розвитку музики (Ж. Тайєфер, Л. і Н. Буланже та ін.). На пострадянському просторі серед «емблем» цієї тенденції назвемо С. Губайдуліну в сфері елітарної музики та О. Пахмутову в жанрі масової пісні.

Протягом XX ст. вітчизняна жіноча композиторська творчість невинно інтенсифікувалася, поштовхом для чого стало виховання композиторських кадрів консерваторіями. Доробок Б. Фільц, Л. Дичко, Л. Шукайло, К. Цепколенко, Ю. Гомельської та багатьох інших увійшов до скарбниці української музики. Сьогодні жінки-композитори презентують традиції вітчизняної школи по всій Україні [2]. Не є виключенням і Дніпропетровщина.

Музикознавче звернення до дослідження гендерних аспектів індивідуальної творчості жінок-композиторів відбиває актуальні суспільні тенденції. Тому серед численних різновидів аналізу творів мистецтва Новітнього часу окреслюється методика гендерно-орієнтованого аналізу, спрямованого на виявлення відмінностей світогляду і художнього мислення митців, приналежних до різних статевих груп.

Гендерно-орієнтований аналіз спирається на культурологічний розгляд гендеру як історично зумовленого символічного образу статі в певному етнічному середовищі. Цей вид аналізу осмислює закономірності, що відображають архетипові моделі ідентифікації статей через мистецтво. За спостереженнями І. Кочурської, такий аналіз має розкривати механізм відображення жіночих і чоловічих ознак у їх музичному предметності (через жанрові, морфологічні особливості твору, вибір певних виражальних засобів тощо) і з'ясовувати гендерну домінанту митця [7].

Алгоритм гендерно-орієнтованого аналізу творів мистецтва в контексті культурологічного підходу передбачає:

- виявлення історичних і національних гендерних стереотипів, архетипових уявлень як контексту мистецької діяльності;
- диференціювання семіотичних та семантичних гендерних констант у творчості митця;

- простеження наявності / відсутності «гендерної» теми та специфіки її розробки засобами мистецтва;
- врахування соціальних і гендерних характеристик аудиторії, що споживає творчі продукти митця.

Гендерно-орієнтований аналіз є комплексним за своєю суттю. Він враховує позиції формально-стильового аналізу, розробленого на межі XIX–XX ст. Г. Вельфліном. У подальшому його методика аналізу застосовувалась для дослідження психологічних характеристик епохи і творчих методів митців. Зокрема для гендерно-орієнтованого аналізу вагомим стало виділення Г. Вельфліном двох протилежних типів художності, унаочнене бінарними опозиціями: 1) лінійність — живописність, 2) площинність — глибина, 3) замкнена форма — відкрита форма, 4) множинність — одиничність, 5) абсолютна ясність — відносна ясність [4, с. 4].

Для розробки механізму гендерно-орієнтованого аналізу значущим також є іконологічний метод, первинно заявлений у мистецтвознавстві працями А. Варбурга та його послідовника Е. Пановського. Так, у «Дослідах з іконології», з'ясовуючи історико-культурні смисли творів мистецтва через сюжети й мотиви, Е. Пановський виділив рівні значення художнього твору: 1) первинне, зорове; 2) повторне, іконографічне; 3) внутрішнє, змістове, що розкриває варіативність значення відносно різних історичних і національних культур [13, с. 14].

Через використання іконологічного методу, що знаходиться в межах семіотики, гендерно-орієнтований аналіз декодує знаки художнього тексту, співвідносячи їх зі сферою підсвідомості, яка виявляється в гендерних стереотипах мислення і поведінки.

Проведення гендерно-орієнтованого аналізу націлює на виявлення та інтерпретацію «гендерної маркованості» в конкретному творі мистецтва та індивідуальному стилі митця. «Гендерна маркованість» — досить новий термін, що прийшов до арсеналу культурологічно-мистецтвознавчих досліджень із лінгвістики [3; 5; 6]. У мовознавчих дослідженнях гендерною маркованістю називають «ознаку або комплекс ознак, що дозволяють ідентифікувати мовну одиницю як таку, що характеризує ту чи іншу стать» [5, с. 120]. Наприклад, вважається, що культурною метафорою «маскулінного» мистецтва є система характеристик: «раціональне — духовне — божественне — культурне», а «фемінного»: «чуттєве — тілесне — гріховне — природне» [5, с. 120]. Художній твір відображає також стиль спілкування митця з публікою. З цієї точки зору «фемінність» як стиль постулює взаємо-

дію, дипломатичність стосовно аудиторії, емоційну відкритість, тоді як стиль «маскуліність» переважно максималістський, орієнтований на лідерство, декларування особистих думок і приховування почуттів.

Гендерна маркованість позначає різноманітні дані, які «особа підсвідомо повідомляє про себе різними засобами: мовного коду, паралінгвістичним використанням правил, законів, конвенції тощо — іншим учасникам спілкування і тим, хто за цим спілкуванням спостерігає» [1, с. 272].

Екстраполюючи поняття гендерної маркованості в галузь музикознавства, помічаємо, що гендерна маркованість виявляється в композиторській творчості на двох рівнях: 1) морфологічному (спосіб формотворення, стиль музичного висловлення, вживання тих або інших виражальних засобів), 2) семантичному (особливості художньої концепції, змісту, провідні художні смислообрази).

Як було заявлено вище, першим етапом гендерно-орієнтованого аналізу є виявлення історичних і національних гендерних стереотипів, архетипових уявлень як контексту діяльності жінки-митця. Вітчизняна мистецька спадщина показує, що основною соціальною роллю жінки здавна вважалося материнство. Інші її суспільні ролі — «берегиня» домашнього затишку, господарка, дружина. До ХХ ст. українські жінки майже не залучалися до професійної діяльності. Відповідно позитивними якостями жінки вважались: працьовитість, набожність, слухняність, покірність, самовідданість, вірність, любов до дітей і родини. Особистісні прояви, непокора, відходи від традиційних моделей поведінки не знаходили схвалення в суспільстві, що відбивалося і в мистецтві (повість «Царівна» О. Кобилянської тощо). Разом з тим жінка в якості матері та берегині «сакралізувалася» традиційним суспільством. За словами Н. Цимбалюк, українській жінці відводилася «роль неформальної «жриці» культурного середовища, яка стежила за дотриманням та транслюванням звичаєвих правил, свят та обрядів, насамперед, сімейно-побутового та природного циклу» [11].

Новітній час розкріпачив жінку, значно розширивши коло її гендерних ролей [10]. Насамперед йдеться про долучення до професійної діяльності та більш вільні погляди на організацію особистого життя. Позитивні зрушення швидко позначилися в мистецтві. Так, блискучим періодом розквіту жіночої творчості стали 1910–1920-ті роки (мисткині-авангардистки Л. Попова, О. Розанова, В. Степанова, Н. Удальцова, О. Екстер, художниця-модельєр Н. Ламанова, ранній етап творчості скульптора В. Мухіної, поетеси А. Ахматова, М. Цве-

таєва та ін.). Образом-символом «нової жінки» ХХ ст. може вважатися О. Коллонтай, що гідно заявила про себе як політик і дипломат (перша в світовій практиці!), одна із засновниць феміністичного руху.

Наведені приклади дозволяють констатувати, що нова, прогресивна система цінностей, яка розширила коло гендерних ролей жінки, була сформована у вітчизняній культурі в річищі ідеології авангарду, що знайшла відбиток у побутових уявленнях суспільства. Водночас це породжувало «десакралізацію» жіночого образу, позбавляло його висоти «недоторканності».

У таких суперечливих умовах мисткині намагалися сполучити обидва типи «бачення» жінки, згладжуючи гострі кути суспільного нерозуміння. Так, біографія криворізької композиторки А. Шмиголь типова для українського жіноцтва другої половини ХХ ст. Після закінчення музичної школи вона поступила в криворізьке музичне училище на диригентсько-хоровий відділ. Вдосконалювала майстерність у Київській консерваторії під керівництвом Є. Савчука. Певний час жінка навіть не думала про композиторство. Реалізувалася як мати та дружина і одночасно працювала з дитячими хоровими колективами в Криворізьких музичних школах № 2 і № 13. Однак врахування особливостей своїх співочих гуртів і концертних потреб підштовхувало до створення власної музики.

Гендерна маркованість творчості А. Шмиголь первинно позначилася на рівні мотивації композиторської діяльності та її жанровому втіленні: першу пісню — колискову «Зірньо моя» на вірші А. Малишка — було написано для сина. Однак пісня сподобалася не лише йому, але і знайомим музикантам. З того часу композиторська діяльність почала стрімко розвиватися. Знаковою подією став фестиваль хорової музики «Розмай» (1997), де пісні були відзначені нагородами. Створені в Кривому Розі, вони поширилися всією Україною (Дніпро, Донецьк, Івано-Франківськ, Київ тощо).

В інструментальній творчості А. Шмиголь гендерна семантика проявляється у зверненості до близьких людей, відкритості до спілкування, а гендерна морфологія — в ансамблевості, що розглядається крізь призму символіки родинного осередку, програмності, камерності висловлювання. Виділяємо три твори для інструментальних ансамблів різних складів: 1) «Після карнавалу» (для акордеона, скрипки і фортепіано); 2) «Роздуми» (для двох скрипок, кларнета і фортепіано), твір присвячений батькам композиторки; 3) «Спомин» (для двох допр і фортепіано).

Ще одна грань творчості А. Шмиголь — хорова музика. Авторські обробки українських народних пісень увійшли в репертуар професійних і аматорських колективів області. Оригінальними хоровими творами є композиції «Місто рідне моє», «Остання Січ», «Дарунок від Бога», «Стежина» (всі — на слова криворізьких поетів), 2 псалми. Ці твори є активом педагогічного репертуару, їх можна почути у виконанні хору музично-хореографічного відділення факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету.

Гендерні ознаки вокальної творчості А. Шмиголь проявляються насамперед в домінуванні педагогічного репертуару, адресатом якого є дитяча та юнацька аудиторія. В доробку переважають пісні мелодійні, насичені інтонаціями, що легко запам'ятовуються, але водночас індивідуально «свіжі». Композиторка, котра волею долі майже позбавлена безпосередніх стосунків із навколишнім світом, надихається природою й чималу роль приділяє екологічному вихованню підростаючого покоління. Британська Рада в Україні в межах проекту «Екологічне виховання через музику і мистецтво» відзначила збірку пісень А. Шмиголь «Храм життя», поширивши її друком [12]. Ця збірка трактує музику як дієвий засіб пропаганди екологічних цінностей.

Гендерна маркованість вокальної творчості композиторки простежується у психологічній характерності: авторка уникає показу глобальних соціальних проблем, драматичних колізій, філософських узагальнень, у піснях здебільшого передаються внутрішні переживання людини (часто — дитини), породжені повсякденним життям з його дрібними радощами і розчаруваннями. Це втілюється завдяки музичним метафорам, окресленим на стику інтонацій традиційної дитячої пісенності, джазу та естради.

Більшість вокальних творів А. Шмиголь сповнена дещо сентиментальним настроєм, що традиційно асоціюється з жіночою статтю. Композиторка не намагається «переборювати» свою природу, не акцентує теми боротьби, героїки, трагедійності, вольових зусиль тощо (попри те, що важка хвороба прикувала її до ліжка). Драматична конфліктність поступається місцем тонкій спостережливості. Колористичному забарвленню творів притаманне багатство напівтонів, натхненність вишуканих модуляційних зрушень. У піснях вловлюється глибоке, по-жіночому чуйне ставлення до оточуючого світу, твори композиторки сприймаються юними виконавцями як мудра материнська настанова, що спонукає уважніше прислухатися до природи й своєї душі.

Музика композиторки піднесено емоційна, глибоко особистісна, лірична, життєстверджувальна. Ключові образи — природа, діти та їх батьки, стани душі жінки, казкові та літературні персонажі. В якості віршів до пісень А. Шмиголь переважно обирає твори, написані жінками, нерідко — її криворізькими соратницями (О. Зорею, І. Доленник, Л. Барановою та ін.). Провідний жанр творчості — вокальна (рідше інструментальна) мініатюра, ретельно розроблена в плані гармонічно-фактурного розвитку, гнучка та примхлива щодо ритмічного рисунку.

Як притаманно жіночому типу гендерності, оточуючий світ відображається композиторкою суб'єктивно-особистісно (чоловічий тип здебільшого прагне створити об'єктивну концепцію буття [1]). Образи музичних творів А. Шмиголь свідомо відсторонені від агресивного, жорстокого світу, вони часто апелюють до казковості, ідеальності, створюючи ілюзію досягнення мрії (один із розділів збірки пісень носить назву «Мрії»). Домінують мажорні тональності. У п'єсах розкриваються емоційні враження авторки, викликані предметами та явищами реальності.

На морфологічному рівні виявлення гендерних ознак відзначимо досить вільне оперування стилевими моделями: твори можуть апелювати до романтично-бідермайєрівських, фольклористичних тенденцій, джазово-естрадної музики. Для стилеутворення композиторки не є чужим «культурне цитування», коли твір набуває ознак інтертекстуальності через співставлення нових художніх смислів із вже знайомими публіці (пісня «Марія» на сл. Т. Шевченка).

Разом з тим гендерна маркованість вокальної творчості А. Шмиголь передбачає «знаки» емансипованості, серед яких виділяємо: 1) джазові інтонації в контексті символіки вільності; 2) гнучкість формотворення, що може не повністю збігатися зі структурою поетичного тексту; 3) велику роль фортепіанної партії, що взаємодіє з вокальною на паритетних принципах; 4) «непередбачуваність» тонально-гармонічних співставлень; 5) «адресування» вокальних творів жіночим і дитячим голосам, тембри яких наділяються певною смислообразністю (приміром, пісня «Літній блюз» написана для низького жіночого голосу ( $f - cis^2$ ), асоційованого з підкресленою чуттєвістю).

Гнучкість формотворення особливо яскраво проступає в пісні «Заяча любов». Композиторка через фактурне викладення досягає ефекту тричастинності при тому, що форма є куплетною. Музика

виявляється більш розгорнутою, ніж текст. Вона виходить за межі каламбурності та іронічності, зображуючи більше обстановку, а не помилки персонажа. Інший приклад формотворчої свободи — пісня «Стежка». Якщо текст складається з двох рівнозначних строф, то в пісні смислове навантаження переноситься на другу строфу, яка містить і новий музичний матеріал, і елемент репризності.

Фортепіанна партія ретельно виписана у всіх піснях А. Шмиголь. Звернемо увагу на твір «Стежка». Тут у супроводі простежується опора на традиції вітчизняної пізньоромантичної фортепіанної музики. Фактурно і ритмічно розвинений, імпресіоністично барвистий супровід прикрашає суто діатонічну, лапідарну мелодію. Використання арпеджованих акордів імітує гру на бандурі, створюючи фольклористичний колорит.

Велика роль належить і тональним співставленням. Так, «Синьокий світлячок» побудований на контрасті однойменних тональностей (E-dur, e-moll). Розширені межі тональності в пісні «Заяча любов»: вже перший вокальний скет веде від B-dur (тональності S) через d-moll до F-dur. Завершує твір T<sub>9</sub><sup>6</sup>. Далекі тональності, утворені ступенями блюзового ладу, використовуються в супроводі «Стежки», останній тонічний акорд якої поданий як квартакорд VI<sup>#</sup>.

Проведений аналіз композиторської творчості А. Шмиголь засвідчив наявність рис «жіночої натури», що апелює до традиційних уявлень. Стилістична, тематична та художня своєрідність вокальних творів обумовлена в тому числі й гендерними характеристиками композиторки.

**Висновки.** На сучасному етапі спостерігається внутрішня диференціація музикознавчих галузей, насамперед у їх співвіднесеності з культурологією. Це актуалізує гендерний підхід у контексті піднесення антропологічних аспектів гуманітарного знання. У творах мистецтва гендер проступає як абстрактно-символічна структура, котра презентує мисленнєві системи протилежних статевих груп. Застосування гендерно-орієнтованого підходу дозволяє досліджувати ширше коло питань і поглянути по-новому на феномен статі в музичній творчості, проаналізувати конкретні засоби музичного конструювання чоловічої або жіночої ідентичності. Лірична за домінуючим вираженням творчість криворізької композиторки А. Шмиголь яскраво презентує тип жіночої гендерності в музичній практиці України. Її подвижницька професійна діяльність засвідчує тенденції емансипації жінки в суспільстві.

Подальші перспективи досліджень вбачаються в здійсненні гендерно-орієнтованого аналізу інструментальних творів жінок-композиторів Одеси.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бацевич Ф. Основи комунікативної лінгвістики. Київ: Видавничий центр «Академія», 2004. 342 с.
2. Белікова В. Музика для дітей у творчості українських композиторів. Вип. 3: Інтерпретація музичної мови інструментальних циклів Б. М. Фільц. Кіровоград: Видавничий центр КіРоЛ «Україна», 2009. 30 с.
3. Берн М. Гендерная психология: [пер. с англ.]. Москва: Прайм-Еврознак, 2004. 320 с.
4. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: [пер. с нем.]. Москва: Изд. В. Шевчук, 2009. 62 с.
5. Гундорова Т. Феміністичний постмодерн. *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Київ: Критика, 2005. С. 118–129.
6. Дороніна Т. Особливості менталітету жінки в українській літературі. *Література. Фольклор. Проблеми поетики*: зб. наук. праць. Київ, 2004. Вип. 18, ч. 2. С. 219–229.
7. Кочурська І. Гендерний підхід як чинник гуманізації професійної підготовки майбутніх педагогів-музикантів. *Гуманізм та освіта*: міжнародна науково-практична конференція: електронне видання матеріалів конференції / Вінницький національний технічний університет. URL: <http://conf.vntu.edu.ua/humed/2010/txt/Kochurska.php>
8. Савченко-Шагінян Т. Гендерний аналіз в контексті культуротворчості. *Мистецтвознавство*. 2009. № 25. С. 125–134.
9. Словник іншомовних слів / [уклад. С. П. Бирик, Г. М. Сюта]. Харків: Фоліо, 2012. 623 с.
10. Хобсбаум Э. Разломанное время. Культура и общество в двадцатом веке: [пер. с англ.]. Москва: АСТ: CORPUS, 2017. 384 с.
11. Цимбалюк Н. До питання про теоретичні засади гендерних досліджень української культури. *Українські культурні дослідження*: експериментальна веб-сторінка науковців Українського центру культурних досліджень. URL: [file:///E:/knigi\\_10\\_8.php.htm](file:///E:/knigi_10_8.php.htm)
12. Шмыголь А. Сборник детских песен. Кривой Рог: Изд-во Британского Совета в Украине, 2000. 40 с.
13. Panofsky E. *Studies in iconology. Humanistic themes in the Art of the Renaissance*. Icon Editions, 1972. 432 p.

### REFERENCES

1. Bacevych F. (2004) Basics of communicative linguistics. Kiev : Publishing Center «Academy» [in Ukrainian].



2. Bjelikova V. (2009) Music for children in the works of Ukrainian composers : Issue 3. Interpretation of the musical language of the instrumental cycles of B. Filtz. Kirovograd: Publishing Center KiRoL «Ukraine» [in Ukrainian].
3. Bern M. (2004) Gender psychology. Moscow: Prime Euroznak [in Russian].
4. Velfflin H. (2009) Basic concepts of art history. Moscow: Publ. V. Shevchuk [in Russian].
5. Ghundorova T. (2005) Feminist postmodern. *Post-Chernobyl Library. Ukrainian literary postmodern*. Kiev :Krytyka. P. 118–129 [in Ukrainian].
6. Doronina T. (2004) Features of the woman’s mentality in Ukrainian literature. *Literature. Folklore. Problem of poetics: collection of scientific works*. Kiev. V. 18. Part 2. P. 219–229 [in Ukrainian].
7. Kochursjka I. (2010) Gender approach as a factor in the humanization of the professional training of future music educators. *Humanism and education: international scientific-practical conference*. URL: <http://conf.vntu.edu.ua/humed/2010/txt/Kochurska.php> [in Ukrainian].
8. Savchenko-Shaghinjan T. (2009) Gender analysis in the context of cultural creativity. *Art studies*. № 25. P. 125–134 [in Ukrainian].
9. Dictionary of foreign words (2012) [compilers S. P. Bybyk, Gh.M. Sjuta]. — Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
10. Khobsbaum E. (2017) Broken time. Culture and society in the twentieth century. Moscow: AST: CORPUS [in Russian].
11. Cymbaljuk N. (2010) To the question about the theoretical foundations of gender studies of Ukrainian culture. *Ukrainian cultural studies*. URL: [file:///E:/knigi\\_10\\_8.php.htm](file:///E:/knigi_10_8.php.htm), [in Ukrainian].
12. Shmygol A. (2000) Collection of children’s songs. Krivoy Rog: British Council Publishing House in Ukraine [in Russian].
13. Panofsky E. (1972) Studies in iconology. Humanistic themes in the Art of the Renaissance. Icon Editions. 432 p.

**Стаття надійшла до редакції 17.10.2018**

УДК 78.08:159.955.4

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–154–169

**Катерина Вадимівна Моцаренко**

<http://orcid.org/0000–0003–0941–1239>

концертмейстер кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[timidezga17@gmail.com](mailto:timidezga17@gmail.com)

## БАГАТЕЛЬ ЯК МАЛА МУЗИЧНА ФОРМА В СУЧАСНІЙ ДОСЛІДНИЦЬКІЙ РЕФЛЕКСІЇ

*Мета статті* — визначити принципи жанрових трансформацій багатель у сучасній композиторській творчості (на прикладі багатель В. Сильвестрова та М. Капустіна) у контексті теоретичної рецепції малих музичних форм. *Методологія* дослідження спирається на принцип трансдисциплінарності, у рамках якого поряд із музикознавчими підходами здійснюється звернення до філософських основ аналізу малих музичних форм, перш за все до базової культурно-філософської універсалиї, вираженої у різноманітних формулюваннях: «велике у малому», тотожність мікркосмосу і макрокосмосу, мінімум та максимум, збіг протилежностей. Також застосовується комплекс конкретних методів: компаративістський аналіз дозволяє порівняти загальні тенденції та унікальну специфіку використання жанру у творчості двох видатних композиторів В. Сильвестрова та М. Капустіна. Історико-генетичний метод дає можливість простежити генезис і розвиток моделей теоретичної рецепції малих музичних форм та жанру багатель. *Наукова новизна*: вперше в українському музикознавстві здійснено узагальнення та попередню систематизацію основних теоретичних підходів до аналізу жанру багатель як малої музичної форми, що оформлюються сьогодні у дослідницькій літературі. Також уперше здійснюється порівняльний аналіз багатель В. Сильвестрова та М. Капустіна. *Висновки*. Багатель як мала музична форма тільки починає оформлюватися у якості предмета теоретичної рефлексії в сучасному музикознавстві. В роботі виділено при першому наближенні характеристики: тяжіння до циклічності, увага до деталей, технічна довершеність, демонстрація майстерності, афористичність. Генеральним філософсько-естетичним принципом, вкрай важливим для розуміння сутності та «онтології» багатель, є принцип «велике у малому». Аналіз багатель В. Сильвестрова та М. Капустіна дозволив виявити два типи трансформації цієї малої музичної форми. У В. Сильвестрова багательність постає як базовий концепт, універсально-космічна форма в слововланні, основа для побудови «Циклу циклів», що увібрав у себе композиторський досвід авангардної музики. М. Капустін не теоретизує багатель, використовуючи їх у «Десяти багателях» як зручну

форму вираження сучасного композиторського мовлення, застосування імпровізаційних прийомів, джазової гармонії у поєднанні з традиційною формою циклу.

**Ключові слова:** багатель, багательність, мала музична форма, мініатюра, трансформація жанру, «велике у малому», афористичність.

*Motsarenko Kateryna*, concertmaster of the Department of solo singing, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

### ***The Bagatelles as a Small Musical Form in the Contemporary Theoretical Reflection***

*The purpose of the article is to define the principles of genre transformations of bagatelles in the contemporary composer's creativity (on the example of V. Silvestrov's and N. Kapustin's bagatelles) in the context of the theoretical reception of small musical forms. The methodology of the research is based on the principle of transdisciplinarity. The author uses both the musicological approaches and the philosophical grounds for the analysis of small musical forms. The article affirms the importance of the basic cultural and philosophical universals: «big in small», the identity of the microcosm and the macrocosm, the unity of the minimum and maximum, the coincidence of opposites. Also it is applied a set of specific scientific methods: comparative analysis allows us to compare the general trends and unique features of the use of the bagatelle in the works of two outstanding composers V. Silvestrov and N. Kapustin. The historical and genetical method allows to investigate the genesis and development of the models for the theoretical reception of small musical forms and bagatelle. Scientific novelty: for the first time in Ukrainian musicology, it is summarized and preliminarily systematized the basic approaches to the analysis of bagatelles as a small musical form in the theoretical reception. Also for the first time it is represented a comparative analysis of the V. Silvestrov and N. Kapustin bagatelles. Conclusions: Bagatelle as a small musical form begins to take shape as an object of theoretical reflection only in the contemporary musicology. The characteristics of bagatelles are highlighted: cyclicity, attention to detail, technical excellence, demonstration of mastery, aphoristic tendency. It is established that the general philosophical and aesthetic principle, peculiar kind of bagatelle's ontology is «big in small». The analysis of the bagatelles of V. Silvestrov and N. Kapustin allows to explicate two types of transformation of this small musical form. For V. Silvestrov bagatelle became the master concept, the universal cosmic form of expression, the basis for constructing of the «Cycle of cycles», which absorbed the compositional experience of avant-garde music. Contrary to this N. Kapustin does not theorize the bagatelle. He uses bagatelle as a convenient form of expression of the modern composer's language, improvisational techniques, jazz harmony in unity with the traditional form of the cycle.*

**Keywords:** bagatelle, small musical form, miniature, transformation of the genre, «big in small», aphoristic tendency.

*Моцаренко Катерина Вадимовна*, концертмейстер кафедри сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Багатель как малая музыкальная форма в современной исследовательской рефлексии**

**Цель статьи** — определить принципы жанровых трансформаций багатели в современном композиторском творчестве (на примере багателей В. Сильвестрова и Н. Капустина) в контексте теоретической рецепции малых музыкальных форм. **Методология** исследования опирается на принцип трансдисциплинарности, в рамках которого наряду с музыковедческими подходами осуществляется обращение к философским основаниям анализа малых музыкальных форм, прежде всего к базовой культурно-философской универсалии, выраженной в разнообразных формулировках: «большое в малом», тождество микрокосмоса и макрокосмоса, минимум и максимум, совпадение противоположностей. Также применяется комплекс конкретных методов: компаративистский анализ позволяет сравнить общие тенденции и уникальную специфику использования жанра багатели в творчестве двух выдающихся композиторов В. Сильвестрова и Н. Капустина. Историко-генетический метод дает возможность проследить генезис и развитие моделей теоретической рецепции малых музыкальных форм и жанра багатели. **Научная новизна:** впервые в украинском музыкознании осуществлены обобщение и предварительная систематизация основных теоретических подходов к анализу багатели как малой музыкальной формы, оформляющихся сегодня в исследовательской литературе. Также впервые осуществляется сравнительный анализ багателей В. Сильвестрова и Н. Капустина. **Выводы.** Багатель как малая музыкальная форма только начинает оформляться в качестве предмета теоретической рефлексии в современном музыкознании. В работе выделены в первом приближении характеристики: тяготение к цикличности, внимание к деталям, техническое совершенство, демонстрация мастерства, афористичность. Генеральным философско-эстетическим принципом, важнейшим для понимания сущности и «онтологии» багатели, является принцип «большое в малом». Анализ багателей В. Сильвестрова и Н. Капустина позволил выявить два типа трансформации этой малой музыкальной формы. У В. Сильвестрова багательность предстает базовым концептом, универсально-космической формой выражения, основой для построения «Цикла циклов», который вобрал в себя композиторский опыт авангардной музыки. Н. Капустин не теоретизирует багатели, используя их в «Десяти багателях» как удобную форму выражения современного композиторского языка, применения импровизационных приемов, джазовой гармонии в единстве с традиционной формой цикла.

**Ключевые слова:** багатель, багательность, малая музыкальная форма, миниатюра, трансформация жанра, «большое в малом», афористичность.

**Актуальність теми дослідження.** Наявність малих форм притаманна будь-яким видам мистецтва, в тому числі музиці. Ці форми трансформуються протягом історичного часу. Проте ці суттєві зміни та трансформації ще не знайшли всебічного відображення у теоретичній рефлексії. Незважаючи на достатню кількість праць, присвячених аналізу малих форм, вони як правило стосуються конкретного виду мистецтва, в тому числі музичного. Бракує досліджень, які звертаються до універсальних показників «малих форм», що є спільними для різних видів мистецтв, у яких здійснюється міждисциплінарний синтез стосовно даної теми.

Тому постає проблема визначення тих спільних рис (універсальних, загальнокультурних філософсько-світоглядних вимірів феномена малої форми у мистецтві), які дають можливість дослідження цього явища в його смисловій повноті та цілісності. Усталений протягом багатьох століть жанр багателі є одним з найбільш популярних у музичному мистецтві, який присутній у творчості композиторів, починаючи з класичної доби, а в ХХ столітті переживає значні трансформації у творчому добутку багатьох українських композиторів-сучасників (В. Сильвестров та ін.). Акцентуємо увагу саме на питаннях сучасної трансформації «малої форми» багателі, яка не ставала об'єктом спеціального дослідницького інтересу в українському музикознавстві.

**Наукова новизна.** Багателі є традиційним жанром, з часів Ф. Куперена, що вперше звертається до багателі, їх написано безліч, а між тим багателі по-справжньому поки не стала предметом глибокої теоретичної рецепції. Залишаються недослідженими у достатній мірі ті трансформації жанру, які він переживає сьогодні у сучасній українській музиці. Однак ці фундаментальні задачі не можуть бути вирішені без аналізу стану сучасної дослідницької рефлексії багателі як малої форми, без попередньої систематизації основних підходів до цього феномена, що ми спробуємо здійснити у нашій публікації. Також у роботі вперше зіставляються цикли багателей В. Сильвестрова та М. Капустіна як певні парадигмальні моделі.

**Мета статті** — визначити принципи жанрових трансформацій багателі у сучасній композиторській творчості (на прикладі багателей В. Сильвестрова та М. Капустіна) в контексті теоретичної рецепції малих музичних форм. **Об'єкт дослідження** — багателі як мала музична форма. **Предмет дослідження** — трансформація жанру багателі на прикладі циклів В. Сильвестрова та М. Капустіна.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Найбільш значущими в контексті обраної теми є, по-перше, теоретичні дослідження, присвячені малій формі: Говар Н. О., Зенкін К., Мазель Л. А., Цуккерман В. А., Назайкінський Є., Панкратова В., Руч'євська К., Рябуха Н. О. [4–8; 12–15; 17; 19–21]; по-друге, публікації, присвячені жанру багателі як в цілому, так і у творчості конкретних композиторів: Карелова Г. В., Келдиш Ю. В., Рубан Н. Л., Сильвестров В., Фурдуй Ю. В., Чернявська М. С., Antokoletz E., Eremiášová M., Sallis F. [9–11; 18; 22; 23; 26–31].

**Основний матеріал.** Перше, найбільш широке коло джерел, яке слід розглянути при обговоренні обраної нами теми, стосується дослідження музичної форми як такої. Тут ми звертаємося до класичних праць Б. Асаф'єва, Л. Мазеля, В. Холопової, К. Руч'євської [1; 13; 19; 24]. Спробуємо виявити, наскільки в них тематизується мала музична форма як окремий сегмент змісту. Лише в фундаментальній праці В. Холопової в розділі «Музичні форми бароко» зустрічаємо невеликий підрозділ «Малі (прості) форми» [24, с. 199–204]. У роботі Л. Мазеля та В. Цуккермана «Аналіз музичних творів: елементи музики та методика аналізу малих форм» [13] як окремий феномен мала форма не розглядається, вона слугує лише зручним ілюстративним матеріалом для аналізу формотворчих та структурних елементів. Окремі дослідники звертались до конкретних жанрів у структурі малих музичних форм — прелюдія, ноктюрн, етюд [17] як до зразків фортепіанної мініатюри. Одним з перших серйозних досліджень з історії фортепіанної мініатюри стали монографія та докторська дисертація К. В. Зенкіна «Фортепіанна мініатюра та шляхи музичного романтизму» [7]. Автор розглядає становлення та розвиток жанру на прикладі творів західноєвропейських та російських композиторів ХІХ — початку ХХ ст. В центрі уваги опиняється романтична мініатюра у модусі індивідуальних композиторських стилів та в контексті специфіки національних шкіл і культурних традицій. К. В. Зенкін лише у вступі до своєї роботи звертається до поетики фортепіанної мініатюри. Ця тема стає центральною у дослідженні Є. В. Назайкінського «Поетика музичної мініатюри» [14], де цей тип малої музичної форми постає не тільки як фон, доповнення, ескіз для більш значних творів, а як самостійний, надзвичайно важливий і багатогранний культурний феномен. Якщо у К. Зенкіна домінує історико-генетичний підхід, то Назайкінський виходить на рівень теоретичної концептуалізації. Він звертається до визначення мініатюри як такої, виділяє принци-

пи та засоби мініатюризації у різних видах мистецтва. Саме в його есе ми знаходимо шляхи вирішення вкрай важливої дослідницької проблеми розрізнення концептів «мала музична форма» та «мініатюра». Підкреслюється, що усталений критерій масштабу не є визначним. «В терміні малі форми акцентується одна зі сторін — форма, в той час як слово мініатюра означає твір в цілому, причому основою створення ефекту мініатюрності є художня операція стиснення, яка здійснюється у мисленні, а також концентрація великих об'ємів чи енергій у малій сфері» (переклад наш. — К. М.) [14]. Таким чином, не тільки масштабним та кількісним, а також поетичним, естетичним та художнім критерієм мініатюри є дотримання принципу «велике в малому», який стає для відомого теоретика генеральним.

Фортепіанна мініатюра стає темою ґрунтовних досліджень Н. О. Говар [4; 5]. Хронологічно вони охоплюють період ХХ — початок ХХІ століття. Жанр постає як найбільш затребуваний в сучасній музичній творчості, що відображає різнополярні стилеві течії епохи: неокласичні, неоромантичні, неофольклорні, авангардистські, мінімалістські, джазові тощо. Одночасно мініатюра втілює такі філософські та загальнокультурні тенденції, як «нова еклектика», «нова простота», «нова релігійність», «нова естетика числа». Також звернемося до статті Н. Говар «Музична мініатюра у комунікативному просторі естетики постмодерну», де здійснено аналіз ролі фортепіанної мініатюри у процесі комунікативної взаємодії всередині тріади «композитор — виконавець — слухач»: «...маленький, скромний, зовсім не «парадний» жанр не лише акумулює в собі музичний зміст, а й стає в метафоричному плані «ниткою Аріадни», рухаючись вздовж якої академічна музика отримує шанс установити зв'язок зі слухачем ХХІ століття» (переклад наш. — К. М.) [6].

Українські музикознавці також звертаються до аналізу музичної мініатюри. Мініатюра як феномен музичної культури стала темою дисертаційної роботи та статей харківської дослідниці Н. О. Рябухи [20; 21]. Вона розглядає музичну мініатюру як системне явище, фокусує увагу на мініатюризмі як принципі художнього мислення. Перевагою цієї роботи є одна з перших спроб класифікації основних напрямків досліджень жанру музичної мініатюри. Н. О. Рябуха виділяє три групи наукових джерел: 1) історичні дослідження, в яких жанр мініатюри розглядається як невід'ємна частина розвитку музичної культури, епохи, стилю, напряму, національної школи (праці Т. Ліванової, О. Алексєєва, М. Друскіна, М. Дремлюги, Л. Архімович,



М. Гордійчука, Т. Булат, Г. Курковського, М. Бялик, В. Самохвало-ва, С. Павлішин, Л. Корній, Л. Кияновської та ін.); 2) дослідження, в яких фортепіанна мініатюра розглядається в контексті жанрово-стильової еволюції української фортепіанної музики різних часів, перш за все це дисертаційні роботи (М. Степаненко, Ю. Вахраньов, В. Клиш, О. Фрайт); 3) дослідження, які висвітлюють в окремих аспектах теоретичні проблеми жанру музичної мініатюри (монографії В. Панкратової, Є. Назайкінського, К. Зенкіна) [20]. Таким чином, автор виокремлює історичний, жанрово-стильовий та теоретичний аспекти розгляду цього феномена. На наш погляд, це лише попереднє наближення до розгорнутої, всебічної класифікації. Так авторка залишає поза увагою питання виконавської інтерпретації жанру. Проте це не лише дослідницька «сліпа пляма», насправді вкрай мало ґрунтовних праць на цю тему. Тому вважаємо перспективним саме цей напрямок дослідження.

Ще один автор, до якого ми звертаємось у контексті мініатюри як музичної форми — Н. Герасимова-Персидська. У статті «XXI век и «musica mundana» вона окреслює поле дослідження у схемі «закони музики — закони Всесвіту», і хоча акцент на «розгляд еволюції формотворення, його ускладнення і трансформації відповідно епохальним стилям» [3] автор робить лише ескізно, ми спробуємо при першому наближенні розгорнути його на прикладі малих форм.

Після цього загального огляду теоретичних джерел вважаємо за потрібне звернутися до мініатюри у такій її конкретній формі, як багатель. Цей жанр доволі широко представлений в сучасній композиторській практиці. Багатель стала предметом нашої особливої уваги тому що вона, на наш погляд, найбільш радикально трансформується. Багатель, за етимологічним визначенням — «дрібничка», «іграшка», «забавка», набуває рис універсальності, космічності, стає відображенням найбільш актуальних комунікативних тенденцій медійного простору сьогодення (афористичність висловлювання, сповільненість та «розтягненість» часу, тяжіння до гіпертексту та наджанрових структур тощо). Однак не завжди у творчості сучасних композиторів багатель виступає провідним жанром та має теоретичне, концептуальне підґрунтя, а часто є лише відображенням індивідуального стилю, не виходячи за рамки традиційного циклу мініатюр, лише написаних із урахуванням сучасних засобів. Спробуємо стисло проаналізувати, як жанр багатель представлений у сучасній теоретичній рецепції. У традиційному тлумаченні *bagatelle* (франц. — дрібнич-



ка) — невелика інструментальна п'єса, здебільшого для фортепіано, найчастіше легка у виконанні. Зародження цього жанру хронологічно відносять до XVIII ст. та пов'язують з ім'ям Ф. Куперена, у творчості якого вперше з'являється рондо під назвою «Les bagatelles» (1717). Починаючи від Бетховена, композитори застосовують назву «багатель» як позначення жанру [11]. На сьогодні не так багато теоретичних досліджень, присвячених багатель. В основному дослідники звертаються в цьому контексті до творчості конкретних композиторів. Так, наприклад, М. Чернявська та Г. Карелова аналізують багатель Бетховена [9; 10; 28]. Карелова розглядає бетховенські багатель ор. 126 як прообраз романтичної мініатюри та демонструє тенденцію розширення масштабу та поглиблення проблематики мініатюри, що здатна вмістити інтоному долі. Таким чином, багатель уже на цьому етапі перестає бути просто «дрібничкою».

Ряд зарубіжних публікацій присвячено багателям Бартока [29; 30; 31], зокрема М. Егемяішова розглядає фольклорні витоки авторського стилю композитора на прикладі циклу «Чотирнадцять багатель для фортепіано, ор.6».

Стилістичні особливості фортепіанного циклу «Багатель» ор. 5 О. Черепніна висвітлюються у статті Н. Рубан [18]. Це одна з небагатьох робіт, де автор звертає увагу на виконавський та репертуарний потенціал жанру.

Аналіз багатель В. Сильвестрова зустрічаємо у публікаціях Ю. Фурдуй, Н. Говар [5; 6; 26]. І сам композитор здійснює теоретичну рефлексію багатель, вводить поняття багательності як універсального принципу культури [22; 23].

Слід зазначити, що сам жанр багатель тільки починає викристалізовуватися як самостійний предмет дослідження (див., наприклад, роботу Ю. Фурдуй [27]). Тому ще недостатньо глибоко визначені суттєві жанрові ознаки багатель як малої форми. Наразі можемо виділити такі: тяжіння до циклічності, увага до деталей, технічна довершеність, демонстрація майстерності, афористичність. Проаналізувавши втілення жанру багатель у творчості більш ніж п'ятдесяти композиторів XIX–XXI ст., Ю. Фурдуй зазначає, що багатель написані найчастіше як цикли (від 3 до 15 п'єс), програмність у яких практично відсутня [27]. Тут слід зауважити, що «Цикл циклів» видатного українського композитора В. Сильвестрова стоїть поза межами такої тенденції. Ряд п'єс, що входять до цього «Багательного епосу», мають програмні назви, що демонструють ніби окремі іпо-

стасі музичного Універсуму митця. Як вказує Ю. Фурдуй, якщо на початку становлення жанру багателі були написані для фортепіано або для скрипки та фортепіано, то у ХХ ст. інструментальний склад поповнюється дерев'яними духовими, мідними духовими, народними інструментами. У сучасній композиторській практиці зустрічаємо здебільшого фортепіанні багателі, але треба зазначити і максимальний склад — камерний оркестр і «стареньке піаніно» у російського композитора Л. Бобильова [27].

Уявлення про принципи сучасної трансформації багателі демонструють цикли багатель В. Сильвестрова та М. Капустіна. Для нашого аналізу ми не випадково обираємо двох відомих композиторів, у творчості яких багатель знайшла своє втілення у досить різних аспектах.

У даному контексті особливу роль відіграє «Цикл циклів» видатного українського композитора сучасності В. Сильвестрова, який складається з двадцяти одного циклу багатель. Специфікою розуміння багателі у В. Сильвестрова є те, що він вважає її сутнісною універсальною формою космічного та загальнокультурного рівня. У нього вона з традиційної малої форми набуває рис форми універсальної, всеохоплюючої, здійснює таку загальну культурну функцію, про яку згадує сам Сильвестров *«лікувати, перемагати»* [32], стає проявом метажанру.

Крім того В. Сильвестров здійснює глибоку філософсько-теоретичну та світоглядну рефлексію музики як універсального космічного феномена у циклі опублікованих лекцій, бесід, інтерв'ю [22; 23]. Багатель, багательність постають сутнісними складовими універсальної картини музикального Всесвіту, яку створює відомий митець. В цілому він оцінює один зі значних періодів своєї творчості як «багательний період». В одному з інтерв'ю композитор висловлюється так: «Я пам'ятник себе воздвиг из багатели...» [32]. У цій самопародії за мотивами Пушкіна криється глибокий зміст, не лише самоіронія, а й світоглядна концепція. Можна розглядати багателі В. Сильвестрова також у поєднанні вираження космічного, глобального та водночас дуже людяного, людиномірного, найвищого прояву інтимності — і слухач, і виконавець багатель ніби тримає у руках дрібничку, яка насправді виявляється цілим Всесвітом. У цьому контексті слід згадати роботу народного художника України і теоретика мистецтва Г. Палатнікова «Семіотичні аспекти формування мови малої та великої скульптурної пластики» [16], що опублікована у філософському журналі «Докса»:

автор статті порівнює малі пластичні форми з «матрицею», за якою можна відновити образ епохи, а скульптор виступає деміургом, посередником Творця. Тактильні відчуття, відбитки пальців скульптора як «знак творящей руки» [16], «людиномірність», здатність охопити повністю і тримати об'єкт творіння у долоні, дивитись згори, як Деміург, переносять пластичну мініатюру із побутової сфери у космогонічну. На нашу думку, такий підхід прямо кореспондує з концепцією багателей В. Сильвестрова.

Інший та сутнісно відмінний варіант звернення до багателі знаходимо у творчості своєрідного композитора та віртуозного піаніста М. Капустіна, яка поєднує у собі джазові та класичні тенденції. М. Капустін є автором понад 160 творів, серед яких шість концертів для фортепіано з оркестром, Концертна рапсодія, більше 15 фортепіанних сонат, камерна музика, етюди та мініатюри. Представляють інтерес опуси, що являють собою симбіоз традиційної та джазової традиції, у яких композитор звертається до усталених форм, наповнюючи їх віртуозною джазовою фактурою: Сюїта у старовинному стилі ор. 28, десять інвенцій ор. 73, 24 прелюдії і fugи ор. 82, сонатина ор. 100 [2]. У цей же ряд ми можемо поставити цикл «Десять багателей» ор. 59, на яких зупинимося більш детально. На відміну від В. Сильвестрова М. Капустін лише використовує форму багателі, не піддає її теоретичному чи світоглядному аналізу. Однак інтерес для детального дослідження циклу М. Капустіна представляє його звернення до імпровізаційності, джазового гармонічного мислення у поєднанні зі строгою формою циклу. «Десять багателей» ор. 59 — чергування контрастних п'єс, що демонструють багатство джазових прийомів, віртуозність (на фактурі багателей відобразився багаторічний виконавський досвід самого композитора як піаніста-імпровізатора у поєднанні з фундаментальною академічною базою). Можемо попередньо стверджувати особливу парадигмальну модель трансформації циклу багателей у М. Капустіна, яка не тільки є відображенням сучасного композиторського мовлення, а й виходить із практики імпровізації. З одного боку, це наближує багателі Капустіна до найперших зразків жанру часів Ф. Куперена, коли сам процес музикування передбачав володіння імпровізаційними прийомами, з іншого — відповідає найсучаснішим тенденціям взаємодії у комунікативній тріаді «композитор—виконавець—слухач» [6], про яку ми уже згадували в контексті досліджень фортепіанної мініатюри крізь призму естетики постмодерну.

**Висновки.** На основі аналізу вибраних нами джерел ми можемо зробити такі попередні висновки:

Багатель як мала форма представлена у дослідницькій рефлексії досить фрагментарно, на сьогодні більшість наукових праць присвячені аналізу жанру у творчості конкретних композиторів. У публікаціях, що здійснюють більш глибокий аналіз багательей в історичному та теоретичному аспектах, зокрема у роботі Ю. В. Фурдуй [27], майже відсутній огляд теоретичної рефлексії багательей як малої форми, водночас знаходимо тут спробу узагальнення жанрових ознак багательей. Також зауважимо, що у наведених публікаціях майже не тематизується виконавський аспект інтерпретації жанру багательей, тому вважаємо цей напрям перспективним у власних подальших дослідженнях.

У першому наближенні нам вдалося виявити такі суттєві жанрові ознаки багательей як малої форми: тяжіння до циклічності, увага до деталей, технічна довершеність, демонстрація майстерності, афористичність. Особливо відзначимо генеральний, на нашу думку, естетичний принцип «велике у малому», що є однією з найважливіших характеристик жанру багательей. Поєднання «миттєвого осяяння», безпосереднього та живого враження і водночас гранично концентрованої, афористичної, теоретично насиченої форми багательей стає ідеальною «лабораторією» для пошуку композиторських новацій, є проявом ізоморфності, фрактальності і, зрештою, «дрібничка» здатна вмістити у собі музичний Всесвіт.

Проаналізувавши багательей В. Сильвестрова та М. Капустіна, ми можемо виділити два типи трансформації циклу багательей. У творчості В. Сильвестрова багательейність виступає одним з провідних концептів, стає основою для побудови «Циклу циклів», який вражає увібрав його досвід авангардної музики. Багательей у творчості видатного українського митця набуває рис космічності, стає універсальною формою висловлювання та взаємодії зі світом, що сам композитор неодноразово стверджує у численних інтерв'ю.

М. Капустін, на відміну від В. Сильвестрова, не теоретизує багательей. У його циклі «Десять багательей» ор. 59 вони використовуються просто як зручна форма для вираження, основою для побудови циклу стає використання імпровізаційних прийомів, джазової гармонії у поєднанні з традиційною формою циклу, де мініатюри чергуються за принципом контрасту. Таким чином, у Капустіна цикл трансформується через використання сучасного композиторського мовлення.

Отже можемо відзначити надзвичайну актуальність звернення до малої форми у сучасній дослідницькій рефлексії, визначення її універсальних філософських, загальнокультурних рис. Одним з найбільш перспективних, об'ємних, насичених смислами для дослідження у даному контексті вважаємо жанр багателі як прояв малої форми.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
2. Гафаров И. Николай Капустин. Штрихи к портрету. *Молодой ученый*. 2013. № 2. С. 444–447.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / ред. Ирина Тукова. К.: Дух і Літера, 2012. 408 с.
4. Говар Н. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX в. в зеркале эпохи: монография. М.: Юрайт, 2018. 225 с. (Серия: Актуальные монографии).
5. Говар Н. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: дис. ... канд искусствovedения: 17.00.02. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2013. 296 с.
6. Говар Н. О коммуникативной роли миниатюры в фортепианно-исполнительской деятельности. *Музыка и время*. 2015. № 1. С. 3–7.
7. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская консерватория, 1997. 509 с.
8. Лосева О. Теория циклических форм в наследии Е. В. Назайкинского. *Журнал Общества теории музыки*. 2016. Вып. 2 (14). С. 8–13.
9. Карелова Г. Функции багателі в контексте творческого наследия Людвиг ван Бетховена (на примере багателі ор. 33). *Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій. Культура України: матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. 26–27 березня 2009 року / Харк. держ. акад. культ. Х., 2009. С. 51–52.*
10. Карелова Г. «Гениальные пьесы» ор. 126 Л. Бетховена под «скромным» названием «Багателі». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. Харк. нац. ун-т мистецтва імені І. П. Котляревського. Харків: Вид-во С. А. М., 2012. Вип. 34. С. 268–282.
11. Келдыш Ю. Багатель. *Музыкальная энциклопедия*: [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1973–1982. Т. 1. С. 270.
12. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 536 с.
13. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 749 с.

14. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. История в музыке : избр. исслед. / ред. О. В. Лосева. М. : НИЦ Московская консерватория, 2009. С. 371–391
15. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
16. Палатников Г. Семиотические аспекты формирования языка малой и большой скульптурной пластики. *Докса: Збірник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 10: Стратегії інтерпретації тексту та межі їх застосування. Одеса: ОНУ імені І. І. Мечникова, 2016. С. 318–325.
17. Панкратова В. Малые инструментальные формы (прелюдия, ноктюрн, этюд). М.: Музгиз, 1962. 70 с.
18. Рубан Н. Стилистические истоки фортепианного цикла «Багатели» А. Черепнина. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2014. № 3, ч. 2. С. 160–164.
19. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998. 298 с.
20. Рябуха Н. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2008. № 1. С. 73–82.
21. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Х., 2004. 201 с.
22. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим. К.: Дух і Літера, 2011. 368 с.
23. Сильвестров В. СΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. К.: Дух і Літера, 2012 с.
24. Холопова В. Форма музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
25. Фраёнов В. Циклические формы. *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 615.
26. Фурдуй Ю. Багатель в творчестве В. Сильвестрова. *Искусствознание: теория, история, практика: Научно-практический журнал*. Челябинск, 2015. № 3. С. 64–69.
27. Фурдуй Ю. Историко-теоретические предпосылки исследования жанра багатели в музыке. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпропетровськ : Лира, 2015. Вип. 10. С. 124–133.
28. Чернявська М. Багательі Бетховена. Становлення жанру. *Культура України* : зб. наук. пр. Харк. держ. акад. культ. ; відп. ред. О. Г. Стахевич. Харків, 2000. Мистецтвознавство. Вип. 7. С. 175–185.
29. Antokoletz, E. The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. *Tempo, New Series*. 1981. No. 137, Jun. P. 8–16. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/945644>

30. Eremiášová M. Fourteen Bagatelles for piano op. 6: No. I, III, IV, V, VI, VIII, and XI. Theses of Dissertation Doctor of Philosophy. Department of Composition Eastman School of Music. University of Rochester. New York, 2011. 48 p.

31. Sallis F. La transformation d'un heritage: Bagatelle op. 6 no 2 de Bela Bartok et Invencio (1948) pour piano de Gyorgy Ligeti. *Revue de Musicologie*. 1997. T. 83e, No. 2e. P. 281–293. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/946920>

32. Silvestrov V. (Talk show). *Fleeting Melodies*. Bogdana Pivnenko, 2013. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ir-j8F3wsIE>

### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971). *Musical form as a process*. Moscow: Music [in Russian].
2. Gafarov, I. (2013). Nikolai Kapustin. Strokes to the portrait. *Young scientist*. № 2 [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012) *Music. Time. Space*. Kiev: Spirit and Litera [in Russian].
4. Govar, N. (2013) *Piano miniature in the works of Russian composers of the second half of XX — beginning of the XXI centuries: the problems of style and interpretation*. PhD dissertation (Art. Moscow: Gnessin Russian academy of Music [in Russian].
5. Govar, N. (2015) *On the communicative role of miniatures in piano performance*. *Music and Time*. no 1 [in Russian].
6. Govar, N. (2018) *Piano miniature of the Russian composers of the first half of the 20th century. In the mirror of epoch: monograph*. Moscow: Yurajt [in Russian].
7. Zenkin, K. (2009). *Piano miniature and the path of musical romanticism*. Moscow: Moscow Conservatory [in Russian].
8. Loseva, O. (2016). *The theory of cyclic forms in the heritage of E. Nazaykin-sky*. *Journal of the Society of Music Theory*. Issue 2 (14) [in Russian].
9. Karelova, G. (2009) *The functions of the bagatelle in the context of the heritage of Ludwig van Beethoven (on the example of bagatelle, op.33)*. *Austrian musical culture at the crossroads of eras and traditions. Ukrainian culture: Materials of the International scientific and practical conferences*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].
10. Karelova, G. (2012) «The ingenious plays» by L. Beethoven under the «modest» title of «Bagatelle». *Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education*. *Collective Papers*. Kharkiv, Kharkiv I. Kotlyarevskij National University. Issue 34 [in Russian].
11. Keldysh, Yu. (1973). *Bagatelle. The musical encyclopedia*. Moscow: Soviet Encyclopedia: Soviet composer, Vol.1 [in Russian].
12. Mazel, L. (1979). *The structure of the musical works*. Textbook. Moscow: Music [in Russian].
13. Mazel, L., Cukkerman V.(1967) *The analysis of musical compositions: Elements of music and a technique of the analysis of small forms*. Moscow: Music [in Russian].



14. Nazajkinskij, E.(2009) Poetics of the musical miniature. History in Music. Moscow Moscow Conservatory [in Russian].
15. Nazajkinskij, E.(2003) Style and genre in music. Moscow: Vlado [in Russian].
16. Palatnikov, G. (2016) Semiotic aspects of the formation of the language of small and large sculptural plastics. Doxa. Collection of scientific works on philosophy and philology. Issue 10. Odessa, Odessa I. I. Mechnikov National University [in Russian].
17. Pankratova, V. (1962). Small instrumental forms (Prelude, nocturne, etude). Moscow.: Musical Publishing House [in Russian].
18. Ruban, N. (2014). Stylistic origins of the piano cycle «Bagatelle» by A. Cherepinin. Historical, philosophical, political and legal sciences, culturology and art history. Problems of theory and practice. Tambov:Litera. No 3. Part 2. [in Russian].
19. Ruch'evskaya, E. (1998). Classical musical form. The textbook. St. Petersburg: Composer [in Russian].
20. Ryabuha, N.(2008) Musical miniature as a subject of cultural studies. Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Art. Art History. Architecture. No 1. [in Ukrainian].
21. Ryabuha, N.(2004) Miniature as a phenomenon of musical culture (on a material of piano works of the Ukrainian composers of the XIX–XX c.). Dissertatin... candidate of science (Theory of Culture). Kharkov: Kharkov State Academy of Culture [in Ukrainian].
22. Silvestrov, V.(2011). To wait for the music. Lectures-dialogues. Kiev: Spirit and Litera [in Ukrainian].
23. Silvestrov, V.(2012). ΣΥΜΠΙΘΣΙΟΝ. Dialogues with Valentin Silvestrov. Kiev: Spirit and Litera [in Russian].
24. Holopova, V.(1999). The form of the musical works. Textbook. — St. Petersburg: Deer [in Russian].
25. Frayonov, V.(1990). Cyclic forms. Musical encyclopedic dictionary / Ch. ed. G. Keldysh. Moscow: Soviet encyclopedia. [in Russian].
26. Furduj, Yu (2015). Bagatelle in the works of V. Silvestrov. Art history: theory, history, practice. Scientific and practical journal. Chelyabinsk [in Russian].
27. Furduj, Yu. (2015). Historical and theoretical background for the study of bagatelle in music. Musical thought of the Dnepropetrovsk region. Dnepropetrovsk: «Lira». Issue 10. [in Ukraine].
28. Chernyavs'ka, M.(2000) Bagatelles of Beethoven. Formation of the genre. Culture of Ukraine. Collection of scientific works. Kharkov :Kharkov State Academy of Culture. Kharkov. Art History. Issue. 7. [in Ukraine].
29. Antokoletz, E. (1988) The Musical Language of Bartók's 14 Bagatelles for Piano. *Tempo, New Series*, No. 137. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/945644>. [in English].
30. Eremiášová, M. (2011) Fourteen Bagatelles for piano op. 6: No. I, III, IV, V, VI, VIII, and XI. Theses of Dissertation Doctor of Philosophy. Department of Composition Eastman School of Music. University of Rochester. New York. [in English].



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 скрипаля, 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 єдином концепційно оправданому проявленні, ґрунтуючись своїми доводами на прикладі об'єктивного проявлення специфічних музичних рис у творчості скрипки Ліндси Стірлінґ. Висновки. Підсумовуючи особливості виконавських аспектів гри Ліндси Стірлінґ, в совокупності, ми називаємо їх авторськими ідіостилем виконавиці, а це чеканить нову печатку в музичній історії в скрипковій виконавській формі мислення і самовираження, що відображає культуру епохи в цілому.*

*Ключові слова: сучасне скрипкове виконавство, танцювальна культура, ігровий апарат скрипки, скрипкові 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 скрипки Ліндси 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 ідіостилем Ліндси

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 підвищеного 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 наблизеними 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 невеликого 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 скрипача 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*

*scientific novelty* of the article is determined by the fact that E. Denisov's vocal and instrumental work is considered in the context of the general evolution of the composer's individual author's style, highlighting the importance of the interaction of innovative techniques and traditional genre settings adopted in this genre area. **Conclusions.** In his works, E. Denisov relies, on the one hand, on the traditional for vocal and instrumental genres figurative structural, compositional and figurative foundations, and on the other hand, he finds ways to significantly update the interpretation of both the general genre basis and the musical and linguistic parameters. The composer's works are characterized by a strong connection between the musical and verbal levels, since the semantic load of the work, coming from the verbal text, has a powerful effect on the construction of the future work. At the same time, the desire to most fully reflect in his work the circle of artistic images that inspired E. Denisov to work, leads to the need to expand the boundaries of musical form, and — more broadly, musical art, leading to the synthesis of art, the inclusion of elements of instrumental theater.

**Keywords:** genre, musical culture of the «Soviet period», vocal and instrumental creativity, author's style, «The Sun of Incas».

Ду Сяошунан, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
ОНМА ім. А. В. Нежданової

**Традиційне і новаторське в трактуванні вокально-інструментальних жанрів у творчості Е. Денісова**

**Метою статті** є розгляд взаємодії традиційного та новаторського в вокально-інструментальній творчості Е. Денісова з виявленням характеристикуючих цей процес інтонаційно-стилістичних комплексів. **Методологія роботи обумовлена** жанрово-стильовим, семантичним і аналітичним музикознавчим підходами, орієнтованими на виявлення діалогічної взаємодії традиційного та новаторського у творчості Едісона Денісова. **Наукова новизна статті** визначається тим, що вокально-інструментальна творчість Е. Денісова розглядається в контексті загальної еволюції індивідуально-авторського стилю композитора з виділенням значення взаємодії новаторських прийомів і традиційних жанрових установок, прийнятих в цій жанровій області. **Висновки.** У своїй творчості Е. Денісов спирається, з одного боку, на традиційну для вокально-інструментальних жанрів образну структурно-композиційну й образну основу, з іншого — знаходить шляхи суттєвого оновлення трактування як загальної жанрової основи, так і музично-мовних параметрів. Для творів композитора характерний міцний зв'язок музичного та вербального рівнів, оскільки смислове навантаження твору, що йде від словесного тексту, справляє потужний вплив на побудову майбутнього твору. Одночасно прагнення найбільш повно відобразити в своєму творі коло художніх образів, що надихнули Е. Денісова на роботу, призводить до необхідності розширення меж музичної форми, і — ширше, музичного мистецтва, при-



*водячи до синтезу мистецтв, включенню елементів інструментального театру.*

*Ключові слова:* жанр, музична культура «радянського періоду», вокально-інструментальна творчість, авторський стиль, «Сонце інків».

**Relevance.** One of the largest creative individuals in the musical culture of the «Soviet period», which had a strong impact on the work of many composers of the second half of the XX — beginning of the XXI centuries is Edison Denisov. The composer entered the history of musical art as one of the main representatives of the avant-garde trend in the musical culture of the «Soviet period» in the middle of the XX century and today his works occupy a significant place in the repertoire of contemporary performers. Speaking about the avant-garde trend in the musical culture of the «Soviet period», many researchers, including Y. Kholopov, proposed the distinction between the avant-garde movement of the early XX century (Avant-garde-I) and the 60–70s (Avant-garde-II) [5, p. 244].

Although the creative heritage of Edison Denisov is extremely extensive and diverse in genre composition, however, vocal and instrumental genres according to the testimony of the composer occupy a special place in it.

Denisov said that he constantly felt the need to write vocal music — «I always want to write vocal music, but I have to write the instrumental one» [2, p. 28]. It is in the vocal and instrumental works that the features of the composer's individual stylistics are most pronounced. Starting from one of the earliest works — the cantata «The Sun of Incas» (1964), Denisov sought to express his musical ideas beyond the traditional and generally accepted, which seemed to him overly academic and outdated.

The most significant period of Denisov's creative activity was in the 60–70s of the XX century, having a significant impact on the work of contemporary composers, which contributed to the process of updating the musical language and the search for new stylistic techniques. Today, in the context of the XXI century, when ideological prohibitions have been lifted, it is especially important to try to objectively examine the specifics of the manifestation of avant-garde principles in the work of the composer, who was one of the first to turn to the musical language of Contemporary music. It is important to understand how the composer's music fits into the trends of the time, and possibly influences the formation of these trends.

**Literature review of the problem.** When studying the creative method of Edison Denisov, first of all, it is necessary to highlight the works of the composer himself, which become valuable material that allows you to identify the composer's views on the music of the XX century, on the principles and

foundations of the composition by which he was guided, as well as his assessment of the ongoing processes in the musical culture of the XX century. Among the musicological studies that played an important role in shaping the contemporary view of E. Denisov's work, the works of Y. Kholopov, who was one of the first musicologists who devoted his works to the study of the composer's work, should be highlighted. The monographic studies of Y. Kholopov and V. Tsenova «Edison Denisov», as well as the collections «The Music of Edison Denisov», «The Space of Edison Denisov», individual articles in various books, as well as a number of dissertation studies in recent years are widely known. However, despite the steady interest in musicology circles in the work of E. Denisov and a rather long series of works devoted to this issue, we can confidently say that the study of the work of E. Denisov is at the initial stage.

**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-style, semantic and analytical musicological approaches, focused on revealing the dialogical interaction of the traditional and innovative in the work of Edison Denisov. **The scientific novelty** of the article is determined by the fact that E. Denisov's vocal and instrumental work is considered in the context of the general evolution of the composer's individual author's style, highlighting the importance of the interaction of innovative techniques and traditional genre settings adopted in this genre area.

**Presenting the main material.** According to E. Denisov, vocal and instrumental genres occupy a completely special place in his work. In a conversation with D. Shulgin, the composer said that throughout his life he felt an urgent need to write vocal music. From the initial period of creativity to the last days of the composer's life, as Denisov said, «both then and now I have a feeling that my vocal music is somehow more natural and better than instrumental. At least, it's always easier for me to write it» [7, p. 262]. In addition to the ease and naturalness of working in vocal and instrumental genres, E. Denisov names another reason for his interest in this genre sphere, namely, his love for the poetic word — «poetry, which is especially dear to me, which seems to live in me and for me - it is always associated with some kind of music hidden inside me» [7, p. 262].

Among the genre trends that make up E. Denisov's vocal and instrumental legacy, one can find almost all genres associated with singing, namely the opera «Four Girls», «The Foam of Days», the oratorio «The History

of the Life and Death of Our Lord Jesus Christ», «Siberian Land», Requiem, cantata «The Sun of Incas», vocal-instrumental cycles «Cries», «Life in Red», «On a Snow-fire», vocal numbers for theatrical performances of «Medea» and many others.

Denisov started the search for new techniques and principles of composition, work on a significant update of the musical language and new sources of inspiration already in the 60s. This period was called by the composer «My second conservatory», since for about ten years he was engaged in independent study of that music and those styles that were completely inaccessible to study during training at the conservatory due to the complete ban not only on performing objectionable works, but also on studying them [7, p. 22]. According to his own assurance, this period of «self-education» lasted about ten years, resulting in the appearance of a number of works completely new to the musical culture of the «Soviet» period.

Like compatriots of the beginning of the century, E. Denisov with utmost sensitivity listens to the symbolist poetic text, as if recognizing its undoubted self-worth. The composer's increased attention to the sounding word contributes to the fact that, on the one hand, the most vocal expression in his chamber-vocal compositions is the vocal line's discrete discreteness, and on the other hand, the selection of keywords helps to identify the meanings of a number of stable melodic formations. Building poetry on a pedestal, the composer does not forget about the artistic integrity of romances and does not completely subordinate the sound-intonational principle to the poetic, which would inevitably lead to a decrease in musical expressiveness proper.

The vocal and instrumental works of E. Denisov are characterized by deep psychology. This, in turn, determines the «weight gain» of almost every musical intonation, which, according to the composer, contributes to the «general deepening of expressiveness and increasing intimacy... quiet... expression» [7, p. 340]. Another feature of the style is associated with the psychologization of musical thinking — the unconditional prevalence of restrained tempos in works. All this testifies to a tendency to deep immersion in the world of emotional experiences, to focus on its smallest changes. The in-depth psychologism of the composer's works is also associated with the tendency to plunge into the tragedy, sometimes gloomy-fatal sphere. At one time, this became one of the main qualities of poetical and musical symbolism: the motives of loneliness, doom, death, so frequent in the verses of the Symbolists, almost all authors of romances of the beginning of the century paid tribute. In the cycles of E. Denisov, the motives of doom and death are especially acute. However, the image of hope that the composer, in accor-

dance with his views, sought and found in poems of poets, also receives a vivid embodiment (for example, in the block cycle «On a Snow-fire»). So, there is an organic «entry» into poetry with the simultaneous manifestation of an actively expressed «counter» composer initiative, the dynamic conjugation of the verbal and musical ranks as a guarantee of a complete artistic synthesis.

In vocal music, E. Denisov finds implementation and a number of other trends associated with the manifestations of musical symbolism at the turn of the century. This concerns, in particular, the problem that T. Levaya characterizes as a «polarization of the means of expression,» which is realized when symbolist plots and ideas are embodied. The researcher notes the characteristic figurative antithesis of two principles — «a frantic impulse and the fettering forces of silence, death, non-being» [3, p. 27]. Moreover, the first, effective image is often absorbed by the second and then «silence» becomes prevailing in the ratio of interacting forces.

One of the first works that attracted special attention with the novelty of receptions and the boldness of the design is the cantata «The Sun of Incas» to the verses of Gabriela Mistral. Thanks to this work, Denisov was talked about as a vivid representative of the avant-garde movement in the music of the second half of the XX century. Moreover, thanks to the activities of E. Denisov and his closest associates — A. Schnittke and S. Gubaidulina, the Soviet avant-garde oxymoron was born in the foreign press.

The premiere of the work took place in 1964, and as the composer himself has repeatedly said, it was hardly the only work of the period that had a premiere at home. The initiator, inspirer and organizer of this premiere was G. Rozhdestvenskiy, who accidentally familiarized himself with an incomplete score, expressed a desire to perform this work at a planned concert. The conductor carried out his intention and held two concerts, at which the cantata «The Sun of Incas» was performed with stunning success. As S. Slonimski, who was present at this concert, testified, E. Denisov was summoned to the stage more than ten times under stormy applause. The expected reaction from the official authorities was not long in coming, and as the composer told in an interview with D. Shulgin, the directors of the Philharmonic who approved the concert repertoire were removed, and G. Rozhdestvenskiy was reported in a rude manner. However, these oppositions to new trends, new aspirations of young composers only convinced the latter of the correctness of the chosen direction and it was with this work that E. Denisov's world fame began. As you know, after the work premiere at the Darmstadt show, the world famous composer and conductor P. Boulez

included the «The Sun of Incas» in the program of the concert «Domaine musicale», accompanying it with a letter inviting the author himself to the concert. But since these events unfolded in 1965, the author's arrival at the concert was not possible for a number of reasons [5].

Studying the principles of serial technology and using the knowledge gained in his composing activities allows E. Denisov to develop his own unique style lines and stylistic devices. The most important place in his creative searches is occupied by serial technology, which serves as the basis for the organization of the material in most works of this period.

On the way to develop his own style, E. Denisov uses a number of characteristic techniques — from free tonal comparisons, sharp-dissonant writing, to working with serial, dodecaphone techniques. The work is written in an unconventionally interpreted serial technique with widespread use of sonoristic techniques. The appeal to the work of the Chilean poetess Gabriela Mistral was accidental — «I read at random one poem, the other... seemed interesting... and, as I often do, I started marking up, doing some kind of editing. Well, in sort, I began to work» [7, p. 35]. The composer borrowed the name cycle from another poem by Gabriela Mistral, which, incidentally, was not included in the cycle itself. Such a choice of name was due to the general position of E. Denisov in program titles, since, in his opinion, this is a very important and difficult stage in creating a work. He said that it sometimes takes longer to search for a title than writing the work itself, since «the title is very important, in my opinion, and it is important, first of all, to understand the composition, to tune into that understanding» [7, p. 35].

The «The Sun of Incas» consists of six parts, in which the idea of alternating two different plans is realized — instrumental (first, third, fifth parts) and vocal (second, fourth, sixth parts). The instrumental parts are subtitled as follows: Prelude, Intermedia, The Cursed Word; vocal ones are: Sad God, Red Evening, Song of the Finger. The fifth part («The Cursed Word») becomes the dramatic peak of the whole cycle, in which the text uttered by the reader finds its embodiment exclusively by instrumental means.

In «The Sun of Incas» particular attention is drawn to the use of various techniques and techniques of composition by E. Denisov, which he masterfully combines to create unique combinations of technological methods. So, in the first part of the Prelude series, the principles of serial and pointulistic techniques are intertwined; in the second part («Sad God»), the free development of the series unfolds; in the third part («Intermedia»), the composer considers the number «6» as the basis of the series, using 6 shades of loud dynamics, 6 tones, 6 initial sounds of the series, 6 rhythmic groups;

in the fourth part («Red Evening»), the composer combines the aleatory and serial principles; in the fifth part («The Cursed Word»), the composer uses a combination of all the techniques that were heard in the previous parts; in the sixth part («Song of the Finger») a set of techniques is used, including sonorica; seriality; quasi-diatonic; elements of spatial music (application of tape recording).

Speaking about the design of the work, E. Denisov pointed out that the basis is the juxtaposition and interaction of the two planes — the instrumental and the vocal, realizing the idea of «point-to-point transfer of sounds from one instrument to another — it's like flickering sound material that constantly changes its colors - the structure here runs from one instrument to another, it is constantly repainted and repainted, not only due to timbre shifts, but also to range changes. A change of ranges... gives... in... compositions some amazing timbre rapprochements» [7, p. 147].

The composer uses the series in its main form in the «The Sun of Incas» at the beginning of the parts, and the development techniques and segmentation throughout the entire part. The cycle as a whole is based on one series, but this is not orthodox dodecaphony in its purest form: the author allows the use of fragments of the series, both horizontally (melodically) and when connecting segments of the series into vertical ones in tune; a separate part of the cycle can be built in support of a fragment of the series (in the third part of the cycle, support for 1–6 sounds of the series; in the fourth part, support for 7–12 sounds of the series). According to D. Shulgin, in this work for the first time in the creative method of the composer «the letter of the serial type, but in free, informal refraction... from accurate complete conducting of the series to its various modifications, crushing, microserial work» appeared [7, p. 148].

We also note that E. Denisov's attraction to vocal genres is a stable feature of his author's style, which finds its embodiment in the principles of melody of vocal and instrumental cycles, and also influences the structure of the series, in which the composer chooses tertz intervals, the received movement, individual melodic turns. Many researchers and fellow composers noted the leading importance of melodism in E. Denisov's interpretation of serial technology, including. Speaking about «The Sun of Incas», A. Schnittke noted the «intonational value of each interval,» which is due to the features of E. Denisov's serial technology [6, p. 278].

Denisov applied in «The Sun of Incas» all his achievements (at that time) in modern compositional techniques. It was important for the composer to understand and put into practice in an artistic form the possibilities

of new techniques, to find an organic measure of freedom for themselves in the possibilities of their connections. In his approach to the serial method, Denisov did not adhere to strict rules for organizing the material that exist in orthodox dodecaфония. On the contrary, he repeatedly spoke of his understanding of seriality as a method that provides considerable freedom: «I never considered it necessary for myself to strictly align all forms of my series with appeals, shellfish, and so on» [7, p. 134].

**Conclusions.** In his work, E. Denisov relies, on the one hand, on the traditional for vocal and instrumental genres figurative structural, compositional and figurative foundations, on the other hand, he finds ways to significantly update the interpretation of both the general genre basis and the musical and linguistic parameters. The composer's works are characterized by a strong connection between the musical and verbal levels, since the semantic load of the work, coming from the verbal text, has a powerful effect on the construction of the future work. That means, according to the testimony of the composer himself, that in most cases, the source of inspiration and the starting point in creating the work remains the literary source.

At the same time, the desire to most fully reflect in his work the circle of artistic images that inspired E. Denisov to work, leads to the need to expand the boundaries of musical form, and — more broadly, — musical art, leading to the synthesis of art, the inclusion of elements of instrumental theater. This organic and natural combination of the traditional (and even academic) in composer art with the desire for new composer techniques, ways of working, for new artistic opportunities coming off as a result of mastering new ways of composition — is the uniqueness and originality of the author's style of Edison Denisov.

#### REFERENCES

1. Grineva, M. (2017) Edison Denisov's works for voice and accompaniment in the context of the ideas of the avant-garde of the second half of the 20th century: the dissertation... of the candidate of art history: 17.00.02 / Rostov State Conservatory S. V. Rachmaninov. [in Russian].
2. Denisov, E. (2009) Confession: articles, memoirs, materials. M.: Muzizdat [in Russian].
3. Levaya, T. (1991) Russian music of the early XX century. in the artistic context of the era. M.: Music. [in Russian].
4. Kholopov, Yu. (2015) New paradigms of musical aesthetics of the twentieth century: a collection of articles // Science without Borders. Sat Art. to the 15th anniversary of the magazine «Musiqi Dunyasi». M.: «Composer». P. 244–266. [in Russian].

5. Kholopov, Yu., Tsenova, V. (1993) Edison Denisov. M.: Composer. [in Russian].
6. Schnittke, A. (1999) Edison Denisov: articles, memoirs, materials // Light. Good. Eternity. In memory of Edison Denisov. M.: Moscow state. Conservatory. P. 272–289. [in Russian].
7. Shulgin, D. (1998) Recognition of Edison Denisov. M.: Composer. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.09.2018*

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–193–203

**Ван Лунчуань**

<http://orcid.org/0000–0002–6702–4539>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії

ОНМА ім. А. В. Нежданової

[odma\\_n@ukr.net](mailto:odma_n@ukr.net)

## АНТИНОМІЇ ТРАГІЧНОГО У СВІТЛІ МУЗИКОЗНАВЧОГО ПІДХОДУ

***Мета статті** — відкрити двоїсте значення трагічного як базової естетичної категорії та її вплив на формування виразової системи музичного мистецтва. **Методологія роботи** базується на естетичних, культурно-історичних та музикознавчих підходах до вивчення природи та смислового призначення трагічного, передбачає поглиблення текстологічного аналізу та нове розуміння явища стилю. **Наукова новизна** дослідження обумовлена запровадженням двох понять, що утворюють парну категорію трагічного та виявляють його антиномічну сутність, трагедійності та посттрагічного, що дозволяє ширше розглядати втілення трагічного протиріччя в музичному мистецтві. **Висновки** роботи вказують, що посттрагічне є важливим феноменом у культурі ХХ століття, особливо другої його половини, зумовлене розвитком музичної мови та розумінням провідних смислових завдань музики на рівні її стильових домінант, веде до відродження ідеї міфологізації музичної форми та сприяє новій гармонізації як музичних виразових засобів, так і соціальної свідомості, тому глибоко впливає на уявлення про музику як поетику в цілому і на конкретні композиторські жанрово-стильові підходи.*

***Ключові слова:** трагічне, трагедійне, посттрагічне, музична поетика, стиль, стилістика, музична мова.*



**Wang Longchuan**, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova

**Antinomy of the Tragic in the Light of the Muscular Approach**

*The purpose of the article is to discover the dual meaning of tragic as a basic aesthetic category and its impact on the formation of an expressive system of musical art. The methodology of work is based on the aesthetic, cultural-historical and musicological approaches to the study of the nature and semantic purpose of the tragic, envisages the deepening of textual analysis and a new understanding of the phenomenon of style. The scientific novelty of the research is due to the introduction of two concepts that form a pair of tragic categories and reveal its antinomic nature, tragedy and posttragic, which allows us to broadly consider the embodiment of the tragic contradiction in musical art. The conclusions of the work indicate that posttragic is an important phenomenon in the culture of the twentieth century, especially in the second half, due to the development of musical language and the understanding of the leading semantic tasks of music at the level of its style dominant, leads to the revival of the idea of mythologization of musical form and promotes new harmonization as musical expressions means, and social consciousness, therefore, deeply influences the idea of music as poetry in general and specific composer genre-style approaches.*

**Keywords:** tragic, tragic, posttragic, musical poetics, style, style, musical language.

**Ван Лунчуань**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

**Антиномия трагического в свете музыковедческого подхода**

*Цель статьи — открыть двойственное значение трагического как базовой эстетической категории и ее влияние на формирование выразительной системы музыкального искусства. Методология работы базируется на эстетических, культурно-исторических и музыковедческих подходах к изучению природы и смыслового назначения трагического, предусматривает углубление текстологического анализа и новое понимание явления стиля. Научная новизна исследования обусловлена введением двух понятий, образующих парную категорию трагического и обнаруживающих его антиномическую сущность, трагедийности и посттрагического, что позволяет шире рассматривать воплощение трагического противоречия в музыкальном искусстве. Выводы работы указывают, что посттрагическое является важным феноменом в культуре XX века, особенно во второй его половине, обусловлено развитием музыкального языка и пониманием ведущих смысловых задач музыки на уровне ее стилевых доминант, ведет к возрождению идеи мифологизации музыкальной формы и способствует новой гармонизации как музыкальных выразительных средств, так и социального сознания, потому глубоко*

*ко впливає на представлення о музиці як поезії в цілому і на конкретні композиторські жанрово-стильові підходи.*

*Ключевые слова: трагедійне, трагедійне, посттрагедійне, музичальна поезія, стиль, стилістика, музичальний мовний мистецтво.*

**Актуальність теми статті.** Трагічне — складна естетична категорія, що вказує на досить широкий спектр естетичних відносин людини зі світом, способів усвідомлення смислу буття. До змісту музики та її власного поняттєвого апарату вона входить з боку загальножиттєвого досвіду, відкриваючи художню специфіку трагічної ціннісної парадигми, провокуючи різні інтерпретації трагічної художньо-образної взаємодії, що, тим не менше, завжди пов'язані з розкриттям антинормальності людського життя, незгладимої дихотомічності людської екзистенції. Головним чинником поляризації у розгляді трагічного постає протиставлення трагедійного та посттрагедійного виходів з даної ціннісної антинормальності.

Трагедійність як можливість самого життя усвідомлюється й переживається у зв'язку зі сприйняттям незгладимих буттєвих протиріч. Але мистецтво виробляє способи виходу за межі цих протиріч та їх своєрідного долання, розширює межі свідомості, що сприймає та переживає трагічний сенс буття.

Тому **мета даної статті** — відкрити двоїсте значення трагічного як базової естетичної категорії та її вплив на формування виразової системи музичного мистецтва.

**Основний зміст роботи.** Трагедійна людина, за О. Шпенглером, це «фаустівський» герой, для якого увесь світ постає рухом до певної мети. Боротьба за існування, у тому числі трагедійна боротьба, є для нього ідеальною формою життя, а свої ідеї повинності, форми моралі він розглядає як усупільнені та вічні. Саме етична спрямованість діяльності та духовної інтерпретації життєвого досвіду визначає тип західноєвропейської фаустівської людини, котра існує в контексті спротиву світу та особистості. Це є однією з конститутивних рис західноєвропейської трагедії, причому вона насамперед розкривається як моральна [6]. Виходячи за межі концепції Шпенглера, можна сказати, що етичні обмеження, які виникають у трагедії Нового часу, створюють і її певний естетичний схематизм, а також акцентують значення особистісної позиції стосовно обставин трагедії.

Тільки мистецтво здатне поставити людину в таку позицію стосовно трагедійних сторін життя, при якій вона не відвертається від них, але стає здатною пізнавати їх справжній смисл і відчути новий

інтерес до бутєвих колізій. Буквальне звернення до трагедійних протиріч як до невіршуваних проблем людського буття виявляється можливим і необхідним лише в мистецтві: тут вони набувають позитивної естетичної значущості, облагороджуються нею, втрачаючи значення «жахливих» подій, але приймаючи властивість викликати глибоке (катартичне) співчуття.

Концепція трагічного в мистецтві як трагедійність, таким чином, пов'язана із граничним загостренням протиріч у художньому образі й з відбором тих стильових прийомів, композиційних рішень, мовних засобів, які можуть сприяти такому загостренню.

Історичною передумовою художньо-трагедійних рішень служить релігійний досвід осмислення корінних проблем людського існування, але вже зі значно більш високих і загальних, позаособистісних позицій. Єдність і цілісність цього досвіду як монотеїстичного в середньовічній культурі (незважаючи на всю принципову різницю між світовими релігіями), а також включення в сакральні концепції світу художніх засобів дозволяють говорити про даний період еволюції трагічного як пограничний, що своєрідно продовжує синкретичні устремління давньогрецького мистецтва, але відкриває, на відміну від нього, переваги *посттрагічного розуміння* вихідних антиномій людського мікрокосму.

Міркуючи про зміст цих антиномій, П. Флоренський називає дві початкові позиції особистості (людської самосвідомості): «алчбу безмежної Реальності і вимогу безумовної Істини». Перша пов'язана з «безмежним розширенням своєї титанічної основи», з «подоланням усякої норми, усякого смислу»; інша означає «неухильне звільнення себе від усякої реальності, усякого буттєвого».

Перша веде до основи Смыслу як такого, щоб «зазіхнути» на нього й побачити «Верховний Смысл» як «саму Міць». Інша веде до основної Реальності, щоб зажадати від неї доказів її прав на буття й переконатися, що Верховна Реальність і є сам Смысл. Перша завершується абсолютною перемогою титанічного (буттєвого, реального), але й абсолютною поразкою: вершина правди Землі є правдою Неба й людей, що «наситивши афект свого титанічного гніву, освітлюється й примиряється». Інша завершується визнанням того, що Верховна реальність, як абсолютно тверда точка буття, є Абсолютний Смысл, тому що правда Піднебесся — вона ж і правда Землі, з якою боролася людина: «Тоді томління духу згасне й розпач зажеврїє радістю знайденої Істини реальності. Необхідні і один, і інший шляхи» [5, с. 142].

Так П. Флоренський у властивій йому термінології описує трагедійний і посттрагічний шляхи інтерпретації головної життєвої антиномії. Найбільш істотна відмінність їх один від одного – в оцінці можливості виходу за межі головного життєвого протиріччя й зближення полюсів свідомості. Перший шлях — трагедійний — пов'язаний з посиленням показу й переживання неможливості названого виходу, з граничною поляризацією, оцінною дихотомією всіх сил свідомості особистості. Інший, посттрагічний, відразу зосереджує на Істині й Смислі як божественній першооснові й, таким чином, уникаючи негативних самооцінок особистості, відмовляється від підпорядкування закону антиномії, що, втім, не скасовує сам закон. Звідси емоційна подвійність, амбівалентність трагедійного переживання й піднесено-позитивний однозначний характер посттрагічного почуття.

Релігійне розуміння головних антиномій людського життя, включаючи певні художні моделі, надає останнім більш широкого значення як універсальним і достовірним аспектам людської історії. Тому саме мистецтво, в контексті релігійного світорозуміння завжди залишаючись містеріальним, створює складні, відвернені, одночасно найбільш яскраві з речової сторони, вражаючі своєю предметністю, символи. Не тільки в християнстві, але й в інших релігійно-художніх картинах світу трагічний результат земних подій, трагічний характер їх переживання знімається осмисленням позамежної для одиничного людського досвіду космологічної божественної взаємозалежності подій. Саме в цьому контексті трагедійне сприйняття остаточно перероджується на посттрагічне, знаменуючи звільнення людини від земної обмеженості, суєтності почуттів. Споконвічне протиріччя життя й смерті розкривається як гармонійна взаємозалежність вічного та тлінного, коли через друге (і за його допомогою) відкривається перше.

Саме Середньовіччя у зв'язку з його релігійною налаштованістю затверджує уявлення про мистецтво як про сферу позитивних цінностей, як про піднесено-прекрасне, що створює власні способи впорядкування дійсності. Щодо цього Середньовіччя успадковує багато моментів античної культури. Не випадково і те, що серед різних родів мистецтва перевага віддається музиці як здатній особливо зміцнювати «етичний лад душі» (Боецій), що налагоджує своєю згодою (гармонією) «душу світу»

Більше того, саме по собі звернення до художнього тлумачення — звичайно, у межах, відведених йому релігійною естетикою, — уже

означало прилучення до божественного першоджерела, отже звільнення від тих обставин життя, які можна вважати трагедійними. Релігійне розуміння відкриває в мистецтві те прекрасне, «яке є належним саме по собі» (Августин). На його тлі трагедійність уявляється награною, штучною, неправильною. Про це — яскраві рядки зі Сповіді Августина: «...Але чому ж людина прагне так випробовувати скорботу, вбачаючи сумне й трагічне, хоча сама не бажала би терпіти те ж саме? І все-таки прагне глядач терпіти скорботу, побачивши це, і сама скорбота є його насолода. Чи не жалюгідне це навіженство?.. І якщо людські нещастя, що давно минули або вигадані, зображуються так, що глядач не почуває прикrostі, то він іде нудьгуючий і незадоволений; якщо ж він відчуває прикрість, то залишається, стежачи з увагою, і, радіючи, проливає сльози... Але куди йде, куди спрямовується такий сум?... Отже, ніякий біль не гідний похвали, ніякий біль не слід любити. Тільки ти, господь бог, що любить душі наші, співчуваєш їм незрівнянно більше, глибше, чистіше, більш незмінно, тому що тебе не ранив ніякий біль. Але хто іншої здатний на це?..» [1, с. 263–264].

У посттрагічній концепції своєрідно виражається ритуальна спрямованість культури, для якої однією з істотних опозицій стає протиставлення впорядкованого й неупорядкованого як доцільного та позбавленого мети. Можна припустити, що посттрагічне та традиційно-трагедійне розуміння антиномічності людського досвіду являють собою дві основні логічні моделі культури, значення яких може мінятися в різні історичні епохи. Ці моделі стають основними передумовами появи різних жанрових форм трагічного; вони й виявляються двома головними жанровими сферами його, що допускають подальші дроблення, конкретизацію, художньо-мовне відокремлення і т. д., оскільки жанр у мистецтві (у музиці найбільшою мірою) означає найбільш буквально з можливих у художній творчості заміщення логіки життєвих зв'язків, досвіду повсякденної свідомості новою особливою логікою художніх відносин і досвідом «очищеної» естетичної свідомості.

Перехід трагічного зі сфери повсякденного життєвого досвіду, у тому числі ритуально-міфологічного до художньої творчості пов'язаний з історією давньогрецької трагедії, у якій однаково яскраво представлені й релігійно-обрядова, і художня сторони. Названа трагедія є тем першим типом трагічної рефлексії культури, який містить у собі (як синкретичний) обидві майбутні основні жанрові мож-

ливості трагічного — трагедійне та посттрагічне ставлення до буттєвих антиномій.

Докласичний (у контексті становлення трагедійності в цілому) трагедійний конфлікт набуває самостійного та повного втілення лише в Новий час, коли мистецтво стає особливою формою діяння людини (поетикою), і самодостатньою, самоупорядкованою смисловою сферою. Так, на думку М. Бахтіна, трагедія досягає своєї жанрової зрілості в часи Шекспіра, оскільки саме як художній жанр вона є підйомом над кризою зміни двох епохальних культур — Середньовіччя та Нового часу. Тому вона й несе в собі всесвітність і всечасовість: вони дають їй сили усвідомлення й подолання кризи. Але тому й визначення смислу трагедії вимагає гранично узагальнюючих суджень, особливо тоді, коли мова йде про зміст, ціннісну спрямованість і повноту символів трагедії.

Середньовічне релігійне посттрагічне розуміння людської долі у світі, що створює й подібний тип посттрагічної художньої інтерпретації, передує автономній трагедійній жанровій формі й — на певному історичному етапі — своєрідно відкидається нею.

З боку сучасної культури причини уваги до посттрагічного можна побачити:

— у прагненні до релігійного синтезу, тобто до зближення, об'єднання традиційних уявлень про світоустрій, створених різними релігіями; зокрема це виражається у виникненні значної кількості проміжних релігійно-духовних шкіл;

— у розвитку космологічних концепцій людини, що ведуть до переосмислення її просторово-часових можливостей, до виведення її за межі земних життєвих обмежень, але зі збереженням пріоритету особистісної активності; ці концепції можуть не мати релігійного ухилу; вони виводять нові виміри ціннісного буття людини й людства в цілому;

— у посиленні уваги до схованих (таємних) сил людської свідомості, до універсальних духовних здібностей особистості; зокрема з цим пов'язане й нове культурологічне значення медитацій як форми духовного самовдосконалення і як нової художньо-жанрової форми.

З боку музичної творчості домінування концепції посттрагічного обумовлене: різноманіттям неостильових пошуків, які виражають, з одного боку, прагнення до буквального діалогу, до відтворення-реконструкції музичного досвіду минулого, з іншого боку — бажання

почути весь минулий досвід музики як духовну єдність, відкрити історичні універсалії музичної культури як духовні [4];

— у поглибленні аналітико-психологічних аспектів музичного образу, за допомогою яких виявляється процесуальність свідомості людини та самоцінне космологічне значення її, у потребі виразити довіру до месіанських духовних можливостей людини; останнє веде до появи «нової лірики» у музиці ХХ століття, а також до нового розуміння програмного змісту музики, з посиленням її символічної спрямованості;

— у пошуку нової всеосяжної символіки, за допомогою якої можна створити універсальну картину світу, звернену до позитивного людського досвіду, до «актуально прекрасного». Чим ширша така картина людських можливостей, створена композитором (художником, письменником і т. п.), тем важливіша сьогодні позитивна посттрагічна спрямованість його концепції.

Таким чином, говорячи про концепцію посттрагічного як особливого музичного феномена, можна у зв'язку зі стильовими відкриттями музики другої половини ХХ століття ураховувати три історично більш ранні фактори музичної поетики, що підготували, зумовили її:

— семантику первинних ритуально-релігійних жанрів, у яких формується уявлення про музику як про самодостатнє естетичне ціле (насамперед про її ювіляційні общинно-соборні функції, що мають вплив гармонізації);

— становлення класичних норм гармонії як перекладу-перетворення ідеї гармонії в систему конкретних правил і прийомів музичного письма, спільним цільовим призначенням яких є рівновага дисонантної і консонантної сфер музики, але з урахуванням підпорядкування дисонансу як консонансу. Консонантна сфера музики зміцнювалася у значенні носія позитивної образності; класицистська стилістика як сукупність знаків класичної музики, тобто найбільш чистого досвіду академічної музичної традиції, використовується у творах романтичної й більш пізньої епох у семантично ущільненому вигляді своєрідних «ключових слів», що несуть сталі ціннісно-сміслові позиції (Істину, Пробудження, Світло, Добро, Прекрасне, Безсмертя й тому подібні) [2];

— постійна присутність в європейській музиці Нового часу тенденції зближення музики і міфу; відкриття через музику нового міфологічного змісту в культурі ХХ століття. Дана тенденція поступо-

во утворює власну галузь жанрових форм, породжуючи й новий тип програмності, і нове ставлення до програмності в музиці.

У жанрово-композиційному відношенні нова інтерпретація музики пов'язана, по-перше, з посиленням уваги до синтетичних жанрів як до тих, що володіють готовою програмною основою, насамперед до найбільш загальних і масштабних опери, ораторії, похідних від них опери-ораторії, вокальної симфонії, музичної драми-містерії й деяких інших. По-друге, підсилюється увага до великої форми в музиці — і в часовому (тривалість) і в просторовому (партитурні умови, фактура) вимірах; особливого значення набувають циклічні форми, оскільки в генетичній ідеї цих жанрів закладене звертання до процесуальної сторони явищ, до мовної складності світу й людини як його частини, до взаємоперехідності контрастних природних і общинно-людських начал, до найбільш важливих підстав людської культури. Ідея музичного циклу або циклічності в музиці безпосередньо пов'язана із принципами кругообертання, поновлення, які одночасно є й повторенням і відновленням; вона дозволяє зрозуміти статичні й динамічні сторони дійсності в їх єдності. По-третє, традиційні умови, канони жанрів сприймаються в їх загальному виді як вказівка на можливості втілення в музиці головних ціннісних позицій людини. У конкретних композиційних вирішеннях переважає індивідуальна авторська воля, стильове відновлення, що розсовує звичні рамки жанру, змінює його внутрішню структуру. Тому в сфері жанрово-композиційних форм переважає вільно-експериментальний підхід, реконструкція-винахід, відкриття нових жанрових програм і нової програмності в жанрі.

У стильовому й стилістичному аспектах зближення музичної та міфологічної структур пов'язане з низкою зрушень у музичних мисленнях і мові, котрі якщо й мають історичні прецеденти, то настільки далекі, що їх зміст вже не акцентуються в сучасній музичній свідомості, а тому самі ці стильові зрушення виглядають як повне торжество авторського відкриття (парадоксальним чином уводячи авторську ініціативу до музичних міфологем) [3]. Основними тут є:

- переростання полістилістики в стилістичну поліфонію, яка може бути підлеглою завданню стильового синтезу, естетиці тотожності, комплементарно-сонорному принципу розвитку тематизму;
- розвиток континуумних властивостей музичної мови та набуття ними особливих символічних значень, завдяки яким вони створюють значеннєве протистояння всім способам музичної дискретності, як полярність роздільності та безперервності.



Таке протистояння може бути розглянуте й в історично послідовному вигляді як протистояння сонористичної та додекафонно-серійної систем музичної композиції. Воно послужило підставою для поняття про стильовий плюралізм як діалог систем у працях К. Ручьєвської;

– домінування повторності як способу співвіднесеності стилістичних комплексів у часі, що веде до появи парадоксального типу статичної драматургії, який, у свою чергу, веде до часової невизначеності, незавершеності, відкритості форми;

– нове розуміння ладово-гармонійних умов музики пов'язане з урівноваженням у правах дисонансу й консонансу, але не такому, що веде до абсолютизації нестійкості, функціональної напруги семантичних функцій, а навпаки, такому, що знімає всяку можливість драматичної напруги, оскільки надає дисонансу функціональної стійкості консонансу, відтак знімає функціонально-ладові розмежування між дисонансом і консонансом, що й пояснює, насамперед, нову свободу побудови фактурної вертикалі та взаємин вертикалі й горизонталі музичного тексту;

– вагомість авторського внеску до нових програмних концепцій у музиці другої половини ХХ століття, що змушує розглядати феномен стилю в межах окремих авторських поетик, тобто спиратися на категорію авторського стилю у визначенні провідних рівнів стилетворення в музиці.

У цілому **наукова новизна** дослідження обумовлена запровадженням двох понять, що утворюють парну категорію трагічного та виявляють його антиномічну сутність, трагедійності та посттрагічного, що дозволяє ширше розглядати втілення трагічного протиріччя в музичному мистецтві.

**Висновки** роботи вказують, що посттрагічне зумовлене розвитком музичної мови та розумінням провідних смислових завдань музики на рівні її стильових домінант, веде до відродження ідеї міфологізації музичної форми та сприяє новій гармонізації як музичних виразових засобів, так і соціальної свідомості.

Таким чином, саме посттрагічне виявляється надзвичайно важливим феноменом у культурі ХХ століття, особливо в другій його половині, глибоко впливає й на уявлення про музику як поетику в цілому, і на конкретні композиторські жанрово-стильові рішення (на можливості побудови авторської поетики).

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин // История эстетики: в 5 т. Т. 1. М., 1962. С. 263–264.
2. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 386 с.
3. Лосев А. Форма — Стиль — Выражение. М.: Искусство, 1995. 944 с.
4. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
5. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. М., 1977. Т. XVII. С. 85–248.
6. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Прогресс, 1993. 666 с.

### REFERENCES

1. Augustine (1962). // History of aesthetics in 5 vols. T. 1. M., P. 263–264 [in Russian].
2. Gadamer, G. (1991). The relevance of the beautiful. M.: Art [in Russian].
3. Losev, A. (1995). Form — Style — Expression. M.: Art [in Russian].
4. Samoilenko, A. (2002). Musicology and the methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Florensky, P. (1977). From the Theological Heritage // Theological Works. M. T. XVII. P. 85–248 [in Russian].
6. Spengler, O. (1993). Sunset of Europe. M.: Progress [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2018*

УДК 78.01/.08+782.1/784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–203–213

*Дун Синьюань*

*<http://orcid.org/0000–0003–0804–1547>*

*здобувач кафедри історії музики*

*та музичної етнографії Одеської національної музичної*

*академії ім. А. В. Нежданової*

*[OdDongXinyuan@gmail.com](mailto:OdDongXinyuan@gmail.com)*

### ЖАНРОВО-ВИДОВІ ПЕРЕДУМОВИ ПСИХОЛОГІЧНО-ЕСТЕТИЧНИХ МОДАЛЬНОСТЕЙ ОПЕРНОГО ХАРАКТЕРУ

*Мета статті — запропонувати визначення оперного характеру у відповідності до оперної семантики як специфічної іманентної синтетичної художньо-виразової галузі, спираючись на жанрово-видові тенденції еволюції опери. Методологія роботи визначається жанрово-естетичним та семіотичним підходами з підсиленням психологічного аспекту у розгляді оперних явищ. Наукова новизна статті зумовлена розкриттям*

значення категорії оперного характеру у зв'язку з потрібною художньою символікою оперного твору, вилученням естетичного та психологічного змісту оперного характеру як специфічних артефактів оперної творчості, з поглибленням семантичного вивчення жанрово-видових складових оперної композиції. **Висновки** з матеріалу роботи доводять, що оперний характер постає особливим мистецьким артефактом, у якому зосереджується та набуває нового творчого (зокрема вокально-виконавського) резонансу складна багатопланова жанрова семантика опери. Епічна, драматична та лірична психологічно-естетичні модальності оперного характеру визначають коло оперних персонажів, сприяють реалізації оперного задуму в усій повноті його драматургічних можливостей.

**Ключові слова:** оперний характер, артефакт, жанрова семантика, психологічно-естетичні модальності, життєтворча особистість.

*Dong Xinyuan, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**General-specific prerequisites of psychological-aesthetic modality of operative character**

**The purpose** of the article is to propose the definition of opera character in accordance with operatic semantics as a specific immanent synthetic artistic and expressive branch, based on genre-specific tendencies of the evolution of opera. **The methodology** of work is determined by genre-aesthetic and semiotic approaches with strengthening of psychological aspect in consideration of opera phenomena. **The scientific novelty** of this article is due to the disclosure of the significance of the category of opera character in connection with the triple artistic symbolism of the opera work, the removal of the aesthetic and psychological content of the opera character as specific artifacts of opera creativity, from the deepening of the semantic study of genre-opera composition. **Conclusions** from the material of the work prove that the opera character is a special artistic artifact, which focuses and acquires a new creative (including vocal and performing) resonance complex multilayered genre semantics of opera. The epic, dramatic and lyrical psycho-aesthetic modalities of the opera character determine the range of opera characters, contribute to the realization of opera design in the fullness of its dramatic abilities.

**Keywords:** operatic character, artifact, genre semantics, psychological-aesthetic modalities, life-giving personality.

*Дун Синьюань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Жанрово-видовые предпосылки психологически-эстетических модальностей оперного характера**

**Цель** статьи — предложить определение оперного характера в соответствии с оперной семантикой как специфической имманентной

синтетической художественно-выразительной областью, опираясь на жанрово-видовые тенденции эволюции оперы. **Методология** работы определяется жанрово-эстетическим и семиотическим подходами с усилением психологического аспекта в рассмотрении оперных явлений. **Научная новизна** статьи обусловлена раскрытием значения категории оперного характера в связи с тройной художественной символикой оперного произведения, с выявлением эстетического и психологического содержания оперного характера как специфических артефактов оперного творчества, с углублением семантического изучения жанрово-видовых составляющих оперной композиции. **Выводы** из материала работы доказывают, что оперный характер является особым художественным артефактом, в котором сосредоточивается и приобретает новый творческий (в частности вокально-исполнительский) резонанс сложная многослойная жанровая семантика оперы. Эпическая, драматическая и лирическая психологические эстетические модальности оперного характера определяют круг оперных персонажей, способствуют реализации оперного замысла во всей полноте его драматургических возможностей.

**Ключевые слова:** оперный характер, артефакт, жанровая семантика, психологически, эстетические модальности, жизнетворческая личность.

**Актуальність** роботи. Формування оперного характеру є важливою теоретичною та практичною проблемою, з якою стикаються усі, хто залучений до оперної творчості. Однак визначення поняття й явища оперного характеру все ще не відбулося у необхідному масштабі, а категорія не набула потрібної глибини. Причину цього вбачаємо в тому, що не з'ясована загальна жанрово-семіологічна основа оперних характерологічних завдань, як композиторських, так і виконавських. Крім того, у питаннях створення оперного характеру особливої ваги набуває саме виконавський підхід, адже від особистості актора-співака цілком залежить представлений на сцені персонаж (що неодноразово відзначалося в театрознавчій літературі, напр.: [1; 3–5; 8]). Відтак важливим предметом дослідження постають актантно-акторські передумови оперного вокального виконання, які тільки-но долучаються до кола аналітичних музикознавчих питань [6–7].

**Мета** статті — запропонувати визначення оперного характеру у відповідності до оперної семантики як специфічної іманентної синтетичної художньо-виразової галузі, спираючись на жанрово-видові тенденції еволюції опери.

**Основний зміст роботи.** У попередньому визначенні, *оперний характер* — це відтворений у синтетичному тексті та хронотопічному

розгортанні оперного твору історичний досвід людського існування, представлений в особистісно-персонажній формі. З семантичної позиції оперна творчість припускає відтворення історичного через особистісне, образа культури (втіленого у жанрово-стильових артефактах музики) через спосіб життя окремої людини (відображений у соціально-психологічному контексті жанрового та стильового вимірів музики), розвиваючи множинні посилання на «текст культури» як ключові семантичні характеристики творчого досвіду людей, у тому числі й ті, які представляють показові для пам'яті культури музично-психологічні артефакти. Опера не лише здатна ставати *зібранням психологічних артефактів епохи*, відповідним до певного часу людської історії; в сфері оперного діяння формуються власні особливі психологічні артефакти — або оперні артефакти як психологічні феномени. Це ті думки, почуття, відчуття-сприйняття, судження-поняття про них, які є для людини знаковими, тобто виражають знакову облаштованість особистісної свідомості. Вони закріплюють і роблять доступними для відтворення-передачі такі властивості психічної діяльності суб'єкта, як здатності, потреби, установки, наміри, «погляди», деяке інше. З них виростає зміст оперного мистецтва та людської усупільненої свідомості в їх взаємозалежності; у кожного з названих «змістів» — власна предметність, що й співвідноситься з зовнішньою позажанровою, і є цілком вільною від неї, автономною. Психологічні якості оперних характерів, що відповідають центральному положенню оперного характеру як актантної категорії, набувають самостійності завдяки естетичним завданням опери як жанрової галузі, що має поєднувати не лише різні видові галузі художньої дійсності, а й різні ціннісно-пізнавальні установки, що базуються на відносинах людини зі світом, тобто особистим положенням людини, яке формує її характер та способи реагування на оточуюче.

Опера завжди виходила з інтересів людини як окремої життєтворчої особистості, примушуючи пригадувати відкрите ще в стародавності (Протагором) правило, яке вказує на те, що у людському світі людина є мірою усіх речей. Але було б невірним обмежитися психологічними характеристиками оперних художніх артефактів, не доводячи їх до визначення матеріальних властивостей художньої форми як її знакових умов.

Відвернене від конкретних прецедентів, зокрема від жанрово-стильової композиційної визначеності художнього задуму, обговорення

змісту твору (образу, характерну, прийому втілення тощо) втрачає доказовість, позбавляючи досліджуваний предмет необхідної прикмети мистецького артефакту — майстерності виробленої форми. Таким чином, *проблема оперного характеру як своєрідного художнього артефакту* змикається з проблемою *оперної знаковості*, а спрямовуючись до сфери оперного мистецтва як сукупності знакових форм, виявляє подвійність природи оперного образу людської особистості. Вона вимагає підходу з боку як функціональних особливостей особистісної свідомості, так і сторони автономної предметної структури оперного мистецтва. Взаємодіючи, дві ці сторони розкривають зустрічний рух психологічної та художньої знакових сторін опери, тому й дозволяють виявляти сам цей рух як осмислено-характерологічний, не випадковий, а цілеспрямований та систематизуючий, такий, що реалізує підстави й правила осмисленого індивідуально-усупільненого людського існування.

Знаковість свідомості відкривається людині з певним зусиллям, оскільки завжди залишається іманентним феноменом, що співвідноситься тільки сам з собою. Знаковість мистецтва, навпаки, постає відразу, оскільки спирається на відособленість, умовність художньої форми, але це не робить її легкодоступною, тому що для сприйняття художнього артефакту як знакового утворення необхідне розуміння засобів умовності, якими оперує мистецтво. Таким чином, психологічні знаки для людини занадто безумовні й до них важко віднести як до «не своїх», привнесених, штучно зроблених, запрограмованих історичним людським співтовариством; художні ж знаки — занадто умовні й для сприйняття їх як носіїв певної інформації потрібні особливі зусилля для того, щоб прийняти їх як «свої», як основу живої співпричетності людей. Відтак зміст мистецтва важко прийняти як свій життєвий психологічний матеріал, а зміст свідомості важко усвідомити як соціалізовану форму об'єктно-суб'єктних комунікативних та суб'єктно-суб'єктних «товариських» відносин. Проте саме ці труднощі стають головним спонукальним началом оперної художньої рецесії та характеристичної оцінки.

Оперні характери, стаючи осередком оперної дії та, у цілому, образного змісту опери, дозволяють виносити психологічний зміст внутрішнього людського буття назовні, за межі особистісної свідомості, заради його визначення й розпізнавання. Причину цього парадоксального акту, що набуває мистецького оформлення і, мабуть, лише у мистецтві є досяжним та здійсненим, можна побачити в потребі

людини орієнтуватися в часі й просторі — і не просто орієнтуватися, а володіти ними, перетворювати їх з деміургічних начал, що далеко перевершують сили й можливості не лише окремої людини, але й цілого соціуму, у фактори нарощування ціннісного досвіду як особистісного існування, так і історичного буття культури. Складність цього екзистенціального завдання пояснює складність у побудові оперної творчості, окремого оперного твору, що завжди містить *потрійну художню символіку*. Звичайно, перший шар символіки утворюють *оперні музичні засоби*, адже опера завжди звучить, і ця її *генеральна зовнішня музична якість* є вирішальною щодо оперної мови, передбачає певні усталені внутрішньо-жанрові музично-стилістичні комплекси. Але зараз нас більше цікавить взаємодія музичного плану опери з іншими її мистецько-видовими прецедентами та з програмною загальножанровою координацією естетичних і психологічних установок, тобто взаємодія з двома іншими рівнями символізації оперного змісту або утворення специфічної художньої символіки опери.

Зауважимо, перш за все, що вибір матеріалу і його специфікація в кожному з видів мистецтва є доцільними саме з погляду на можливості упорядкування, упредметнення простору й часу. При цьому відкриваються не реальні фізичні закономірності спатіально-темпоральних чинників життя й творчості, а їх метафорично-символічні уявлення, тобто ті ідеальні властивості, які зумовлюють нові знакові функції мистецьких форм. Так, вихідним матеріалом — специфічними засобами — у живописі можна вважати лінію та колір (не випадково лише ці два знакові утворення «залишили» у своїй технологічній системі представники формально-абстракціоністської школи початку ХХ століття, відмовившись від усіх інших складових живописної форми), які служать організації простору.

Специфічним формотворним засобом музики стає «тоновість» — звуковисотна, темброво-артикуляційна, ритмізована, спрямована на розв'язання завдання організації часового процесу — визначення процесуальності часу та внесення «розпізнавальних знаків» у цю процесуальність. Зрозуміло, що музика має і власні виражені просторові фактори (як живопис має власні специфічні часові показники), причому вони не є суто підлеглими, можуть виступати провідними та заслоняти, відстороняти інші параметри мистецького означення. Так, просторові умови музики особливо активно проявляються в загальних програмних, у тому числі прагматичних виконавських аспектах жанру, а для оперної сценічної дії «розміщення» музичного звучання

у театральному часопросторі є символічно важливим. Наголосимо також, що у певні моменти жанрового генезису оперної музики провідними стають міжвидові зв'язки, як контекстуальні чинники музичної образності, що породжує й оперні характери. Зовнішнє сценографічне зображально-видовищне оточення є необхідним знаковим середовищем, активним семантичним джерелом задля змістовного плану оперно-музичного феномена.

Література як мистецько-видова галузь опосередковує обидва шляхи — просторовий і часовий, описуючи їх, роблячи їх відстороненими об'єктами зображення, вираження, образного відтворення, символізації, привласнюючи, переінакшуючи можливості образотворчої живописно-зображальної та музично-звукової систем, доводячи раціонально-логічну авторитетність вербальних факторів для музичної творчості: словесні знаки мовби «повертають» семантику інших видів мистецтва, пропустивши її крізь власну знакову систему, у роз'ясненому, уточненому вигляді.

Опера засвоює усі міжвидові способи художнього діалогу, причому вони стають для неї власними, специфічно переломленими. Створюючи особливу потрібну художню символіку, вона підсилює засоби відображення психологічної предметності культури, психологічної зумовленості іманентної логіки особистісного життя; оперне мистецтво не лише має специфічні хронотопічні виміри, а й моделює такі просторово-часові відносини, яких немає в дійсності, але які бажані й тому передбачаються як можливі. Іншими словами, опера завжди утопічна й спрямована до тих ідеальних форм хронотопа, які в людському житті не є цілком досяжними, відкриваються тільки ідеаційно-віртуальним шляхом. Тому синкретичність відрізняє не тільки первинні художньо-образні форми, але й родовий естетичний характеристичний зміст оперного мистецтва. Утопічні тенденції узагальнюються в епічному ціннісному напрямі, переломлюючись крізь товщу міфопоетичних уявлень та доростаючи до сучасних щодо кожного історичного етапу розвитку оперного жанру вимог. Вихідні епічні форми припускають подальше відокремлення ліричного й драматичного начал, прикладом чого може служити еволюція міфологічно-утопічного, общинно-хорового у витоках мистецтва грецької трагедії.

Якщо епос представляє єдність, спільність і континуальність уявлень про час та простір, їх неподільність і безмежність, то лірика, що представляє особистісне виділення людини, виокремлення одного



голосу з хору, пов'язана з усвідомленням індивідуалізації та зумовленої нею обмеженості, фінальності й короткочасності життя окремої людини, сприяючи, таким чином, формуванню драматично-трагедійної антиномії соціального буття — антиномії «Ми» — «Я», що трансформується в опозицію «Я» — «Вони» у випадку протистояння індивідуальної та общинної свідомості.

Опера послідовно відображує, створюючи власні семантичні настанови, розшарування епічного на властиво епічне та ліричне; вона розкриває та упредметнює, у тому числі у персонажних характерах, глибинні соціопсихологічні причини драми — конфлікту людини з навколишнім світом, насамперед з тими соціальними суб'єктами, що цей світ представляють. Відмінності епосу — лірики — драми для всіх видів мистецтва реалізуються як відмінності в масштабах художньої форми. Звичайно, ці відмінності мотивовані різними змістовними обсягами епічної, ліричної й драматичної форм. Важливо підкреслити, що сам по собі масштаб (розмір, тривалість тощо) форми, способи встановлення композиційних меж є активними й вагомими знаковими факторами оперної драматургії. Великі епічні, більш стислі драматичні та малі ліричні форми, знаходячи свої шляхи в кожному з жанрових різновидів мистецтва, передбачають специфічні умови впливу та сприйняття для кожної галузі, а також виставляють власні *предметно-змістовні умови*.

Для епічної форми, що є наріжною для опери, основним необхідним контекстом є людська історія в її онтологічному призначенні, тобто як досвід наявних станів буття, досвід присутності у світі та усвідомлення доцільності цієї присутності; звідси особлива чутливість опери до релігійно-етичних тенденцій та запитів культури, завжди притаманна їй скерованість до філософсько-естетичних концепцій та пов'язаних з ними «вічних» питань.

Фоновий матеріал для епічного жанру — саме життя, вплітаючись у яке епічне накопичує власний художній ціннісно-смісловий досвід. Епічний характер тому постає найбільш монументальним, таким, що спрямований до найширших життєвих підстав мистецтва, у той же час протиставляючи їм нове розуміння культурно-історичної єдності соціуму, формуючи таке розуміння.

Психологічна предметність оперного епічного характеру визначається у зв'язку з відтворенням тих бінарних за онтологічною природою відносин, що є вихідними для естетичного ставлення, оскільки є континуальними, постійними оцінними станами людського

досвіду, передбачають опозиційні пари: творення — руйнування, відкритість — замкнутість, спокій — спрямованість, благополуччя (щастя) — неблагополуччя (втрата, нещастя); причому встановлення рівноваги між складовими пар означає досягнення гармонії, не стільки як стану людської душі, скільки як стану світового розуму.

Оперне мистецтво з перших своїх *епічних* жанрових «кроків» здійснюється на шляху позитивного вирішення антиномій буття, пов'язуючи їх з протиріччями людської свідомості. Призначення епосу, завдяки якому пам'ять про нього зберігається у більш пізніх жанрово-видових формах, пов'язане з відкриттям естетичної цілісності та упорядкованості оцінного людського досвіду, усередині якої втримуються передумови більш конкретних етичних і психологічних рефлексивних відносин.

Останні утворюють спеціальну предметну галузь драматичного і ліричного напрямів в галереї оперних характерів. Континуальності, узагальненості естетичних станів протистоїть дискретність пізнавально-етичних підходів, конкретний та одиничний характер особистісних самооцінок. З боку їх психологічної знаковості провідними стають уявлення про добро — зло, силу — слабкість, упевненість — страх, любов — ненависть тощо.

На відміну від естетичних опозицій, що відкриваються в епічному характері, ці діади, реалізуючи драматичні та ліричні установки, тяжіють до загострення протиріч, до зростання напруги, до дисгармонійної переваги умовно-негативної сторони відносин. Як драматичне, так і ліричне завжди ускладнюються трагедійними переживаннями, хоча й дозволяють саме таким шляхом укрупнити, наблизити індивідуально-неповторне, унікальне у творчому, у тому числі — психологічно-творчому досвіді людини (див. про це: [2]). Драматичний та ліричний характери настільки показові для оперної семантики, що на їх основі навіть виникають визначення різновидів вокальних голосів (ліричний тенор, драматичне сопрано тощо), тобто вони сприяють виконавській специфікації оперного персонажа (образу), дозволяють підсилувати самоцінність музичної форми опери, водночас відкривають пряму залежність музично-виконавських засобів від естетичного завдання створюваного виконавцем оперного характеру.

Своєрідність оперної музичної символіки у її співставленні з актантно-персонажним та подієво-видовищним планами опери дозволяє переконуватися і в тому, що саме лірична парадигма є найбільш специфічною для оперного характеру, що прямує у власній еволюції

(від барокової доби й до сучасності) до поглиблення авторефлексії. Можна стверджувати, що саме *ліричний тип персонажа* втілює повною мірою той оперний характер, заради якого вибудовується художня форма опери. Найбільш втаємничена психологічна предметність («артефактність») опери може прояснитися та бути експлікованою завдяки йому; ліричні інтенції притаманні всім різновидам оперного характеру остільки, оскільки вони презентують корінні риси творчої людської особистості — здатність відкривати, перебудовувати, вдосконалювати саму себе.

**Наукова новизна** даної статті зумовлена розкриттям значення категорії оперного характеру у зв'язку з потрійною художньою символікою оперного твору, вилученням естетичного та психологічного змісту оперного характеру як специфічних артефактів оперної творчості, з поглиблення семантичного вивчення жанрово-видових складових оперної композиції.

**Висновки** з матеріалу роботи доводять, що оперний характер постає особливим мистецьким артефактом, у якому зосереджується та набуває нового творчого (зокрема вокально-виконавського) резонансу складна багатощарова жанрова семантика опери. Епічна, драматична та лірична психологічно-естетичні модальності оперного характеру визначають коло оперних персонажів, сприяють реалізації оперного задуму в усій повноті його драматургічних можливостей.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антарова К. Театр — мое сердце. М.: Сиринь садхана, 2004. 320 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
3. Кристи Г. Книга Станиславского «Работа актера над собой». URL: <http://biblioteka.teatr. — obraz.ru/kode/7247>
4. Немирович-Данченко В. О творчестве актера: хрестоматия: учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений. 2-е изд., доп. М.: Искусство, 1984. 623 с.
5. Станиславский К. Работа актера над собой. Часть 2. Раздел V: Темпоритм // К. С. Станиславский. Собрание сочинений: в восьми томах. Том 3. — М.: Искусство, 1935. URL : <http://www.koob.ru/>
6. У Хуйминь. Явление образно-ролевого интонирования в опере: герменевтический аспект // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 305–316.
7. У Хуйминь. Психологические предпосылки и условия оперной вокально-интонационной интерпретации // Музичне мистецтво і культура: Науко-

вий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 188–198.

8. Чехов М. Путь актера (Мемуары). М.: Транзиткнига, 2003. 554 с.

#### **REFERENCES**

1. Antarova, K. (2004). Theater — my heart // М.: Sirin Sadhana [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal creativity / Comp. S. Bocharov. Note S. Averintseva and S. Bocharov. 2 ed. М.: Art [in Russian].
3. Christie, G., Stanislavsky's book «Actor's Work on Himself» / URL: <http://biblioteka.teatr.—obraz.ru/kode/7247> [in Russian].
4. Nemirovich-Danchenko, V. (1984). On the work of the actor: Reader. Training allowance for higher. and n studies. institutions; 2nd ed., Ext. М.: Art [in Russian].
5. Stanislavsky, K. (1935). Actor's work on himself. Part 2 Section V. Tempo-rhythm // K. S. Stanislavsky. Collected Works in eight volumes. Volume 3. М.: Art, URL: <http://www.koob.ru/> [in Russian].
6. Wu, Huimin. (2016). The phenomenon of figurative and role-playing intonation in the opera: the hermeneutic aspect // Muzichne mystvo and culture: The Science Bulletin of Odesko National Museum of Musical Academy. A. V. Nezhdanova. Odessa: Astroprint, Vip. 22. P. 305–316 [in Russian].
7. Wu, Huimin. (2016). Psychological prerequisites and conditions of operatic vocal and intonational interpretation // Musical Myshchet and Culture: Science Bulletin of the National Academic Museum of Music. A. V. Nezhdanova. Odessa: Astroprint, Vip. 23. P. 188–198 [in Russian].
8. Chekhov, M. (2003). The Way of the Actor (Memoirs). М.: Transitbook [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2018*

УДК 78.083.35

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–213–224

**Чжан Тяньтянь**

<http://orcid.org/0000–0002–2018–0016>

ассистент-стажер кафедры специального фортепиано  
Одесской национальной музыкальной академии А. В. Неждановой  
tiantian\_807437095@qq.com

## **ЖАНРОВЫЕ ПРЕДПОЧТЕНИЯ ФЕЛИКСА МЕНДЕЛЬСОНА: КАПРИЧЧИО**

**Цель статьи.** В статье выявляются новаторские черты жанра каприччио в творчестве Ф. Мендельсона в соответствии со стилевыми установками романтизма. **Методология статьи** предполагает применение методов историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило осветить своеобразие и неповторимость жанрового мышления Мендельсона относительно использования жанра каприччио в его творчестве и в контексте дальнейшего исследования развития жанровых особенностей каприччио. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые раскрываются жанровые предпочтения Мендельсона в отношении жанра каприччио (каприччо, каприс), исследуются позиции его принципиальной новизны в творчестве композитора и в контексте романтического стиля. Впервые систематизируются все варианты использования жанра каприччио в творчестве Мендельсона, как самостоятельные, так и жанрово двойственные. Дается дефиниция понятия на этапе романтизма. **Выводы.** Жанровое мышление Ф. Мендельсона направлено далеко в будущее. Это относится и к жанру каприччио (каприччо, каприса), столь разнообразно используемого композитором в чистом виде и жанрово двойственным в фортепианных и оркестрово-фортепианных произведениях. Мендельсон как бы подвел итог развитию жанра вплоть до истории романтизма, показал его индивидуальные особенности и сосредоточенность на внутренней специфике содержательности и пианизма, совмещая барочные и современные композитору черты, а также во многом предвосхищая будущее музыкального языка XIX столетия.

**Ключевые слова:** жанр, романтизм, Феликс Мендельсон, каприччио, каприччо, каприс, фантазия, жанровый синтез.

*Zhang Tiantian, assistant trainee, special piano department, Odessa National Academy of Music A. V. Nezhdanova*

### **Felix Mendelssohn's Genre Preferences Capriccio**

*Purpose of the article The article reveals innovative features of the capriccio genre in the work of F. Mendelssohn in accordance with the style settings of ro-*

manticism. The methodology of the article provides for the application of historical, cultural, theoretical, and genre-style analysis methods, which made it possible to highlight the originality and uniqueness of Mendelssohn's genre thinking on the use of the capriccio genre in his work and in the context of further research on the development of genre features of capriccio. The scientific novelty of the article is that for the first time Mendelssohn's genre pReferences for the capriccio genre (capriccio, caprice) are revealed, the positions of his fundamental novelty in the composer's work and in the context of the romantic style are explored. For the first time, all the options for using the capriccio genre in Mendelssohn's work are systematized, both independent and dual genre. The definition of the concept at the stage of romanticism is given. Findings. F. Mendelssohn's genre thinking is directed far into the future. This also applies to the genre of capriccio (capriccio, caprice), which is very widely used by the composer in its pure form and genre dual in piano and orchestra-piano works. Mendelssohn seemed to have summed up the development of this genre to the history of romanticism, showed its individual characteristics and focus on the internal specifics of pithiness and pianism, combining baroque and contemporary features by the composer, and in many ways anticipating the future of the twentieth-century musical language.

**Keywords:** genre, romanticism, Felix Mendelssohn, capriccio, capriccio, caprice, fantasy, genre synthesis.

**Чжан Тяньтянь**, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії А. В. Нежданової

#### **Жанрові переваги Фелікса Мендельсона: капричіо**

**Мета статті.** У статті виявляються новаторські риси жанру капричіо в творчості Ф. Мендельсона відповідно до стилевих установок романтизму. **Методологія** статті передбачає застосування методів історико-культурологічного, теоретичного і жанрово-стильового аналізу, що дозволило висвітлити своєрідність і неповторність жанрового мислення Мендельсона щодо використання жанру капричіо в його творчості і в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливостей капричіо. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше розкриваються жанрові уподобання Мендельсона щодо жанру капричіо (каприччо, каприс), досліджуються позиції його принципової новизни в творчості композитора і в контексті романтичного стилю. Вперше систематизуються всі варіанти використання жанру капричіо в творчості Мендельсона, як самостійні, так і жанрово двоїсті. Дається дефініція поняття на етапі романтизму. **Висновки.** Жанрове мислення Ф. Мендельсона спрямоване далеко в майбутнє. Це стосується і жанру капричіо (каприччо, каприса), який дуже різноманітно використовується композитором в чистому вигляді і жанрово двоїстим в фортепіанних і оркестрово-фортепіанних творах. Мендельсон ніби підвів підсумок розвитку жанру аж до історії романтизму, показав його індивідуальні особливості і зосередженість на внутрішній специфіці змістовності і піанізму, поєднуючи ба-

*рокові і сучасні композитору риси, а також багато в чому передбачаючи майбутнє музичної мови ХХ століття.*

*Ключові слова:* жанр, романтизм, Фелікс Мендельсон, капричіо, каприччо, каприс, фантазія, жанровий синтез.

**Актуальность темы исследования.** Творчество Феликса Мендельсона — одно из наиболее интересных и значительных явлений в немецкой музыкальной культуре XIX столетия. Наряду с творчеством таких гениев, как Г. Гейне, Р. Шуман, молодой Р. Вагнер творчество Ф. Мендельсона отражало художественный подъем и социальные сдвиги, произошедшие в период между двумя революциями (1830 и 1848 годы), а также процесс становления профессиональной музыкальной культуры в Германии (1809–1847). Феликс Мендельсон — представитель раннего романтизма: композитор, музыковед, публицист, общественный деятель. Репутация Мендельсона в кругу музыкантов-современников была весьма высока. Роберт Шуман называл его «Моцартом девятнадцатого столетия», молодой Гектор Берлиоз писал, что пианистическое искусство Мендельсона столь же велико, сколь его композиторский гений.

Своеобразна судьба творческого наследия Феликса Мендельсона. При жизни (1809–1847) и некоторое время после смерти композитора общественное мнение было склонно оценивать его как самого крупного и любимого музыканта и композитора послебетховенской эпохи. Это мнение изменилось в конце XIX века, когда появилось несколько пренебрежительное отношение к наследию Мендельсона (в какой-то степени по разным причинам оно сохраняется и до сих пор, особенно относительно некоторых жанров, в том числе каприччо, каприччо, каприса).

Вместе с тем блестящее знание возможностей фортепиано и оркестра (композитор сам был прекрасным пианистом и дирижером), сделали Мендельсона великим композитором постбетховенского периода. Место и положение Мендельсона в истории немецкой музыки верно определено П. И. Чайковским. Мендельсон, по его словам, «всегда останется образцом безукоризненной чистоты стиля, и за ним будет признана резко очерченная музыкальная индивидуальность, бледнеющая перед сиянием таких гениев, как Бетховен, — но высоко выдвигающаяся из толпы многочисленных музыкантов-ремесленников немецкой школы» [8, с. 75].

Мендельсон принадлежит к числу художников, у которых замысел и его воплощение в музыкальном произведении достигли той сте-

пени единства и целостности, которых не всегда удавалось добиться некоторым его современникам более яркого и даже масштабного дарования.

**Цель статьи** — выявить своеобразие жанра каприччио с точки зрения композиторской поэтики Мендельсона. На материале анализа использования разновидностей каприччио у Мендельсона предложить его формулировку на том этапе существования данного жанра. А также показать перспективность исполнения всех этих каприччио, т.к. в украинской концертной практике используется лишь два из всех произведений именно этого жанра (для фортепиано и для фортепиано с оркестром).

**Изложение основного материала.** В эпоху романтизма появилось много новых жанров, а «старые», исторически сложившиеся, обновлялись, в них вносилось новое содержание: «Без шумных, широковещательных деклараций он открывает новые темы, новые жанры, которые подхватывают затем все композиторы-романтики», — пишет А. Кенигсберг [5, с. 14]. В музыковедческом пространстве большое внимание было уделено именно камерным жанрам, которые стали важным этапом развития инструментальной миниатюры как характерного явления в музыке романтизма. Музыковеды отмечают жанровое новаторство фортепианных произведений Мендельсона и их стилевую самобытность. Его крупнейшим композициям для фортепиано, созданным в доклассических и классических традициях, уделяется меньше внимания. Большинство фортепианных сочинений Мендельсона построены в основном по классической схеме. Песенные темы имеют замкнутую структуру с четко очерченными фазами внутреннего развития. Особенная интенсивность развития художественного мира в фортепианных произведениях Мендельсона сочетается с ощущением целостности, масштабности, продолжая творческие поиски Бетховена, Шуберта. Композитор старается объединить структуру в единую поэмную композицию, вводя приемы *attacca*, выписывая связующие ходы между частями, обращаясь к тематическим реминисценциям.

Одновременно в фортепианных произведениях Мендельсона крупной формы наблюдаем и отличия по сравнению с большинством классических образцов жанра. Речь идет о тенденциях построения формы, о временной организации музыкального процесса.

Относительно раннего стиля творчества Мендельсона скажем, что он раскрывается в его интерпретации лирики, имеющей в фор-



тепианных произведениях утонченный, меняющийся характер, не настолько свойственно, например, его большинству концертных, симфонических или салонных образцов. Наиболее характерными признаками в таких произведениях являются постоянные интонационные и структурные преобразования, с неоднозначной формой, которая как бы растворяет в себе признаки разных структур. Особенное внимание необходимо уделить жанровым основам, ведь в эпоху романтизма в творчестве Мендельсона жанр каприччио значительно преобразовался.

Каприччио, каприччо, каприс — обычно рассматриваются как идентичные жанры, синонимичные понятия. Напомним, что название жанра каприччио (от итальянского) переводится как каприз, прихоть, причуда. Известно, что каприччио воспринимался также как синоним жанра фантазии, но именно во время эпохи романтизма это не объясняло особенности конкретной формы или фактуры, а только указывало на то, что пьеса данного жанра — ритмически пикантная и наполнена разнообразными оригинальными оборотами. Вместе с тем трудно говорить о жанровом разделении на особенности каприччио, фантазии или, например, скерцо, токкаты.

Охарактеризовав многогранность смысловых ракурсов каприччио, каприччо, каприса, мы предлагаем следующее определение этих жанров, относящееся к музыке XIX–XX веков: каприччио, каприччо, каприс — как правило, сольная или сольно-оркестровая небольшая инструментальная пьеса (скрытого или явного программного содержания), с блестящей виртуозностью, несколько «капризным» характером; обычно достаточно свободной формы, иногда циклической; часто насыщенная неожиданными мелодическими или гармоническими оборотами и сопоставлениями; возможен также острый, пикантный ритм; синтезирует разные жанровые функции и их элементы [9]. Расцвет этого жанра приходится на время эпохи романтизма и в музыкальном искусстве чаще всего воспринимается как прихотливая или причудливая пьеса. Мы также выявили, что в жанрах каприччио, каприччо, каприса и в XIX–XX веках сохранились черты жанровых особенностей фантазии, скерцо, этюда, да еще и добавились черты токкаты и т.п. Это особенно ярко выявилось в произведениях Мендельсона, связанных с данными жанрами.

Использованная в жанрах каприччо циклическая форма, по мнению А. Алексеева, не была изобретением Ф. Мендельсона: «Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в двух частях —

первой певучего характера и второй виртуозной. Это строение имеют два произведения для фортепиано с оркестром — «Блестящее каприччио» и «Серенада и Allegro giocoso», а также некоторые сольные фортепианные пьесы, в том числе «Рондо-каприччиосо». Цикл из медленной и быстрой частей не был изобретен Мендельсоном. Но эта форма оказалась настолько естественной для выявления двух излюбленных сфер его искусства — песенной и виртуозной, что он охотно ее разрабатывал. Впоследствии по проложенному им пути пошли некоторые другие композиторы» [1, с. 161]. Учитывая развитие жанра в романтическом ракурсе, выделяется преимущественно свободная структура в рамках одночастности, что дает свободу творческой мысли, сопоставления образных оттенков. А влияние романтизма сказывается в виртуозности и значимости лирико-задушевной образности.

Например, раннее произведение Мендельсона «Каприччио» ф-диез минор, ор. 5 по образному содержанию можно определить как драматически-фантастическую сцену. Фактурное изложение темы вызывает стойкие ассоциации с возвышенно-сказочными настроениями, а интонационное содержание определяется заметным влиянием творчества И. С. Баха. В этом контексте, вместе с характерной виртуозностью, произведение воспринимается несколько однопланово, но с многогранными образными оттенками. Контрасты, сопоставления, которые используются в разных эпизодах, драматургически не конфликтуют и чаще оказываются всего лишь фактурным приемом.

Мендельсона привлекали различные жанры и формы, а также, соответственно, исполнительские средства выразительности. Основу фортепианного творчества Мендельсона составили «**Песни без слов**» (48 пьес, 1830–1845) — замечательные образцы лирической миниатюры, этого нового жанра для романтической фортепианной музыки — открытие эпохи. В противовес распространившемуся в то время эффектному бравурному концертному пианизму Мендельсон создает пьесы в камерном стиле, выявляя прежде всего кантиленные, певучие, песенные возможности инструмента.

Вместе с тем Феликс Мендельсон увлекается и стихией концертной игры, концертного исполнительства — виртуозным блеском, праздничностью, приподнятостью, движением, что отвечало артистической природе его натуры. Эти особенности оказались характерны для жанра **каприччио**, которому Мендельсон уделял значительное внимание.

Приведем воспоминание того времени о Мендельсоне, единственные, связанные с сочинением жанра каприччио: «Путешествуя по Англии, господин Мендельсон гостил у нас некоторое время. Мои родители приняли его радушно... мы часто принимали иностранцев. Но вскоре нам стало ясно, что среди нас находится выдающийся ум, человек с острым наблюдательным взглядом и тонкими чувствами... Мы мало что знали о его музыке, но чудная сила ее захватила нас... и мы, три сестры... говорили друг другу: «Это должно быть, гениальный человек, его музыка не может обмануть нас... мы... никогда не слышали такой игры. И, наверное, когда-нибудь мы услышим, что Феликс Мендельсон-Бартольди стал знаменитостью...» Нам довелось наблюдать, как *внешний повод побудил его к сочинению музыки. В садике моей сестры... росло красивое вьющееся растение с маленькими цветками в виде труб, бывшее в то время новинкой. Оно поразило его, и он сыграл для сестры пьесу, которую (так он сам сказал) играли бы эльфы на этих трубах. Когда он записал эту пьесу (названную им «Каприччио е-молл»), он нарисовал по краям нотного листа небольшую ветвь этого цветка* (выделено нами. — Ч. Т.)» (цитируется по: [2, с. 66]). А Кенигсберг отреагировал на это высказывание следующим образом: «Можно представить себе, как бы он (Мендельсон. — Ч. Т.) смеялся, прочтя приведенные в книге Ворбса наивные рассуждения одной английской мисс о том как каприччио е-молл изображает вьюнок с рожками...» [5, с. 16–17]).

Речь тут идет о фортепианном каприччио, «моментально», «импровизационно» созданном Мендельсоном под впечатлением от прекрасного растения и, судя по тональности, это **Rondo capriccioso для фортепиано е-молл оп. 14 (1824)**, хотя годы создания известного сочинения не совпадают со временем путешествия композитора (1829–1833).

Известно также, что в своих публичных концертах (в том числе и в 1832–1833 годах) Мендельсон часто исполнял собственные произведения: «Перед публикой он выступал в основном как пианист, интерпретатор собственных произведений: таких как «Capriccio Brillante h-moll и концерт для фортепиано с оркестром g-moll...» [2, с. 123]). Речь идет о **Capriccio brillante для фортепиано с оркестром h-moll оп. 22 (1832)** («Блестящее каприччио»), которое Мендельсон часто исполнял в сольных концертах.

В 1834 году он сочиняет и «блестящие пьесы для фортепиано — Rondo brillante оп. 20 (скорее всего, мы его знаем как Rondo brillante

«Блестящее рондо» для фортепиано с оркестром Es-dur op. 29, 1834. — Ч. Т.), каприччо op. 33, навеян по указанию самого Мендельсона, Жак-Полем, сочинения которого в это время им вновь с большим удовольствием перечитываются (здесь речь идет о Каприччио для фортепиано a-moll, op. 33 № 1, с уточнением Adagio quasi Fantasia. — Ч. Т.). Солнце успеха и славы сияет над его жизнью и творчеством этих лет» [3, с. 26]).

Список произведений Мендельсона, связанных с жанром каприччио или близких к нему:

**Концертные произведения —**

- Capriccio brillante для фортепиано с оркестром h-moll op. 22 (1832) («Блестящее каприччио»).

- Rondo brillante для фортепиано с оркестром Es-dur op. 29 (1834) («Блестящее рондо»).

**Фортепианные произведения —**

- Каприччио для фортепиано fis-moll, op. 5.

- Rondo capriccioso e-moll, op. 14 (1824).

- Фантазия-каприс a-moll, op. 16 № 1 (Н. Кашкадамова называет это произведение Фантазия и каприччио [4, с. 127]).

- Каприччио для фортепиано a-moll, op. 33 № 1 (с уточнением Adagio quasi Fantasia).

«Чистый» жанр каприччио Мендельсоном использован только однажды: для фортепиано — Каприччио fis-moll, op. 5. Во всех остальных произведениях данной жанровой направленности можно заметить связь с намеченным или откровенным жанровым синтезом.

**В Каприччио для фортепиано a-moll, op. 33 № 1** (с уточнением: Adagio quasi Fantasia) имеется определенный намек на жанровый синтез: каприччио — как бы фантазия, близка к фантазии. Таким образом, черты фантазии «официально» проникают в жанр каприччио.

Откровенный жанровый синтез (или полижанровую тенденцию) в сочетании с синонимом каприччио — каприсом встречается в произведении Мендельсона — **Фантазия-каприс для фортепиано a-moll, op. 16 № 1**. Как известно, каприс — жанр, производный от каприччио, каприччо и содержит такие же особенности, часто они ассоциируются друг с другом. Относительно фантазии скажем, что этот жанр во многом перекликается, а то и обладает всеми особенностями каприччио, каприччо и каприса. Часто он был идентичен каприччио [9]. Свойства этого произведения можно также трактовать как фантазию, наполненную и подчеркнутую свойствами каприса. Здесь сле-

дует оговорить, что на первом месте в жанровой структуре данного произведения находится фантазия и лишь вторичен жанр каприса. Но если вспомнить, что жанр каприса (каприччио, каприччо) в определенное историческое время соответствовал фантазии (каприччио = фантазии), то здесь происходит как бы перестановка жанровой нагрузки: фантазия-каприс.

К этой же категории относится и **Rondo capriccioso e-moll op. 14, 1824**, где формо-жанр рондо определяется содержательностью особенностей жанровых черт каприччиозо. Возникает жанровый синтез: рондо — каприччио, или рондо = каприччио. Либо есть еще одна интерпретация: как веселое рондо, капризное рондо.

Несколько иную жанровую нагрузку несет популярное произведение: **Capriccio brillante для фортепиано с оркестром h-moll op. 22, 1832**. Оно представляет собой своеобразное преломление жанра. Название «брильянтовое» каприччио не относится к программной характеристике сочинения, а лишь подчеркивает его концертно-виртуозное начало. Итак, партитура не содержит даже намека на программность (думается, что название «брильянтовое» композитор дал, чтобы противопоставить содержательность многочисленным произведениям того времени). Драматургия сочинения обращена к личному. Ни в письмах, ни в других материалах нами не найдено воспоминаний, которые помогли бы «расшифровать» авторский замысел. Но особое значение этого произведения состоит в том, что оно оказывается реминисценцией «Рондо-каприччиозо» Мендельсона.

К этой же категории можно отнести «брильянтовое» **Rondo brillante** для фортепиано с оркестром Es-dur op. 29 (1834), которое обладает теми же особенностями и в связи с этим также может быть отнесено к жанру каприччио.

Обратим внимание, что Мендельсон сочинял различные произведения в жанрах каприччио (для фортепиано), каприччиозо (для фортепиано с оркестром), каприс (для фортепиано с оркестром). Т. е. *им использованы все аналогичные варианты жанрового наклонения* (хотя и не всегда в чистом виде). Возможно, это связано с различными вариантами названий изданий произведений, относящимися к разным редакциям, напечатанным в разных странах. Также Мендельсон применяет *жанровый синтез*: Каприччио quasi Fantasia (для фортепиано с оркестром); Фантазия-каприс (для фортепиано); Rondo capriccioso (для фортепиано с оркестром). Использует композитор и *прилага-*

**тельные-характеристики:** Capriccio brillant и по аналогии Rondo brillant. Да и Rondo capriccioso (для фортепиано с оркестром) можно трактовать как рондо с характерными особенностями, свойственными каприччиозо.

Все произведения, связанные с жанрами каприччио, созданы Мендельсоном последовательно (ор. 5, ор. 14, ор. 16; ор. 22, ор. 29; ор. 33 № 1), т. е. охватывают различные периоды творческой деятельности композитора:

- Каприччио для фортепиано *fis-moll*, ор. 5.
- Rondo capriccioso для фортепиано *e-moll* ор. 14 (1824).
- Фантазия-каприс для фортепиано *a-moll*, ор. 16 № 1.
- Capriccio brillant для фортепиано с оркестром *h-moll* ор. 22 (1832) («Блестящее каприччио»).
- Rondo brillant для фортепиано с оркестром *Es-dur* ор. 29 (1834).
- Каприччио для фортепиано *a-moll*, ор. 33 № 1 (с уточнением *Adagio quasi Fantasia*).

**Выводы.** Исходя из анализа произведений в жанре каприччио (или близких к нему) следует отметить, что жанровое мышление Феликса Мендельсона направлено далеко в будущее. Это относится и к жанру каприччио (каприччо, каприса), столь разнообразно используемому композитором в чистом виде и жанрово двойственному в фортепианных и оркестрово-фортепианных произведениях. Мендельсон фактически подвел итог развитию данного жанра вплоть до эпохи романтизма, показал его индивидуальные особенности и сосредоточенность на внутренней специфике содержательности и пианизма. Феликс Мендельсон как бы совмещает барочное прошлое и современность, обогащая указанный жанр романтическими характеристиками и во многом предвосхищая черты музыкального языка будущего, XX столетия. Исполнение всех каприччио Феликса Мендельсона составляет творческую перспективу для музыкантов Китая.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 ч. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1988. Ч. 1, 2. 415 с.
2. Дамс В. Ф. Мендельсон-Бартольди / пер. с нем. Л. А. Мазель; предисл. и ред. М. Иванова-Борецкого. М.: Музыкальный сектор, 1930. 54 с.
3. Ворбс Г. Х. Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. В. Розанова. М.: Музыка, 1966. 319 с.

4. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
5. Кенигсберг А. Предисловие к русскому изданию: Ворбс Г. Х. Ф. Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / пер. с нем. В. Розанова. М.: Музыка, 1966. С. 6–17.
6. Конен В. История зарубежной музыки. Изд. 2, доп. М.: Музыка, 1965. 527 с.
7. Курцман А. Феликс Мендельсон / ред. В. Егорова. М.: Музыка, 1967. 205 с.
8. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступительная статья и пояснения В. В. Яковлева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953. 437 с.
9. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2017. № 2. С. 194–198.

#### REFERENCES

1. Alekseev, A. (1988). History of piano art: in 3 hours. Moscow: Music [in Russian]
2. Dams, V. F. (1930). Mendelssohn-Bartholdi. (L. A. Mazel, Ttrans.), M. Ivanov-Boretskgoi (Ed.). Moscow: State Publishing House Music sector [in Russian].
3. Worbs, G. H. H. F. (1966). Mendelssohn-Bartholdy. Life and activity in the light of their own statements and messages of contemporaries. (Rozaov, Trans.). Moscow: Music. [in Russian].
4. Kashkadamova, N. (2006). The History of Piano Art of the Nineteenth Century: A Textbook. Ternopil: ASTON [in Ukrainian].
5. Königsberg, A. (1966). Preface to the Russian edition: Vorbs G. H. F. Mendelssohn-Bartholdy. Life and activities in the light of their own statements and messages of contemporaries. (V. Rozaov, Trans). (pp. 6–17). Moscow: Music [in Russian].
- 6.. Connen, W. (1965). History of foreign music. Moscow: Music [in Russia]
7. Kurtzman, A. (1967). Felix Mendelssohn. V. Egorov (Ed.). Moscow: Music [in Russia].
8. Tchaikovsky, PI (1953). Music-critical articles. VV Yakovlev (Ed.). Moscow: State Music Publishing House [in Russia].
9. Zhang, Tianyang. (2017). Capriccio as concept and phenomenon. Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leaders. (Vols. 2), (pp. 194–198). Kyiv: Millennium [in Ukraine]

*Стаття надійшла до редакції 3.10.2018*

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 78.03+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–225–237

**Татьяна Викторовна Буркацкая**

<http://orcid.org/0000–0002–1436–7212>

народная артистка Украины, и.о. профессора

Одесской национальной музыкальной

академии им. А. В. Неждановой

[tatyanaburkatskaya@gmail.com](mailto:tatyanaburkatskaya@gmail.com)

### ЛИРИЧЕСКОЕ КАК ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ КАЧЕСТВО В ОПЕРАХ Г. ДОНИЦЕТТИ

*Целью работы является анализ выразительной палитры объективированной лирики в оперной музыке с акцентуацией специальной выразительности ее в операх Доницетти 1840-х годов. Методологической основой исследования выступает интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине, в котором особое место отведено стилевому компаративу и музыкально-герменевтическому методу в пределах музыковедческой аналитичности, направленной на типологизм проявления средств музыкальной выразительности. Научная новизна работы обусловлена самостоятельностью позиции относительно художественной полноценности типологизма в наследии Доницетти, что обнаруживает неприятие ряда положений фундаментального исследования А. Хохловкиной, а также тем, что впервые в отечественном музыкознании оперы «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» стали предметом анализа в названном ракурсе. Выводы. Подводя итоги сказанному, отмечаем: 1) церковно-лирический исток выразительности оперного пения в целом, его генетически мужской принцип, сменившийся от XIX в. активностью женских голосов типа «россиниевского сопрано» с подчеркнутым двурегистровым — дутембровым наполнением партий; 2) проявление в операх Г. Доницетти 1840-х годов в партиях главных героинь в операх «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» тенденции «усечения» диапазона «россиниевского» голоса в пользу самозначимости нежного верхнего регистра, что предвосхищает*



трактовку сопрано в реалістических лірических операх 1850-х годов, в том числе определившихся в выдвигении «легкого» сопрано в партиях опер Ш. Гуно.

**Ключевые слова:** лірический типологізм вираження, средства музыкальной выразительности, драматургия, опера *semiseria*, стиль *belcanto*, тип «россиниевского» голоса.

**Burkackaya Tatyana**, public actress of Ukraine, acting professor of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

#### **Lyrical as expressive quality in opera of G. Donizetti**

**The Purpose** given work is an analysis of the expressive palette objective lyric poets in operatic music with accentuation of special expressiveness her in operas Donizetti 1840-h years. **The methodological base** of the study emerges the intonation approach of the B. Asafiev School in Ukraine, in which special place is style comparison and music-hermeneutic methods within musicology analysis, directed on typicalness of manifestations of the facilities music expressiveness.

**Scientific novelty** of the work is conditioned by independence to positions comparatively artistic fullness of typicalness in legacy of Donizetti that finds the inadmissibility of the row of the positions of the fundamental study A. Hohlovkina, as well as that that for the first time in domestic musicology of operas «Favourite» and «Linda di Chamounix» become subject of the analysis in named for shortening. **Conclusions.** Taking stock of said, note: 1) church-lyrical headwaters of expressiveness in operatic singing as a whole, his genetic male principle, changed from XIX cent. activity feminine voice type «Rossini soprano» with emphasized by filling party an two registers — an two timbres; 2) manifestation in opera G. Donizetti 1840 years in party main heroin in opera «Favourite» and «Linda di Chamounix» trends «truncation» of range in «Rossini voice» in favour of independent meaning of gentle uppercase that anticipates the interpretation a soprano in realistic lyrical operas 1850 years, including defined in manifestation of «light» soprano in party of the operas C. Gounod.

**Keywords:** lyrical typicalness of expressions, facility music expressiveness, dramaturgy, opera *semiseria*, style *belcanto*, type «Rossini voice».

**Буркацька Тетяна Вікторівна**, народна артистка України, в.о. професора Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

#### **Ліричне як виразна якість в операх Г. Доніцетті**

**Метою** роботи є аналіз виразної палітри об'єктивованої лірики в оперній музиці з акцентуацією спеціальної виразності її в операх Доніцетті 1840-х років. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, у якому особливе місце відведене стильовому компаративу й музично-герменевтичному методу у межах музикознавчої аналітичності, спрямованої на типологізм прояву засобів музичної виразності. **Наукова новизна** роботи обумовлена самостійністю позиції щодо художньої повноцінності типологізму у спадщині Доніцетті,

що виявляє неприйняття ряду положень фундаментального дослідження А. Хохловкіної, а також тим, що вперше у вітчизняному музикознавстві опери «Фаворитка» і «Лінда ді Шамуні» стали предметом аналізу в названому ракурсі. **Висновки.** Підводячи підсумки сказаному, відзначаємо: 1) церковно-ліричні витoki виразності оперного співу в цілому, його генетично чоловічий принцип, що змінився від XIX ст. активністю жіночих голосів типу «россінієвського» сопрано з підкресленим дворегістровим — двотембровим наповненням партій; 2) прояв в операх Г. Доницетті 1840-х років у партіях головних героїнь в операх «Фаворитка» і «Лінда ді Шамуні» тенденції «усікання» діапазону «россінієвського» голосу на користь самозначимості нижнього верхнього регістру, що випереджає трактування сопрано в реалістичних ліричних операх 1850-х років, у тому числі тих, що визначилися у висуванні «легкого» сопрано в партіях опер Ш. Гуно.

**Ключові слова:** ліричний типологізм вираження, засоби музичної виразності, драматургія, опера *semiseria*, стиль *belcanto*, тип «россінієвського» голосу.

**Актуальність** заявленої теми определена принципіальною репертуарною востребованністю сочинень Г. Доницетти, которая особенно возросла в последние десятилетия. Ведь с утверждением исторического статуса постмодерна, то есть с 1970-х годов, на волне принятия концептуального искусства, эмансипировавшего явление типологического мышления в художественной сфере, специальное место уделено было итальянской опере *semiseria*, ярчайшим выразителем эстетики которой является автор «Лючии ди Ламмермур» и в которой не индивидуализация, но типологизм выражения, рожденный эпохой Реставрации и Рисорджименто, составили базисный смысл композиций. Соответственно не драматическое достоинство театрального выражения, но объективированная лирика, завещанная опере от ее церковного источника, стала одним из базисных выразительных принципов.

Этот существенный срез осознания наследия Г. Доницетти, с оговорками, но обнаруживается в книге А. Хохловкиной [9], подчеркнут в ряде академических справочных изданий последних десятилетий [11–14 и др.]. Однако в отечественном музыкально-театральном репертуаре до сих пор менее востребованными являются оперы Г. Доницетти 1840-х годов, хотя несомненны высокие художественные достоинства музыки, неоднократно использованной в концертных выступлениях и в учебных программах вокалистов.

**Целью** данной работы является анализ выразительной палитры объективированной лирики в оперной музыке с акцентуацией спе-

циальной выразительности ее в операх Доницетти 1840-х годов. **Методологической основой** исследования выступает интонационный подход школы Б. Асафьева [1] в Украине [5], в котором особое место отведено стилевому компаративу и музыкально-герменевтическому методу в пределах музыковедческой аналитичности, направленной на *типологизм* проявления средств музыкальной выразительности. **Научная новизна** работы обусловлена самостоятельностью позиции относительно художественной полноценности типологизма в наследии Доницетти, что обнаруживает неприятие ряда положений фундаментального исследования А. Хохловкиной [9], а также тем, что впервые в отечественном музыкознании оперы «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» стали предметом анализа в названном ракурсе.

**Изложение основного материала.** Г. Доницетти объективно составил в истории музыкального искусства некоторое продолжение открытий Дж. Россини и В. Беллини в области итальянской романтической оперы, названной *semiseria*, «полусерьезной» (см. у В. Конен: [4, 369]), что по существу смысла слова указывает на связь с церковным искусством, поскольку «серьезность» связывалась с выражением высокой радости *славления* Неба и Бога. Композитор вошел в историю музыкального искусства в качестве классика итальянской романтической оперы, непосредственно подхватив сделанное его предшественниками Дж. Россини и В. Беллини. С названными тремя именами и их современниками связан расцвет «романтического *belcanto*», тогда как сам термин *belcanto*, составивший перевод на итальянский греческого византийского термина «калофония», указывает на непосредственное заимствование из арсенала церковного искусства.

Исследователь истории итальянского вокала Е. Круглова отмечала: «В отличие от изначальной трактовки термина *belcanto*, который впервые употребил великий композитор Дж. Россини, характеризую его как 'пение, трогаящее душу', современное его понимание стало несколько расширенным. ...Ведь Россини к пению *belcanto* относил достигшее кульминации в XVIII столетии искусство кастратов (выпестованное, кстати, в византийской церковности [2, с. 10–20]. — Т. Б.). 'Большинство известных певиц нашего времени, — утверждал он (Россини. — Т. Б.), — обязаны своим дарованием прежде всего счастливым природным данным, а не их совершенствованию. Таковы Рубини, Паста и многие другие. Подлинное искусство *belcanto* кончилось вместе с кастратами. ...Для этих людей искусство было всем, потому они проявляли старательность в его совершенствовании. Они

всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, отличными учителями» [3, с. 45].

Пение кастратов шло от византийской «калофонии» и было показательной составляющей церковного «ангелоподобия». Напоминаем, что вторая составляющая этого рода умения — искусство басения, что особенно ценилось в русском, в британском православии, унаследованном валлийцами [8, с. 149]; а этот аспект поддерживался в итальянской опере, когда, за неимением кастратов или фальцетистов для соответствующей партии, эта же партия исполнялась у баса [13, с. 152]. При этом героини оперы *seria* воплощали стоическую героиню христианской традиции, отмежевываясь от позиции, пришедшей в XIX столетии и определявшейся как «добро с кулаками», хотя в немецкой опере вплоть до Вагнера 1840-х годов фигурировало разделение добродетельных героев как поведенчески пассивных, тогда как представители злого начала всегда отмечались исключительной активностью.

Ясно, что проявление этого идеального начала в опере связано было с трактовкой мужских голосов, теноров в первую очередь, у которых сохранялась, вплоть до 1840-х годов, до утверждения «вокальной революции» Ж. Дюпре (см. у А. Стахевича: [7, 111]), связь с церковным «сладким» пением, с умением представить насыщенное *тихое звучание в верхнем регистре*, что технически, а это знает любой певец, является чрезвычайно сложной задачей. Однако Россини творил в 1810-е — 1820-е годы, когда стараниями «прогрессивной общественности» и лично Наполеона были закрыты *все* итальянские консерватории [2, с. 83] — по признаку их существования под эгидой церкви, церковность тогда же стала признаком «неактуальным» и осознавалась в противостоянии прогрессу.

Соответственно воспитание этого рода исключительно подготовленных, отмеченных высокой нравственностью жизненного общения [2, с. 45–52], высокообразованных певцов было остановлено, а высокая традиция пения подхвачена была женскими голосами, по регистрово-тембральным показателям совпадавшими с диапазоном певца-кастрата. Правда, женщины-солистки были поставлены в жесткие условия, намного превышавшие условия выступлений в XVII–XVIII вв. Появились огромные помещения оперных театров, призванных «замещать» своей массой масштабность храмов, чего не было до «века романтизма», соответственно стало нормой форсированное пение в кульминационных «соревнованиях» голосов солистов и *tutti* оркестра. Инерция звучания героического как «светлого»

пения (именно этим термином по-церковному определялся смысл звукотворения кастратов) направила внимание к женским голосам — они стали базовыми для самого Россини и поколения его современников, породив качество, которое стали определять как «россиниевские» голоса.

Итак, это был период, когда на смену пению мужского вокала кастратов и сопранистов пришли новые женские голоса, широта диапазона и разнообразие регистров которых как бы «замещали» классические средства оперы *seria* (см. в работе А. Стахевича: [7, 111]). Указанная связь с церковным стилем выражения проявлялась в особом роде умения представить насыщенный вокал *тихого озвучания в верхнем регистре*, чередуемый с мощными и сильными «грудными» нотами. А это в техническом отношении, как известно любому певцу, составляет сложную задачу. Особо ценилось темповое «разграничение» пения в высоком и низком регистрах (так называемая «динамическая пирамида» [3, с. 48]), что создавало условия для проявления скрытой полифонии в мелодической оформленности партий, опять-таки, вводившей знак учености и церковности (ср. с тембральными противопоставлениями старинной *контрастной* полифонии типа дисканта).

Доницетти сочинял на грани смены эпох, определенных активностью Россини, а затем Верди. Именно на этом историческом временном отрезке наблюдалось «сосуществование» на сценах Европы таких самостоятельных по выразительности пения вокалистов как Дж. Паста, П. Виардо, М. Малибран, Г. Шредер-Девриент и др. Общим было то, что объем голосов этих певиц и пользование регистрами моделировало вокал кастратов и фальцетистов. Отличное — в манере сценического поведения: полнота «сценического реализма» у Малибран — и противоположная ей сдержанная манера ее сестры П. Виардо (обе названные певицы — урожденные М. и П. Гарсиа).

Заметим, как и в театрах Востока, в Европе имели место представления в старинных театральных формах, где роли женщин исполняли молодые мужчины или мальчики. И это нагляднее всего проявлялось в пении, когда высокие голоса мальчиков и мужчин-фальцетистов, кастратов с превышением мастерства и чистоты звучания «перекрывали» возможности певиц-женщин. А вот в XIX веке романтическая певица П. Виардо-Гарсиа продемонстрировала эффект выступления женщины вместо певца-фальцетиста, исполнив роль Орфея в одноименной опере Х. Глюка, предназначенную для кастрата [7, с. 112], тем самым тембровым способом максимально *героизируя* женский вокал.

Своеобразное драматически-игровое преломление этого женского героического пения находим в единственной опере Бетховена. Главная героиня — «женщина-рыцарь» [6, с. 408] Леонора; она воплощает идею женской активности, ее характеристика существенна в ансамблевых сценах, во взаимодействии и в противостоянии другим участникам сценических событий. Тесситурно партия Леоноры — сопрано — опирается на нижний и средний регистры, которые образуют мощный резерв проявления силы характера. Не забываем, что сопрано с сильными нотами в среднем и нижнем регистре составляло преимущество и пения кастратов, искусство которых еще было на слуху у современников Бетховена и ассоциировалось с выразительностью *героического лирического* пения.

Приведенные описания указывают на особого рода выразительные возможности женских голосов, которыми замечательно пользовался Г. Доницетти. Этот композитор, как и его современники Россини и Беллини, тяготел к известным литературным произведениям — Ф. Шиллера, И. Гете, В. Скотта (заметим, большинство — не итальянские авторы) — в качестве источника либретто, внося в них демонстративные изменения в связи с проявлением литературной канвы в оперной композиции.

И таким существенным и постоянным способом преобразования литературной основы в музыку оперы у Доницетти выступает, в-первых, сосредоточение на лирических выразительных построениях, которые специально в литературном изложении не обозначены. Таков знаменитый акцент на лирическом выражении в арии Неморино из комической оперы «Любвиный напиток», а также в «арии сумасшествия» из «Лючии ди Ламмермур». Во-вторых — это «итальянизация» сюжетов и образов, заимствованных из разных европейских авторов (см. выше), направленная, в конечном счете, также на *лиризацию* характеристики главных героев как *обнаружения в них ментально «своих» черт*, что органично порождает потребность *воспевания-идеализации*, идущей от старых церковных традиций вокального искусства.

Арии оперы-*semiseria* тяготели к оппозиции лирически-гимнических номеров (наверное, совершеннейший вариант арии этого рода — «Casta diva» из «Нормы» В. Беллини) и боевых «песен улицы», составлявших основание зажигательных *кабалетт*, концентрировавших «взрывной» драматизм всего оперного действия.

Однако изначально этот «взрывной» материал, особенно в комической версии — которая, кстати, в отличие от комических жанров

XVIII в., содержала в высшей мере оснащенность *высоким* вокалом, что вносило музыкальными средствами *самый серьезно-церковный* срез в выразительную палитру произведений, — сосредоточивая внимание слушателей на *лирике belcanto* помимо всех сюжетных наслоений. Такова *красота лирики* в «Севильском цирюльнике» Дж. Россини, в котором эта сторона выразительности совершенно «покрывает» социально-динамическую сторону пьесы Бомарше, в 1810-е, в период Реставрации, могла вызывать только ироническое сожаление (что и подчеркнул Россини, введя знаковый напев русской песни в финальную сцену оперы [9, с. 252]). Тем более эта *лирическая волна* становится самодовлеющей в «Путешествии в Реймс», сконцентрировавшей эстетику *Благого Ожидания Реставрации* во всей полноте политических симпатий Россини к монархизму и церковности.

В виде предварительного обобщения отмечаем обусловленность выразительности пения, наблюдаемую в характеристиках оперных партий произведений Доницетти, возможностями романтических женских голосов, выстроенных в направленности на моделирование в них регистрово-динамических возможностей пения кастратов-фальцетистов — с мощными низкими и средними нотами и «облегченными» верхами. Также существенно тяготение к особому рода игровому взаимодействию с литературным базисом либретто, в котором «итальянизация» имен и поведенческих элементов персонажей сочеталась с заботой о «наращивании» ярких лирических построений, в литературных источниках специально не отмечаемых.

Наконец, выделим особую рода драматический-героический тонус выражения главных героинь опер Доницетти (обычно они названы по именам этих героинь — «Лукреция Борджия», «Анна Болейн», «Лючия ди Ламмермур», «Мария Стюарт», «Линда ди Шамуни», др.), определенный двойственностью тембрально-регистровых установок пения у Дж. Пасты и ее современниц и умением продемонстрировать силу звучания в нижнем регистре и чарующую «полетность» в верхнем. Однако, как мы видим, этот драматизм определяется совершенно не средствами патетической декламации, которая восторжествовала у Верди от 1850-х годов, минуя лирическую линию, намеченную «Травиатой» великого маэстро.

Творчество Доницетти 1840-х годов составило стилистически самостоятельный поворот в наследии этого композитора, поскольку в эти последние годы жизни сочинены произведения, отметившие



перспективы оперного искусства в преодолении драматизма *исторической* романтической оперы в пользу *социальной* драмы музыкального реализма, имевшего тенденцию к *лиризации* действия, что сконцентрировал жанр *французской лирической оперы*, созданный Ш. Гуно и Ж. Бизе.

Именно на историческом временном отрезке 1840-х годов наблюдалось «сосуществование» на сценах Европы таких противоположных по выразительности пения вокалистов как вышеупомянутый Дюпре, заложивший основания «вердиевских», то есть так называемых «драматических», «баритонизированных» теноров, и Рубини, хранивший связь с романтизмом Россини и оперой барокко в трактовке вокализации, соотносимой с церковной *лирической* традицией. Таковы партии Неморино в комической опере «Любовный напиток» и Эдгара в типичной *semiseria* «Лючия ди Ламмермур»: лирические кульминации партий корректируются речевой драматизацией звучания.

В данном случае акцентируем «Фаворитку», написанную в 1840 году (см. у Й. Каньского: [11, с. 142–144], у К. Палена: [12, с. 172–173]), то есть в канун выхода романтических опер Дж. Верди. Опера написана по либретто знаменитого Е. Скрибапо, материалам истории Испании XIV столетия. Испанская тема, после событий 1823 года, революции в Испании, была чрезвычайно остра в восприятии европейской публики в выражении социального напряжения действия. Тираноборческий сюжет сочетается с построссиниевской традицией сосредоточивать действие вокруг героической женской фигуры, каковой является «фаворитка», Леонора де Гусман, ставшая жертвой всевластия короля Альфонса. В этой роли впоследствии, после лондонской премьеры, прославилась Дж. Гризи, одна из величайших певиц построссиниевской когорты. В целом сюжет оперы представляет вариант истории «травяты», женщины, выброшенной из общества, но которая незаурядными способностями души противостоит этому социальному изгнанию.

Сюжет оперы «Фаворитка» определил действие и поведение главной героини композиции, — о любви монастырского послушника и воина Фернандо к Леоноре, которая была опозорена королем во время брачной церемонии. Но, смертельно больная, является в монастырь к Фернандо, открывает ему грустные перипетии своего бытия — и умирает на руках любимого. Как видим, сюжет «Фаворитки» (1840 г.!) предвосхищает «Травиату» (1853) Верди.



Заметим, что, подобно тому как опера Верди, написанная спустя 13 лет, имела реальных жизненных прототипов для своих героев, история Леоноры и короля Альфонса XI зафиксирована в источниках, более того, названный испанский монарх за свой поступок получил прозвище Мстителя (см. у Каньского: [11, с. 144]). А фигура Фернандо отчасти уготовлена историческим прототипом — и одновременно глубоко актуальна была для Италии, раздираемой гражданской войной карбонариев и зреющими выходами гарибальдийцев, ставших военно-политическим детищем Рисорджименто.

И в партии Фернандо, и в партии Леоноры выражена установка на выстраивание партий от «вершины-источника» выражения — таковы один из знаменитейших номеров ария I акта «Una vergina» Фернандо, в которой он высказывает восхищение увиденной им в монастыре девушкой, пришедшей туда молиться, и ария Леоноры во 2-й карт. I действия, где определено выражение нежной искренности любви к Фернандо. И хотя в опере наличествуют драматические положения, особенно что касается финала III действия, сцены прерванного венчания в храме, все же в основном партии выдержаны в духе высокой лирики.

Этими лирическими ариями-гимнами, как вершиной-источником действия, открываются партии героев — и лирическим же откровением завершается опера: дуэт умирающей Леоноры и Фернандо «Vieni! ah, vieni». Указанный дуэт по музыке оказывается непосредственным продолжением лирической же арии-воспоминания Фернандо в начале IV акта «Spir'togentil», в которой он с горечью вспоминает о неискренности своей избранницы — герой пока не подозревает о коварстве-мщении короля.

В целом, если характеристике Фернандо посвящены I (точнее, 1-я картина этого действия) и IV акты, то 2-я картина I, II действия представляют Леонору, а в центре III акта оказывается фигура нерыцарски действующего Альфонса. В связи с цельностью, необыкновенной красотой музыки завершающих сцен оперы родилась легенда, что Доницетти написал сцены IV акта в один вечер [13, с. 126].

Возрождение в современных условиях музыки старинной оперы повлекло более внимательное отношение и к лирическим довердиевским партиям героев, главным достоинством характера которых выступает Верность, религиозное смирение и бесконечная способность восхищения красотой.

Так лирическая составляющая партий тяготела к автономизации, что и определило «опрошение» сюжета, соответственно «усече-

ние» возможностей психологического проявления в оперном пении. «Линда ди Шамуни» («Линда из Шамуни») в качестве главной героини заявляет *крестьянку*, что было категорическим «опрощением» высоких оперных сюжетов. Такое опрощение было закономерным в рамках *комической* оперы, но данное сочинение решалось отнюдь не в комическом жанре, в том числе это мотив «безумия от любви» (от *несчастной* любви), который оплодотворил множественные оперные сюжеты высокого стиля, в том числе знаменитой «Лючии ди Ламмермур» самого Доницетти.

Три действия оперы неравнообъемны, фактически вся событийная сторона сосредоточена в I и II актах — перипетии домогательств Графа, «лжи во спасение» Карла, помощь Савояра, бегство в Париж, презрение Матери Карла, проклятье Родителей и сумашествие героини. III акт — получение самостоятельности наследования Карлом, обращение к счастливо выздоравливающей Линды и тем устанавливающееся торжество любви. Либретто А. Росси [11, с. 146] составлено по материалам французского водевиля «Lagrâce di Dieu» А. Деннери и Ж. Гемена [12, с. 173], только действие перенесено в Савойю, то есть в пограничье Швейцарии, кельтский генезис которой соответствовал увлечению «кельтской волной» [10, с. 525], символизировавшей верность социально *примиренческим* настроениям Реставрации и воспроизведению в условиях XIX ст. чувствительности рококо (действие относится к 1760-м, место действия — Шамуни, Париж [14, с. 332]).

Заметим, по действию оперы Линда представляет совершенство «непротивления», убегая, скрываясь, наконец, оказываясь в положении безумной униженной и оскорбленной, но чудесно спасается милосердием окружающих в лице ее любящего Карла и юного савояра Пьеротто, роль которого поручена актрисе-травести. Соответственно возможности «россиниевского сопрано» в этой партии явно ограничены, поскольку сила характера, выражаемая сильной подачей нот первой и малой октав, здесь не задействована, тогда как «легкая» колоратура представлена широко и разнообразно. В книге К. Палена отмечается, что «все великие колоратурные примадонны «выписывались» для роли Линды и выводимы были на триумф: Розина Сторцио, Аделина Патти, Сельма Курц, А. Галли-Курчи... и многие, многие другие» [12, с. 174]. Тем самым лирический заряд партии оказался самозначимым и самодовлеющим.

**Выводы.** Подводя итоги сказанному, отмечаем: 1) церковно-лирический исток выразительности оперного пения в целом, его ге-

нетически мужской принцип, сменившийся от XIX в. активностью женских голосов типа «россиниевского сопрано» с подчеркнутым двурегистровым — двумбровым наполнением партий; 2) проявление в операх Г. Доницетти 1840-х годов в партиях главных героинь в операх «Фаворитка» и «Линда ди Шамуни» тенденции «усечения» диапазона «россиниевского» голоса в пользу самозначимости нежного верхнего регистра, что предвосхищает трактовку сопрано в реалистических лирических операх 1850-х годов, в том числе определившихся в выдвигании «легкого» сопрано в партиях опер Ш. Гуно.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
2. Барбье П. История кастратов. С.-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. 303 с.
3. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*. 2003. № 4. С. 45–52.
4. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века. Москва: Музыка, 1972. 526 с.
5. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу. *Українське музикознавство*. Вип. 22. Київ, 1987. С. 23–30.
6. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. Москва: Музыка, 1967. 443 с.
7. Стахевич А. Искусство belcanto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
8. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки: пер. с английского. Ч. I–IV. С.-Петербург: Мирт, 2003. 428 с.
9. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII — первая половина XIX века. Очерки. Москва: Гос. муз. издат., 1962. 368 с.
10. Языческие божества Западной Европы. Энциклопедия. Москва: Эксмо; С.-Петербург: Мидгард, 2005. 800 с.
11. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków: PWM, 1978. 563 s.
12. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag, 2000. 1023 s.
13. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. München: Gütterslohn, 2000. 608 s.
14. Wagner H. Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuausgabe. Kösel; Krugzell: Florian Noetzel Verlag, 2011. 1776 s.

### REFERENCE

1. Asafiev B. (1971) Music form as process. Moscow-Leningrad, Muzyka [in Russian].

2. Barbier P. (2006) A history of casrats. S.-Peterburg, Izdat. Ivana Limbaha [in Russian].
3. Kruglova E. (2003) Some problems to interpretation of vocal of musics the epoch baroque. *Old-time music* № 4, P. 45–52. [in Russian].
4. Konen V. (1972) The History of the foreign music. The Issue third. Germany, Austria, Italy, France, Poland since 1789 before medium XIX century. Moscow, Muzyka [inRussian]/
5. Markova O. (1987) The notion «itonation ideas» in light of the social-culturology approach. *Ukrainske muzykoznavstvo*, vip. 22. Kyiv, P. 23–30 [in Ukrainian].
6. The music to French revolution XVIII age. Beethoven (1967). Moscow, Muzyka [inRussian].
7. Stahevich A.(2000) The art belcanto in italian opera XVII–XVIII century. Harkov [in Ukrainian].
8. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. S.-Peterburg, Mirt [in Russian]/
9. Hohlovkina A. (1962) West-European opera. The End XVIII — a first half XIX century. The Essays. Moscow, Gos.muz.izdat. [in Russian]/
10. The Pagan deity of the West Europe. The Encyclopedia. (2005) Moscow. Izdat.Eksmo, S.-Peterburg, Mirgrad [inRussian].
11. Kański J. (1978) Przewodnik operowy. Kraków, PWM [in Polska].
12. Pahlen K.(2000) Das neue Opernlexikon. München: Seehamer Verlag [in-Germany].
13. Roessler A., Hohl S. (2000) Dergroße Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser.Gütterslohn/ München [inGermany].
14. Wagner H. (2011) Das große Handbuch der Oper. Fünfte, stark erweiterte, Neuauflage. Kösel, Krugzell, Florian Noetzel Verlag [in Germany].

**Стаття надійшла до редакції 21.02.2018**

УДК 78.03(78)

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–251–263

**Лілія Михайлівна Шевченко**

<http://orcid.org/0000–0001–8602–9573>

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[lilia.my.forte@gmail.com](mailto:lilia.my.forte@gmail.com)

## **ІННОВАЦІЙНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ФОРМУВАННІ ЗАСОБІВ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАЦІ МУЗИКАНТА-ФАХІВЦЯ**

*Метою роботи є висунення проблеми індивідуального вибору в діяльності музикантів-митців, що є невідривним від їх педагогічної кваліфікації і стверджує художньо-артистичне єство їх творчості. Методологічною основою роботи є культурологічний принцип ліневізованого музикознавства Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новаційності, як вони склалися у працях О. Лосева, І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції їх досліджень. Наукова новизна зробленого огляду проявляється у тому, що вперше в мистецтвознавчому узагальненні висувуються психологічно-діяльнісно самостійні чинники самовиховання й виконавства, в яких індивідуальний фактор творчого вибору має іншоспрямовані орієнтири відносно композиторського авторського самоствердження. Висновки. Театрально-артистичний комплекс інноваційності є закономірним чинником формування інноваційного напрямку творчого мислення митця-музиканта. Артистичний напрям діяльності музиканта-фахівця складає відповідальну ланку його фахової підготовки, а також демонструє провідну роль індивідуально-вольового начала, яке є рушійною силою авторського індивідуалізму, яке невіддільне від діяльності у сфері академічного мистецтва як дітища Нового часу, превалюючи на рівні композиторського самоствердження й корегуючись стильовою корпоративністю виконавця. Йдеться й про педагогічні спрямування мислення — перш за все як самовиховання, вирощення музикантом-фахівцем у собі готовності до інноваційної діяльності — всупереч органіці просакрального ліризму, що лежить в основі мистецького акту виконавської ініціативи.*

**Ключові слова:** інноваційність, інноваційність художнього мислення, засоби творчої роботи, музикант-фахівець, творче самовиховання.

*Shevchenko Lilia*, candidate of the pedagogical sciences, associate professor of department of special piano of Odessa A. V. Nezhdanova Academy of Music

**The innovativeness of artistic thinking in the formation of the means of creative work of a specialist musician**

The purpose given work is statement of problem to the individual choice in activity musician-creator, which inseparable from their pedagogical qualification and confirms artistic nature their creative activity. The methodological base of the work is culturology principle of linguistic musicology of B. Asafiev and his followers in Ukraine, as well as of the culturology bases in the understanding to traditions and innovations, as they formed in works A. Losjev, I. Ljashenko and the other authors, for which style comparison and generally scientific analytical principle signify the base positions of their studies. Scientific novelty of the maded review reveals itself in that that for the first time in generalization to science about art are brought forth mentally and in activity independent factors of self-education and performance of music, in which individual component of the creative choice has an some of other directions landmarks to composer author's self-statement. **Conclusions.** Theatrical-artistic complex of innovations is natural forming shaping innovatory directivities of the creative thinking of the artist-musician. Artistically orientation to activity of the musician-specialist forms the responsible section of his training, as well as demonstrates the lea dinging role individually-volitional beginning, being driving power author's individualism, which inalienable from activity in sphere academic art as brainchild of New time, prevailing at a rate of composer self-statement and correcting style corporate position of performer. The speech goes and about pedagogical directivity of the thinking — first of all as self-education, form rung of musician-specialist in itself readiness to innovatory activity — notwithstanding of nature to prospritual lyricism, which bees the basis of artistic act an performance initiatives.

**The keywords:** innovations, innovations to artistic thinking, facility of the creative work, musician-specialist, creative self-education.

*Шевченко Лилия Михайловна*, кандидат педагогических наук, доцент кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Иновационность художественного мышления в формировании средств творческой работы музыканта-специалиста**

**Целью** является выдвигание проблемы индивидуального выбора в деятельности музыкантов-творцов, которая неотрывна от их педагогической квалификации и утверждает художественно-артистическое естество их творчества. **Методологической основой** работы является культурологический принцип лингвизированного музыкознания Б. Асафьева и его последователей в Украине, а также культурологические основы понимания традиции и новационности, как они сложились в работах А. Лосева, И. Ляшенко и других авторов, для которых стилиевый компаратив и общенаучный аналитический принцип знаменуют базисные

позиции их исследований. **Научная новизна** сделанного обзора проявляется в том, что впервые в искусствоведческом обобщении выдвигаются психологически-деятельностно самостоятельные факторы самовоспитания и исполнительства, в которых индивидуальный компонент творческого выбора имеет интонационные ориентиры по отношению к композиторскому авторскому самоутверждению. **Выводы.** Театрально-артистичный комплекс инновационности является закономерной составляющей формирования инновационной направленности творческого мышления художника-музыканта. Артистическая ориентированность деятельности музыканта-специалиста составляет ответственное звено его профессиональной подготовки, а также демонстрирует ведущую роль индивидуально-волевого начала, являющегося движущей силой авторского индивидуализма, который неотделим от деятельности в сфере академического искусства как детища Нового времени, превалируя на уровне композиторского самоутверждения и корректируясь стилевой корпоративностью исполнителя. Речь идет и о педагогических направленностях мышления — прежде всего как самовоспитания, выращивание музыкантом-специалистом в себе готовности к инновационной деятельности — вопреки органике просакрального лиризма, который лежит в основе художественного акта исполнительской инициативы.

**Ключевые слова:** инновационность, инновационность художественного мышления, средства творческой работы, музыкант-специалист, творческое самовоспитание.

**Актуальність** теми дослідження визначається специфікою академічної системи підготовки музиканта-фахівця, хоч розвиток мистецтва в останні десятиріччя поставангардної дійсності демонструє «згортання» індивідуально-вольового чинника в утворенні музичних композицій та їх виконанні. Тим більш важливим моментом стає вивчення складових тих академічних засад, без засвоєння яких неможливе функціонування європейської музично-фахової діяльності. Вказані ракурси музичного мислення і зокрема педагогічної діяльності неодноразово піднімалися в мистецтвознавстві, у тому числі це праці Г. Вольфліна, Є. Назайкінського, О. Костюка, О. Сокола, О. Маркової, а також В. Мартинова, ін. Але зосередження саме на іноваційності художньо-артистичного підходу як чинника художнього відкриття індивідуально-вольового пошуку митця не складало самостійного питання в цих та інших дослідженнях.

**Метою** роботи є висунення проблеми індивідуального вибору в діяльності музикантів-митців, що є невідривним від їх педагогічної кваліфікації, і у ствердженні художньо-артистичного ества їх творчості.

**Методологічною основою** роботи є культурологічний принцип лінгвізованого музикознавства Б. Асаф'єва і його послідовників в Україні, а також культурологічні засади розуміння традиції і новачності, як вони склалися у працях О. Лосева, І. Ляшенка та інших авторів, для яких стильовий компаратив і загальнонауковий аналітичний принцип знаменують базисні позиції їх досліджень.

Художня творчість як самостійна сфера самовираження нації та особистості складає обов'язкове поєднання традиційного (канонічного, типологічного), опірною шару позицій — та їх осмислення в актуальних для моменту творчого втілення умовах. Такого роду взаємодія повторюваного, ціннісного своєю апробованістю у вжитку, у ритуально-життєвій і творчій діяльності виразного матеріалу і внесення змін, затребуваних об'єктивними і суб'єктивними факторами, йде від ритуально-церковних основ *тروطування*, тобто «пояснення» базового — канонічного — прийому привнесеними життям змінами.

В церковній музиці це проявляється в обов'язковому додержанні канону, але у невідривності від змін, зумовлених звучанням оточення («побутовість» озвучування), що приводить до закономірного *варіювання* канону, а межі останнього зумовлюються *психологією ввізнання* цього канону. В художньо самодостатній творчості діє воління суб'єкта творчості, але це останнє направляється перспективою сприйняття публікою внесених у традиційні засоби змін, *доцільних* щодо виявлення затребуваного змісту. А як справедливо підкреслювала у своїй роботі В. Холопова, основний зміст музики — переживання *високої радості*, через втілення якої кодуються всі інші відтінки музичної змістовності, посилаючись при цьому на спостереження Х. Рімана та Х. Фліка: «...музика як вид мистецтва за самими своїми природно-емоційними основами — переважно позитивний вид художньої творчості...» [4, с. 108].

І ця *гармонізуюча* за своєю природою сила музики надзвичайно вимогливо стає на сторожі естетично покликаного сполучення новачності з традиційно-канонічними показниками виразу. Ця сторона музичної виразної якості надзвичайно демонстративно виявляється у творчості представників авангарду, скажімо, теоретика і композитора в одній особі у Б. Шеффера, який видав у свій час надзвичайно розкриті до новачності гасло: «знайди свій звук» [6, с. 7]. І відповідно до заявленої тези у своїх композиціях він дотримувався найрадикальніших технік — у 1960-ті то був серіалізм. Але вказана технологічна ідея на диво «спокійно» сполучалася із запозиченнями фактурних



ознак, загального розчленування цілого на частини (строфічність зокрема) зі старовинного мистецтва. Так, в роботі В. Лужного читаємо:

«Основні риси даних фортепіанних мініатюр — це зв'язок з принципами творчості А. Шенберга, А. Веберна, О. Мессіана, що заключається в використанні серій та її пермутацій, прозорості фактури та ритмічної нестабільності, *традиціоналізмі* (курсив наш. — Л. Ш.) у виборі форм творів та зв'язку з контрастною поліфонією» [2, с. 56].

Таким чином, навіть у такого безкомпромисного новатора як Б. Шеффер радикалізм ряду показників технології і вираження усвідомлено сполучався з опорою на традиційні, історично апробовані виражальні засоби. Відповідно інноваційні установки в художній творчості живляться володінням традицією, естетичними й художніми канонами-типологіями, сукупність яких «тропується» свідомо допустимими відступами від них. І в музичному навчанні спеціально розрізняють етапи засвоєння-запам'ятовування нормативних позицій виконавства, за яким крокує період теоретизації, тобто досягання художнього принципу гармонійного сполучення нормативності і порушення її заради новаційності.

Дослідження специфіки музичних здібностей і способів їх виявлення заявлені працями К. Мартінсена, Р. Брейтгаупта у кінці XIX ст., Л. Виготського, Б. Теплова та ряду інших авторів у першій половині XX ст. — і вони справили визначальний вплив на подальший розвиток системи музичної освіти і творчості [5, с. 15].

Стало очевидним, що незважаючи на те, що музичні здібності відносяться до категорії спеціальних, їхня наявність не є настільки вже й рідкою. Вже сам по собі цей висновок знімав завісу винятковості з діяльності музиканта-фахівця, зокрема музиканта-виконавця. Більше того, спостереження фізіологів і твердження психологів, що всі здатності, а отже й музичні, розвиваються у відповідній їхній природі діяльності, а це обґрунтовувало правомірність і доцільність розширення системи музичного виховання й освіти не тільки в кількісних, але і в якісних показниках: створена була й повинна рости мережа дитячих музичних середніх шкіл, шкіл мистецтв, музичних училищ, консерваторій-академій, музичних університетів.

Вона включає: початкову музичну освіту (на рівні ДМШ), середню спеціальну (рівень музучилищ і спеціалізованих шкіл) і вищу професійну (консерваторії). Уже сам по собі факт створення й функціонування такої системи музичної підготовки викликав і викликає гостру потребу в спеціальній навченості музикантів-педагогів.

Свого часу в межах колишнього Радянського Союзу був створений спеціальний музично-педагогічний інститут під керівництвом Е. і А. Пнесіних, при консерваторіях відкривалися музично-педагогічні факультети, які фіксували спеціальний напрям накопичення засобів підтримки професійної спеціалізації, яка була покликана у виконавській діяльності розробляти самозначущість художнього мислення, незалежно від композиційної роботи, керованої індивідуально-вольовими рішеннями творчих завдань.

Становлення такого роду системи музично-педагогічної освіти супроводжувалася інтенсивною розробкою підручників, шкіл, методичних рекомендацій з навчання дітей різного віку гри на фортепіано (А. Алексеев, Бемештейн, С. Майкапар, С. Савшинський та ін.) [5, с. 16]. Розгорталися дискусії щодо завдань й цілей педагогічної діяльності музиканта, а також меж творчості в інтерпретації музичних творів. Адже художні настанови творчості розгорнуті до авторського індивідуалізму, навіть, за В. Мартиновим, композиторської «сваволі» [3, с. 51].

Єдність виконавської і композиторської творчості в особистості музиканта-фахівця забезпечувала на певному етапі виконавській позиції прийняту від композиторської акції авторську *новаційність* (акт *імпровізації* довго тримав «порубіжжя» композиція-виконавство в авторському самовираженні). Але автономізація виконавства виводить на авторство *інтерпретації*, причому навіть при всіх спробах *автентичної* гри, оскільки використання достовірних для епохи інструментів не означає адекватності реакції на них слухачів, вихованих в певних історично виправданих умовах музичного орієнтування. Так чи інакше постає проблема визначення авторського виконання, яке за певними, перш за все стильовими показниками, відмежовується від авторської композиції. Більше того, психологія творчості стверджує — і це прекрасно ілюструють записи виконавської гри композиторами своїх творів — стильову «парціальність» видів творчості, представленої однією особою.

Ця обставина з посиланням на спостереження випускників класу професора О. В. Сокола спеціально обговорюється в роботі Д. Андросової:

«Особливу галузь розробок виконавського стилю представляють випускники класу О. Сокола... які висвітлюють проблему самозначимості класифікацій *виконавських стилів* за Б. Яворським у співвіднесеності композиторської складової творчої продукції — такими є

дослідження О. Чумаченко... П. Муляра... ін. У дисертації П. Муляра загострена проблематика *стильової вибірковості виконавства*, у якому встоялася двоїчність класичний ('строгий') — романтичний ('вільний') стилі. При цьому в практиці сучасного виконавства висунувся ще підсумовуючий 'сучасний', що охоплює полюси 'джазованої розкутості' і експресіоністськи-примітивістського 'брюїтизму' у виділенні ударно-тембральної сторони звучання» [1, с. 15].

Виділення на порозі ХХ сторіччя проблеми самозначущості *виконавських стилів* вказувало на просування ідеї авторського ствердження для виконавців, при тому що останні складають репертуар в основному з чужих композицій. Звертаємося знову до проробки концепції *авторства* в музиці, яке у В. Мартинова чітко зв'язується саме з композиторськими вміннями:

«Масштаб особистості композитора вимірюється тією кількістю новизни, що міститься в написаній ним речі. Чим значніший і відчутніший новаційний крок, тим значнішою є особистість композитора» [3, с. 174].

Для релігійно-православно мислячого В. Мартинова перспектива розквіту композиторської творчості небезпечна відривом від породжуючого музичну дійсність фактора:

«І подібно до того, як з позицій Космосу й Одкровення Історія уявляється чимось ефемерним та ілюзорним, так і з позицій звуку й інтонації в їхньому акустичному аспекті функція являється якимось віртуальним і навіть фіктивним явищем, тому що, по суті справи, функціональність являє собою явище не акустичне, а психологічне. І Історія, і функціональність складаються з однієї й тієї ж субстанції. Якщо за звуком-тоном стоїть Космос і космічна гармонія, а за інтонацією-тонею стоїть Одкровення й потік Божественної благодаті, то за функціональністю стоїть Історія й свобода волевиявлення людини» [3, с. 175].

Не вдаючись в даному разі до дискусії про духовну перспективу композиторського навику, фіксуємо у висловленні відомого музикознавця концентрацію концепції авторства навколо фігури композитора. Хоч в його спостереженнях відносно імпровізованої мелізматики дисканту, який історично складає перший крок до формування композиторської специфіки, підкреслена думка, що все ж дискантове мелодійне творення знаходиться в річищі виконавської майстерності, але вже виявлено авторської [3, с. 147–149]. І саме у виконавській сфері момент новаційності в побудовах *колоподібних кружлянь* (в ри-

торичній символіці — Богопоминальних) виводить на етичні пограниччя, які гостро постають у сьогоднішні: авторська новаційність, що відсторонює значимість Космосу і Гармонії самих по собі в музиці заради «правди вираження» індивіда, все ж основою останнього залишає виміри Вищого:

«Подібно до того як новаційний крок не може бути зробленим у 'безповітряному просторі' і потребує для свого здійснення певної вихідної точки чи вихідної моделі... Свобода, що керує композитором, бере свій початок у відштовхуванні від християнського Одкровення...» [3, с. 176].

Виховання майбутнього виконавця-артиста як особистості й поділі з цього питання психологічної, фізіологічної, фізично-пластичної та ін. підготовки покликані вирішувати фахівці-педагоги, *новаційний* зміст діяльності яких влучно висловив один з провідних музикантів світу: «Уважаю, що одне з головних завдань педагога — зробити якомога швидше й ґрунтовніше так, щоб бути не потрібним учневі, усунути себе, вчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання й уміння домагатися мети, які називаються зрілістю, порогом, за яким починається майстерність» [5, с. 16–17].

Ця неймовірна складність задачі навчання *методології новаційного мислення*, яка, само собою, зберігає «точку відштовхування» осягання змісту музичної Високості загалом, зумовила те, що наукова розробка проблеми професійної підготовки музиканта-педагога, що почалася з кінця 60-х років минулого сторіччя й сконцентрувала зусилля багатьох музикантів, не принесла належних результатів. У деякій мірі це пояснювали тим, що зусилля дослідників були роз'єднаними, переважно емпіричними, не об'єднаними єдиною науково обґрунтованою концепцією й не доведеними до логічного завершення — до створення скільки-небудь стрункої педагогічної теорії.

З позицій сьогоднішнього — поставлене завдання було утопічним і приреченим на функцію «рубки дороги на місяць» (див. кадри з фільму А. Кончаловського «Сибіріада»): корені музики — в ритуально-релігійній сфері, основи професійного музичного навчання започатковані Богослов'ям, минаючи це історичне тло музичного мистецтва, вибудувати «скільки-небудь струнку педагогічну теорію» неможливо.

Інтуїтивно такий організаційний поворот усвідомлювався й адміністрацією колишнього СРСР, і самими музикантами-педагогами: в консерваторіях були відкриті педагогічні відділення, музично-пе-

дагогічні факультети передали з консерваторій у педінститути, що негативно позначилося на професійному статусі й соціальній ролі музиканта-педагога. Адже його професія не пов'язувалася з системою спеціальної музичної освіти, а вкладена була у сферу загальної освітньої підготовки. Як наслідок, серед музикантів, викладачів і студентів падає престиж педагогічної професії: підготовка музикантів до педагогічної діяльності здійснюється як другорядна, що не заслуговує спеціальної уваги й праці, більше того, музикант-педагог у свідомості багатьох починає асоціюватися з невдахою, що не відбувся як виконавець-артист.

І тільки твереза оцінка ситуації на ринку праці, на якому затребувані лише одиниці музикантів-виконавців, примирила випускників музичних училищ і консерваторій з необхідністю надбання навичок педагогічної діяльності. Аналіз нечисленних наукових досліджень і методичних розробок проблеми підготовки музикантів до педагогічної діяльності свідчить про те, що виявлення теоретичних, організаційних, практичних і педагогічних аспектів підготовки музично-педагогічних кадрів дотепер не ставало предметом спеціального наукового осмислення. Як відзначається у працях психологів, змістовно й організаційно воно завжди було розмите в досвіді підготовки музикантів-виконавців і лише в другій половині ХХ ст. почало набувати певні контури автономізації:

«...Особистість музиканта-педагога декларативно визнавалася основною в розвитку культури, а фактично її становлення було процесом стихійним, регульованим лише рівнем особистої природної обдарованості, професійною піаністичною, музичною виучкою (на рівні особистого досвіду) і створюваними соціально-економічними й морально-етичними умовами, у які потрапляла особистість на початку трудової педагогічної діяльності. Цілеспрямоване виховання особистості музиканта-педагога не відбувалося» [5, с. 18].

Разом з тим розвиток практики сприяв тому, щоб музична педагогіка з області мистецтва неухильно переростала в область наукового знання. Значною мірою це було обумовлено результатами так званої асистентської педагогічної практики, коли сильний учень допомагав своєму педагогові-маестро в підготовці більш слабких і менш підготовлених, виходячи з його рекомендацій та наставлянь, а також розрізненням виконавського й педагогічного профілів у кваліфікації випускника, що було об'єктивно необхідним в міру росту масовості спеціальної музичної освіти.

Школи педпрактики стали органічною частиною навчальних планів і навчально-виховного процесу, педагогіка й психологія включаються в число обов'язкових навчальних дисциплін. Все це деякою мірою сприяло росту професійного статусу музиканта-педагога, підвищенню інтересу до музично-педагогічної діяльності в цілому і її вивчення як феномена. Дослідження М. Блінової, Л. Бочкарьова, С. Бенедиктова, А. Готсдинера, А. Зелінського, І. Зетель, О. Костюка, Є. Назайкінського, В. Ражнікова сприяли виявленню деяких аспектів психологічного забезпечення діяльності музиканта-виконавця, структури, змісту й форм організації процесу підготовки музиканта до педагогічної діяльності в консерваторіях і творчо-практичної діяльності у цілому. На якийсь момент саме феномен *сприйняття* став у центрі уваги дослідників: саме культурний контекст музичного вираження вирішував міру іновачійності, знімаючи авангардний радикалізм буквального втілення гасла «знайти свій звук» на користь *прочитання-сприйняття* даного феномена у вказаній якості.

Та психологізація музичних кодів художнього виявлення дуже чуйно відмічена К. Пендерецьким у його «штюрмерських» творах 1960–1970-х років, коли поряд і після демонстративно «новозвучного» сонористичного опусу «Трен пам'яті жертв Хіросіми» представлені «Stabat mater», «Космогонія», у яких звучання мажорного тризвуку постає у феноменальному ключі *концентрації ідеального із сонористичної сукупності* звучущої більшості композиції. Саме сонор склав контекст новаційного сприйняття такого «тривіального» компонента вираження як мажорний тризвук. Саме контекст сонористики відновив архетиповий зміст цієї гармонії як втілення «олюдненого космосу», оскільки акустично-фізичні показники цього виразного елемента мають опосередкований стосунок до «гармонії світу» з інтервальною координацією на квінто-квартових співвідношеннях.

Узагальнюючи результати цих досліджень, з посиланням на Ю. Полянського, підкреслюємо, що діяльність музиканта-педагога за своєю природою є інтегративною й ґрунтується на практичному оволодінні й осмисленні цілого комплексу наук. Уміння їх усвідомлено застосовувати у своїй практичній педагогічній роботі — центральний момент у підготовці Музиканта-Педагога. Досягнення відповідного результату пов'язане із системним принципом організації навчального процесу, заснованого на поетапному освоєнні відповідної моделі фахівця. На думку цього автора, виконання цієї вимоги можливо: 1) через глибоке освоєння навчальних дисциплін і вміння

застосовувати їх на практиці в процесуальному розгортанні кожної теми; 2) через інтеграцію набутих знань і вмій [5, с. 19].

При цьому формою для втілення цієї вимоги служить групова й індивідуальна тематична педагогічна практика. Однак автор обмежується загальними міркуваннями й не обґрунтовує більш докладно перелік цих дисциплін, так само як і не характеризує тематику цих занять. Тим самим його пропозиції залишаються декларативними закликами, але не конкретними рекомендаціями.

Психологія вивчається скоріше як загальноосвітня дисципліна, ніж наука, що пояснює психічні стани, процеси й новоутворення, що супроводжують процес освоєння учнем музичної діяльності, і саму педагогічну діяльність його наставника.

Виходячи з парціальної системи виявлення музично-творчих даних такий підхід є закономірним. Адже синкретизм творчо-практичної діяльності, яка включала різновиди композиторської і виконавської та педагогічної, невідривної від науково-теоретичної сфер, відзначав фахову готовність музиканта-професіонала у цілому. І саме такий нероздільності вмій музиканта-практика і теоретика-педагога приділяли увагу у перших консерваторіях, що стали джерелом музичної освіти і фахової обізнаності європейських музикантів у цілому.

Музично-педагогічна діяльність містить у собі стійке прагнення до даного виду діяльності, очевидність і вимірюваність досягнутих результатів, особистісну задоволеність процесом і результатами цієї діяльності й багато чого іншого. Примітно, що певні автори відносять її до найбільш динамічних, що постійно переосмислюються, видів діяльності, які гнучко реагують на зміни в об'єкті впливу через зміст, форму й структуру здійснюваних дій. Як знаємо, музично-педагогічна діяльність містить у собі майже всі види людської діяльності: духовну, інтелектуальну, художньо-творчу, науково-дослідну, фізичну й при цьому перебуває в постійному й тісному контакті з навколишньою соціальною реальністю.

Висновки й рекомендації авторитетних авторів у проблемах музичної педагогіки [5, с. 22] вказують на те, що науково-теоретичне забезпечення музично-педагогічної діяльності, так само як і наукове осмислення процесу підготовки особистості до її здійснення, перебувають у стадії розробки. Аналіз праць, присвячених цій проблемі, дозволяє говорити про те, що в багатьох випадках мають місце механічний перенос і формальне використання положень загальної педагогіки, загальної теорії педагогічної діяльності в специфічну об-

ласть спеціальної музичної освіти й, зокрема, у музично-педагогічну діяльність.

Тенденція психологізації музичної педагогіки й самої музично-педагогічної діяльності зберігається й простежується як у програмах з методики, так і в спеціальних роботах, присвячених методиці навчання виконавської діяльності, зокрема гри на фортепіано. Такого роду констатація має досить сумний зміст з огляду на критерії художньо-театрального артистизму, що складає суттєві основи академічного музичного життя. Але, з врахуванням автономії виконавської діяльності у сукупності музично-творчих виявлень, з яких найбільш цінними вважалися композиторські вміння і які, за висновками такого зацікавленого дослідника як композитор В. Мартинов, є втіленням творчого егоцентризму [3], то саме *виконавство*, покликане до втілення позаіндивідуально даних текстів-змістів, звернене до сакрального витоку музичного мислення у цілому.

**Наукова новизна** зробленого огляду проявляється у тому, що вперше в мистецтвознавчому узагальненні висувуються психологічно-діяльнісні самостійні чинники самовиховання й виконавства, в яких індивідуальний фактор творчого вибору має іншоспрямовані орієнтири відносно композиторського авторського самоствердження.

**Висновки.** Театрально-артистичний комплекс інноваційності є закономірним чинником формування інноваційного напрямку творчого мислення митця-музиканта. Артистичний напрям діяльності музиканта-фахівця складає відповідальну ланку його фахової підготовки, а також демонструє провідну роль індивідуально-вольового начала, яке є рушійною силою авторського індивідуалізму, яке невіддільне від діяльності у сфері академічного мистецтва як дітища Нового часу, превалюючи на рівні композиторського самоствердження й корегуючись стильовою корпоративністю виконавця. Йдеться й про педагогічні спрямування мислення — перш за все як *самовиховання*, вирощення музикантом-фахівцем у собі готовності до інноваційної діяльності — всупереч органіці просакрального ліризму, що лежить в основі мистецького акту виконавської ініціативи.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Лужный В. Польский модерн-авангард в контексте европейской музыки XX века: магистер. работа / Библ.ОНМА. Одесса, 2016. 109 с.



3. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 295 с.
4. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва: Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. 260 с.
5. Шевченко Л. Формирование готовности музыканта-педагога к инновациям в профессиональной деятельности: дис. ... канд. пед. наук [спец.]13.00.04 — теория и методика профессионального образования / Южноукр. гос. пед. университет им. К. Д. Ушинского. Одесса, 2000. 185 с.
6. Schäffer B. *Wstęp do kompozycji*. Kraków: PWM, 1967. 471 s.

#### REFERENCES

1. Androscova D. V. (2014) Symbolism and polyclavieren in piano performance art XX c. Master work. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
2. Luzhnyj V. (2016) Polish modernist style-vanguard in context of the European music XX century. Magister.rabota. Libr.ONMA. Odessa [in Ukrainian].
3. Martynov V. (2002). End of the time composer. Moscow, Russkij put [in Russian].
4. Holopova V. (1994) Music as type art. Moscow, Nauchno-tvorch.centr «Konservatoriya» [in Russian]
5. Shevchenko L. (2000) Shaping to readiness of the musician-teacher to innovations in professional activity. The thesis on competition degree candidate of the pedagogical sciences, spec.13.00.04 / Southern Ukrainian state pedagogic university of the name K. D. Ushinskij. Odessa [in Ukrainian]
6. Schäffer B. (1967) *Wstęp do kompozycji*. Kraków: PWM [in Polska]

*Стаття надійшла до редакції 17.10.2018*

УДК 378.4 (438) (091)

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–264–275

**Оксана Андріївна Гіса**

<http://orcid.org/0000–0003–2236–7498>

кандидат мистецтвознавства, концертмейстер кафедри  
театрального мистецтва Тернопільського національного  
педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка  
[oksana.hysa@gmail.com](mailto:oksana.hysa@gmail.com)

## ЯГЕЛЛОНСЬКА ТРАДИЦІЯ В ПОЛЬЩІ В АСПЕКТІ ЗУСТРІЧНИХ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ ФОРМ ДЕРЖАВОТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ СЛОВ'ЯНСЬКИХ НАРОДІВ ТА ЇЇ ПРОЕКЦІЯ В СТРУКТУРІ ЯГЕЛЛОНСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

*Мета дослідження:* проаналізувати діяльність Краківського та Львівського університетів у руслі ягеллонської традиції Польщі й України від часу їхнього заснування (1364–1661 рр.) до початку XXI ст. *Методологія дослідження* полягає у застосуванні культурологічного методу для осмислення в загальнокультурному колі спеціальних ліній творчо-організаційної, наукової та мистецькотворчої, педагогічно-просвітницької діяльності, як це об'єктивно-історично склалося на терені ягеллонства в Польщі і його відгомоні в Україні. *Системного методу* — для усвідомлення складно диференційованої й одночасно світоглядно цілісної якості ягеллонства в Польщі, завдяки чому виявлено його прояви в діяльності закладів і особистостей із XIX на XX ст. *Музикознавчо-аналітичного методу* — для вивчення окремої стилісованої типології та історіографічних надбань. *Наукова новизна* полягає у виокремленні культурного феномена ягеллонства у зв'язку з особливостями заснування та функціонування музикологічних кафедр у Краківському та Львівському університетах. *Висновки.* На основі опрацювання джерельного матеріалу вперше в польському й українському музикознавстві виявлено, що: історично суттєвою корегуючою складовою буття Ягеллонського і Львівського стала неоягеллонська-панславистська світоглядна хвиля XIX — першої половини XX ст., свідомством впливовості якої є «рівняння на європейський Схід» найвидатніших представників культури й мистецтва Польщі XX ст. Отже, історична пов'язаність Ягеллонського і Львівського університетів як таких, що мали й мають можливості вибирати свої пріоритетні навчально-наукові напрямки, спрямовуючи останні чи до ягеллонської генези, чи до актуальних узагальнюючих європейських позицій, чи до певного ситуаційного національного вибору, які невіддільні

від культурного генокоду навчального закладу, що дав початок системі освіти Польщі та України.

**Ключові слова:** ягеллонська культурна традиція, музикологічна школа, європейська академічна освіта.

*Hysa O. A., Ph.D. in History of Arts, Ternopil National V. Gnatyuk Pedagogical University, accompanist of the Department of Theater Arts*

***Jagiellonian tradition in Poland in the aspect of mutual cultural-historical forms of state-building cooperation of the Slavic peoples and its projection in the structure of the Jagiellonian University***

*The purpose of the research — to analyze the activities of Krakow and Lviv Universities in the context of the Jagiellonian tradition of Poland and Ukraine since the time of their foundation (1364–1661) till the beginning of the XXI-st century. **Methodology** of the research was to apply several methods. The cultural-ological method was used for comprehension of special lines of the several activities in the general cultural circle. Among them are creatively-organizational, scientific, artistic and creative, pedagogical and educational activities, as it formed objectively and historically in the field of the Jagiellonian tradition in Poland and its echoes in Ukraine. The system method was used to understand the complexly differentiated and ideologically integral quality of the Jagiellonian tradition in Poland at the same time, thus allowed to reveal its manifestations in the activities of the institutions and individuals from the 19th to the 20th centuries. The musical-analytical method was used for studying of the separate style typology and historiographical attainments. **Scientific novelty** is in highlighting of the cultural phenomenon of the Jagiellonian tradition in connection with the peculiarities of the founding and functioning of the musicological chairs in Krakow and Lviv Universities. **Conclusions.** It had been discovered for the first time in the Polish and Ukrainian musicology that the historically significant corrective component of the existence of the Jagiellonian and Lviv universities became the Neojagiellonian-Pan-Slavic outlook wave of the XIX-th — the first half of the XX-th century, whose evidence of influence was the «equation to the European East» of the most prominent representatives of the culture and art in Poland in the XX century. These conclusions had been made on the basis of working out of the source material. Consequently, the historical connection of the Jagiellonian and Lviv Universities is that they had and have an opportunity to choose their priority educational and scientific directions, as well as a direction of them either to the Jagiellonian genesis, either to actual generalized European positions, or either to a certain situational national choice, which are inseparable from the cultural gene code of the educational institution, which gave rise to the educational system of Poland and Ukraine.*

**Keywords:** Jagiellonian cultural tradition, musicology school, European academic education.

*Гіса Оксана Андріївна*, концертмейстер кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка

**Ягеллонська традиція в Польщі в аспекті зустрічних культурно-історических форм державного співробітництва слов'янських народів і її проєкція в структурі Ягеллонського університету**

**Цель** дослідження — проаналізувати діяльність Краківського і Львівського університетів в руслі ягеллонської традиції Польщі і України від часу їх заснування (1364–1661 гг.) до початку ХХІ століття. **Методологія** дослідження заключається в застосуванні, в першу чергу, культурологічного методу — для осмислення в загальнокультурному колі спеціальних ліній творчеськи-організаційної, наукової і творчеської, педагогічеськи-просвітельської діяльності, котра об'єктивно-історичеськи склали на території існування ягеллонства в Польщі, і його відгалужень в Україні. **Во-вторых**, системного методу — для осознання складної диференційованої і одночасно мировоззренчеськи цілісної картини якості ягеллонства в Польщі, завдяки чому виявлені його прояви в діяльності установ і осіб з ХІХ по ХХ в. **В-третьих**, музикознавчеськи-аналітичеського методу — для вивчення окремої стилістичної типології і історіографічеських досягнень. **Наукова новизна** заключається в виділенні такої культурного феномену як ягеллонство в зв'язі з особливостями створення і функціонування музикознавчеських кафедр в Краківському і Львівському університетах. **Выводы**. На основі обробки вихідного матеріалу вперше в польськом і українськом музикознавстві виявлено, що історичеськи істотною коректуючою складовою життя Ягеллонського і Львівського університетів стала неоягеллонсько-панславистська мировоззренчеська хвиля ХІХ — першої половини ХХ в., свідетельством впливу котрої є «рівняння на європейський Схід» видатних представителів культури і мистецтва Польщі ХХ в. **Итак**, історичеська зв'язаність Ягеллонського і Львівського університетів як таких, котрі мали і мають можливість вибирати свої пріоритетні навчально-наукові напрями, орієнтуючи останні або в ягеллонський генезис, або к актуальним узагальнюючим європейським позиціям, або к певній ситуаційній національній виборі, котрі невідірвані від культурного генокоду навчального закладу, що дало початок системі освіти Польщі і України.

**Ключевые слова:** ягеллонська культурна традиція, музикознавчеська школа, європейське академічеське освітнє.

**Актуальність теми дослідження.** Багатозмістовним і повчальним етапом у розвитку української нації є феномен ягеллонства, який зумовив, з одного боку, формування українського національного мис-

лення і самоствердження, породивши класику Козацької доби, а з другого — визначив зростання державної величі Польщі. Остання у співіснуванні польського, литовського та українського народів і дво-конфесійного церковного виявлення (католицизму і православ'я), унікального в бутті Європи XV–XVI ст., представила в художній сфері здобутки сарматизму, який, будучи породженням саме польської національної культури і мистецтва, мав також принципові паралелі до культурних настанов України, Угорщини, Росії, Франції й інших країн, де візантійсько-православні засади спліталися з показниками західноєвропейських релігійних і світоглядних впливів. Протягом останнього часу специфіка ягеллонства розглядалась у працях польських та українських авторів, коли висвітлювалися проблеми сарматської культури (Л. Танаєва [9]), а також польського бідермайєра (Є. Маліновський [6], І. Подобас [7], М. Тазбір [13] й ін.).

**Аналіз наукових публікацій.** Закономірно, що музикознавчі дослідження, які так чи інакше торкалися художньо вираженого «краків'янства» в польському суспільстві першої половини ХХ ст., були задіяні в публікаційній роботі (праці І. Белзи [1], Е. Волинського [2], З. Лісси [5; 11]). Вони на основі конкретики музичного матеріалу порушували питання культурної парадигми Польщі, сформованої ягеллонським злетом державно-політичної та культурної творчості в добу польського Ренесансу, і відновлення на початку ХХ ст. національного розумового концепту). Проте ця проблема недостатньо висвітлена в українському та зарубіжному музикознавстві і потребує більш глибокого осмислення.

**Наукова новизна** полягає у виокремленні культурного феномена ягеллонства у зв'язку з особливостями заснування та функціонування музикологічних кафедр у Краківському та Львівському університетах.

**Мета дослідження** — проаналізувати діяльність Краківського та Львівського університетів у руслі ягеллонської традиції Польщі й України від часу їхнього заснування (1364–1661 рр.) до початку ХХІ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Ягеллонська культурна лінія пов'язана з особистістю того, чийм ім'ям названий відповідний культурний феномен: великий князь литовський і згодом король Польщі Ягелло. Він увійшов в історію як організатор опору слов'янської співдружності хрестовому походу Тевтонського ордену. Останній у 1410 р. в Грюнвальдській битві був шцент розгромлений об'єднаними силами

Польщі, Литви й Русі, чим було завдано нищівного удару по німецькій експансії в слов'янські землі. Ця перемога зупинила винищення слов'янства, яке втратило полабські території у теперішній Східній Німеччині, а щодо долі найближчих сусідів і союзників — балтів, литовців і прусів, то вони були поневолені у XV ст., залишивши назву Пруссія для східнонімецького ареалу [5, с. 34].

Зрозуміло, що цей воєнний успіх був здійснений на хвилі державно-будівничих і політично-дипломатичних зусиль, невіддільних від самобутньої релігійної установки, суттю якої було допущення співіснування в єдиній державі православного і католицького віросповідання, а також терпимість до язичеських традицій Литви. Не забуваймо, що Велика Литва почала складатися у XIII ст. в історичний момент походів хана Батия і його наступників на Київську Русь, її захоплення і розграбування монголами, а більш як через сто років великий князь литовський Вітовт запропонував Русі поміч і кияни її прийняли — з умовою православного хрещення князя і його війська, тоді як народ литовський залишався в язичестві.

Так історичними обставинами виділилася литовська магнатерія як релігійно споріднена з руськими князями і боярами, складаючи з останніми привілейовану спільноту населення Великого князівства Литовського. І згодом, коли воно об'єдналося з Польським королівством і литовці прийняли католицизм, саме магнатерія, зокрема в особах князів Острозьких, Адама Кисіля, Богдана Хмельницького і його полковників, зберігала вірність православ'ю, апелюючи до кровної спорідненості з ромеями, на відміну від польської магнатерії. «Саме у середовищі литовської магнатерії прийнято було захищати порідненість з легендарними римськими воїнами, які прибули першими в Литву з Палеомом, що їх «підносило над ляхами» — і про це говорилося ще до Унії» [13, с. 282]. А загалом помітним був «утопізм шляхетської ідеології» [13, с.16], який «відрізнявся від утопій Бекона і Кампанелли тим, що польське «місто Сонця» вважалося реально існуючим» [13, с. 282].

Ця унікальність польського та українського (руського) в Ягеллонській державі ренесансного її внеску в культуру Європи не завжди повною мірою оцінюється у вітчизняних виданнях. Так, у книзі У. Граб'яно з добрими намірами стверджується, що історія «дає можливість оцінити роль Польщі в поширенні ренесансно-барокових ідей на музичну культуру західних земель України...» [3, с. 102]. Отже, Польщі визначена роль «каналу зв'язку» Захід — Схід, що фактично є прини-

женням статусу країни: середньовічна Польща була величною не «поширенням» західноєвропейських здобутків, а виробленням культурної програми, якої не мала жодна країна Європи, що й зумовлювало інтенсивність «поширення» вказаних здобутків в умовах автономії її релігійно-державного утворення.

Ягеллонська позиція в релігійно-культурному розкладі піднесла Польщу, по-перше, на п'єдестал держави «від моря до моря», а, по-друге, і це культурно найсуттєвіше, — на провідне становище у слов'янському світі щодо захисту своєї расово-ментальної своєрідності і збереження національних розмежувань у тому політично-державному цілому. Краків як столиця, будучи на перехресті Литви, Польщі і Русі, постав у втіленні культурно-освітнього і релігійного єднання. Тож, випереджаючи політично-освітні діяння Ягелло, грамотою польського короля Казимира III 12 травня 1364 року було проголошено заснування Краківського університету [10], в якому одразу виділилися 11 кафедр: 8 правознавчих, 2 медичні і 1 вільних мистецтв (на створення кафедри богослов'я не було одержано дозволу папи). Однак розпочата побудова відповідних приміщень та необхідні організаційні заходи не набули належного розмаху, а зі смертю Казимира III все взагалі завмерло.

Та в 1400 році Ягелло відновив діяльність університету, що мало особливе значення і для Польщі, і для Великого князівства Литовського, і для України-Русі. І поки не були відкриті Кенігзберзький (1544) та Віленський (1579) університети, Краківський був єдиним місцем освітянської і наукової активності на межі Центральної та Східної Європи: «...Краківський університет був головною вищою школою для молоді з князів. Ягелло подавав підтримку литовцям, що навчалися в університеті: у 1409 році він доручив виділити дім для розміщення бідних студентів, особливо тих, які прибули з Литви і Русі. До середини XV ст. в Краківському університеті навчалися біля 70 юнаків з литовського міщанського стану, а також представників шляхти (князі Тедройци, Сапеги, Свірські, Гольшанські)» [9]. Коментуючи той опис, зауважимо, що вказівка на шляхетські роди показує, що це прізвища, які представляли і православну шляхту, в переплетенні князівських нащадків від подружжя православних литовців і русинів, як то було прийнято з часів Київської Русі XIII–XIV ст.

Назва Ягеллонського університету усталилася лише в XIX ст. Спочатку він називався Генеральною школою (*Studium Generale*), потім Краківською академією (*Akademia Krakowska*), пізніше Головною ко-

ронною школою (Szkoła Główna Koronna). Нарешті у XIX ст. отримав свою теперішню назву, що підкреслювало зв'язок засад його діяльності з культурним спадком Ягеллонів. Відзначимо принагідно, що така назва відображала в Польщі узгодження стосунків з польсько-литовською магнатерією, заохочуючи старокатолицькі традиції: згідно з установками надто впливового в Європі релігійного Оксфордського руху на поєднання протестантських і католицьких церков з православ'ям з метою відновлення єдності нерозділеної християнської церкви [8, с. 90–93].

Розглядаючи суть того, що становило ество ягеллонської Польщі та місця в її культурній місії університетських науково-навчальних здобутків, не забуваймо, що ренесансна Річ Посполита була не тільки осередком міжконфесійної гармонії і вже цим благим винятком серед інших європейських країн, а й вмістилищем слов'янської культурно-наукової експансії світового значення. Так, одне ім'я Миколи Коперника емблематизує першість наукових досягнень польського внеску в ренесансні культурні здобутки. І якщо сміливість наукового бачення вченого прирікала його шанувальників поза Польщею до переслідувань католицької інквізиції (доля Дж. Бруно і Г. Галілея відома), то М. Коперник був недоторканим для переслідувачів у Польщі, оскільки старокатолицький статус держави Ягеллонів і мілітарна її міць, продемонстрована Грюнвальдською битвою та наступними діями в європейському світі в контакті з галліканською церквою Франції, надійно захищали польського мислителя від агресивних демонстрацій європейського Заходу і політичних маневрів Московії.

Як відомо, ренесансна Польща сформувала для східнослов'янського музичного світу український кант, що мав принципові вияви пограниччя православної та католицької традицій кантового-шансонного-кансьонного співу. І тому склався парадокс в музично-історичній сфері: будучи народженим ягеллонською Польщею, кант не став виразним явищем польської національної традиції, але виріс у художньо-самодостатню данність та увійшов у національну традицію України.

Ягеллонство запліднило культурно-мистецьке буття Польщі та України в другій половині XIX — на початку XX ст. Поширення панславистських ідей, щирими сповідниками яких були великий польський письменник Б. Прус, знаменитий історик К. Валішевський, видатний український вчений-гуманітарій, професор Харківського університету О. Потебня та інші визначні діячі, орієнтувало польський «прокраківський» нахил: так, З. Носковський, щирий шану-



вальник творчої спадщини Ф. Шопена, звертається до фольклорного шару як такого, що ніяк не відображений у «західника» Ф. Шопена, — до краківського танцювального фольклору. Таке ж фольклорне спрямування існує в народженого в Україні І. Падеревського. І той інтерес до краківсько-ягеллонського осередку мав своє продовження: у провідній діяльності в першій половині ХХ ст. в музиці Польщі вихідців з України К. Шимановського, П. Коханського, І. Падеревського, В. Малішевського та інших чільних митців.

Ще один злет краківської традиції — післявоєнна Польща, яка в особах Б. Шеффера і К. Пендерецького здобула світове визнання, причому у виявленнях принципового пограниччя — європейські Захід і Схід — як науково-творча, так і композиторська позиція вказаних митців. Саме на хвилі проягеллонських настроїв вибудувалися творчі здобутки Л. Роговського як теоретика індо-перського тла ладового мислення в музиці слов'ян, а також композиторські відкриття А. Пануфніка, якого старопольська, тобто ягеллонська, традиція надихала на програмні та образно-тематичні здобутки, в центрі яких опинилися «Ягеллонський триптих», написаний у 1966 році до 1000-ліття Польської держави і хрещення Польщі. Дослідниця творчості А. Пануфніка Беата Болеславська відзначила, що «Ягеллонський триптих» «відноситься до композицій А. Пануфніка, що спиралися на теми, почерпнуті зі старопольської музики» [11, с. 268].

Множинність творів, в яких композитор звертався до старопольського феномена («Старопольська сюїта», «Готичний концерт» тощо), засвідчує значимість для А. Пануфніка відповідної ідеї, поєднаної з особливою культурно-релігійною традицією, яка єднала Україну і символізувала славу й силу Польщі, уособленої Ягеллом і королями-Ягеллонами [10]. Мова йде про так звану старокатолицьку традицію, що живила і Люблінську унію, але основи якої були закладені першими кроками польської державності й прийняттям християнства. Обставини цього державно-релігійного ствердження зберігають польські народні легенди, в яких фігури Пястів, а з їх роду походив творець польської держави князь Мешко, невіддільні від місіонерської діяльності православних святих Кирила і Мефодія [10].

Історичний огляд надає багатозмістовного навантаження назві Краківського університету — Ягеллонський; цим терміном підводиться підсумок історичним пересіченням державно-релігійних суперечностей, які охоплювали й охоплюють слов'янський світ до сьогодні. Ягеллонська ідея значима в культурі сучасної Польщі, зва-

жаючи на урочисте відзначення у 2010 році 600-ліття Грюнвальдської битви, ідеї якої надихнули С. Морито — композитора і тодішнього ректора Музичного університету ім. Ф. Шопена на створення симфонічного твору, присвяченого державно-воїнському подвигу Ягелла.

Нині структура занять в Ягеллонському університеті дещо відрізняється від того, що була на першому етапі функціонування цього науково-освітнього закладу. Як і при заснуванні, сьогодні суттєве місце посідає юридичний напрям. Вагомі також факультети філософії, астрономії, прикладної інформатики, історії, філології, полоністики, математики, фізики, хімії, біології і науки про Землю, управлінські і соціально-комунікативні дисципліни, політологічні спрямування, біохімічне, біофізичне та біотехнологічне відділення, лікувальний, фармацевтичний напрями, наука про здоров'я тощо [10]. Музикологічні розробки здійснюються в межах історичного факультету, який спрямований на випуск істориків музики, працівників преси і служб масової комунікації в освітленні музичної складової життя суспільства.

Таким чином, спеціально музикознавчий принцип, аналітично-дослідницький пошук стосовно музичних композицій і виконавства опиняються малозадіяними в тематиці наукових розробок представників цього величного осередку польської освітньої сфери. І тим більш перспективною виявляється лінія порівняння діяльності Ягеллонського і Львівського університетів в ХХ — на початку ХХІ ст., оскільки фундаторський стан першого і похідність від нього другого з названих дозволяє простежити тенденції накопичення музикознавчого заряду в кожному з них. А ягеллонська програма співпраці слов'янського представництва в закладах запліднила компенсативні розділення предметів і дисциплін, що й констатуємо на сьогодні: музикознавчі складові явно превалують у Львівському університеті порівняно з Ягеллонським. Стосовно цього, можливо, ягеллонство більше проявляється в українському Львові, тоді як Ягеллонський університет дещо відверто солідаризується з західноєвропейською традицією. Хоча відсутність в ньому богословського відділення і безпосереднього зв'язку з ним музикологічного ставить його в опозицію до відповідних німецьких закладів.

Стосовно буття Львівського університету, то він заснований у 1661 році, на хвилі розділу України, в умовах краху ягеллонської єдності православної і католицької складових слов'янства, з певною компенсативною націленістю на укріплення католицьких і греко-като-

лицьких спрямувань в ідеологічному озброєнні навчального закладу. І якщо традиційна «політика лавірування» в багатонаціональному насиченні Австрійської імперії спонукала Йосифа II реформувати Львівський заклад (як і Віденський, Празький університети) у світському напрямі (1784 р., викладання німецькою мовою) з подальшим створенням при ньому українського Studium Ruthenum з україномовним викладанням, то це до ягеллонства мало проблематичний стосунок. А після 1918 року, після полонізації навчання у Львові, законотвірним стало своєрідне базування відомої філософської школи у Львові, а не в Кракові — йдеться про Львівсько-Варшавську школу: на теренах університетського Львова «полонієцентризм» був виражений послідовніше, ніж у ягеллонському Кракові.

Ця територіально-культурна контактність Кракова й Львова давали про себе знати: традиційний для обох університетів медієвістичний нахил наукових розробок звертав увагу на українську складову польського Півдня. І тоді ж у ранній радянській довідковій літературі вказувалося на заслуги польського музикознавства в розробці концепції думи — думності, кобзарсько-бандурної спадщини.

**Висновки.** Узагальнюючи наведені історичні відомості щодо культурної ідеї, яка була висунута великим державним діячем і полководцем XV ст. і дітищем якої став Ягеллонський університет, відзначаємо:

— освітня спрямованість ягеллонства нерозривно пов'язана з національно-конфесійною багатоскладовістю в межах прослов'янського об'єднання викладацького й учнівського загалів, а це ускладнювало відкриття богословського факультету, природного в університетах Західної Європи, у двоконфесійному складі Ягеллонського університету народжувало певні складності — такий факультет донині не існує в цьому вищому навчальному закладі;

— історично суттєвою корегуючою складовою буття Ягеллонського і Львівського стала неоягеллонська-панславистська світоглядна хвиля XIX — першої половини XX ст., свідомством впливовості якої є «рівняння на європейський Схід» найвидатніших представників культури й мистецтва Польщі XX ст. (Б. Прус, Я. Івашкевич, Л. Роговський, І. Падеревський, К. Шимановський, В. Малішевський, А. Пануфнік) — чи то суть творчої позиції взагалі, чи сюжетно-програмний заряд музичних композицій;

— історична пов'язаність Ягеллонського й Львівського університетів як таких, що мали й мають можливості вибирати свої пріоритети

ні навчально-наукові напрямки, спрямовуючи останні чи до ягеллонської генези, чи до актуальних узагальнюючих європейських позицій, чи до певного ситуаційного національного вибору, які невідривні від культурного генокоду навчального закладу, що дав початок системі освіти Польщі та України.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. Москва, 1954. Т. 1. 333 с.
2. Волинский Э. Кароль Шимановский. 1882–1937. Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград, 1974. 88 с.
3. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна: львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941). Львів, 2009. 177 с.
4. Гиса О. Краківська та львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 217 с.
5. Лисса З., Хоминский Ю. Музыка польского Возрождения. *Избранные труды польских музыковедов*. Москва, 1959. Сб. 2. 51 с.
6. Малиновский Е. Бидермейер в польской живописи. О Просвещении и романтизме: советские и польские исследования. Москва, 1989. 192 с.
7. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданові. Одеса, 2012. С. 9.
8. Русская Православная Церковь 988–1988. Очерки истории I – XIX вв. Москва, 1988. Вып. 1. 112 с.
9. Танаева Л. Сарматский портрет. Из истории польского портрета эпохи барокко. Москва, 1979. 303 с.
10. Ягеллоны. URL : <https://ru.wikipedia.org/?oldid=76583129> (дата звернення: 10.04.2017).
11. Bolesławska B. Panufnik. Kraków : PWM SA, 2001. 459 s.
12. Lissa Z. Organizacja twórczości muzykologicznej. *Kwartalnik muzyczny*. Kraków, 1949. № 25. S. 212–221.
13. Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmatska. *Teksty*. 1974. № 4.

### REFERENCES

1. Belza, I. (1954). The History of Polish Music Culture. Moscow [in Russian].
2. Volynsky, E. (1974). Karol Shimanovsky 1882–1937. A brief outline of life and creativity. Leningrad [in Russian].
3. Hrab, U. (2009). Musicology as a university discipline: Lviv School of Musicology of Adolf Chybinsky (1912–1941). Lviv: Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].

4. Hysa, O. (2017). Krakow's and Lviv's schools of musicology as a phenomenon of culture of Ukraine and Poland. Candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
5. Lissa, Z. Khominsky, Y. (1959). Music of the Polish Renaissance. Selected works of Polish musicologists. Moscow [in Russian].
6. Malinovsky, E. (1989). Biedermeier in Polish painting. About Enlightenment and Romanticism: Soviet and Polish Studies. Moscow [in Russian].
7. Podobas, I. (2012). Mazurki of F. Chopin in the context of the Warsaw Biedermeier. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
8. The Russian Orthodox Church 988–1988. Essays on the history of the I – XIX centuries. 1988. Moscow [in Russian].
9. Tanaeva, L. (1979). Sarmatian portrait. From the history of the Polish portrait of the Baroque era. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Jagellons. URL: <https://ru.wikipedia.org/?oldid=76583129> (Appointment Date: Apr 10, 2017).
11. Bolesławska, B. (2001). Panufnik. Kraków: PWM SA [in Polish].
12. Lissa, Z. (1949). Organizational Culture of Musicology. Musical Quarterly Kraków [in Polish].
13. Tazbir, J. (1974). Synkretyzm a kultura sarmatska. Teksty [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 26.09.2018*

УДК 78.01+78.085

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–275–286

***Volodymyr Petrovich Kleschukov***

<http://orcid.org/0000–0002–6559–3877>,

*Applicant of the Department of Department of the Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
kvp.rabota70@gmail.com*

## ABOUT THE INTERACTION OF INTONATION AND KINESICS IN MUSIC

**The purpose.** *The article identifies the principles of functioning of the movement, plastic, kinesics, spatiality, visualization categories in the musical art. The research methodology consists in the application of comparative, aesthetic and cultural, historical methods, as well as systemic, synergistic, musicological and music and performing approaches. The scientific novelty of the work lies in the deepening of ideas about the plastic nature of musical art. The rhythm and intonation manifestations in the performance and perception of music, their organic connection with all musical and expressive means are analyzed and substantiated. Conclusions.* *The study of the functioning and interaction of intonation*

and kinetic means that convey emotional information in music reveals their ontological relationship, similar to the interaction of verbal and non-verbal means of communication. The action of kinetic units, including instrumental forms of movements, sharpens the expression of the performance of articulation-stroke, dynamic and textured means, as well as the emotional perception of music. The factor contributing to the widespread use of kinetic means is their focus on dialogue, requiring a quick change of «characters».

**Keywords:** musical art, choreography, means of expression, rhythm, movement, plastic, kinesics, visualization, spatial, intonation.

**Клещуков Володимир Петрович**, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії ОНМА ім. А. В. Нежданової

**Про взаємодію інтонації і кинесики в музичному мистецтві**

**Мета роботи.** У статті виявляються принципи функціонування категорій руху, пластики, кинесики, просторовості, візуалізації в музичному мистецтві. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного методів, а також системного, синергетичного, музикознавчих та музично-виконавських підходів. **Наукова новизна** роботи полягає в поглибленні уявлень про пластичну природу музичного мистецтва. Аналізуються й обґрунтовуються рухово-моторні прояви у виконанні і сприйнятті музики, їх органічний зв'язок з усіма музично-виразними засобами. **Висновки.** Дослідження функціонування та взаємодії інтонаційних і кінетичних засобів, які передають емоційну інформацію в музиці, виявляють їх онтологічну спорідненість, подібно до взаємодії вербальних і невербальних засобів комунікації. Дія кінетичних одиниць, включаючи інструментальні форми рухів, загострює експресію виконання артикуляційно-штрихових, динамічних і фактурних засобів, а також емоційне сприйняття музики. Фактором, що обумовлює широке вживання кінетичних засобів, є їх орієнтація на діалог, що вимагає швидкої зміни «персонажів».

**Ключові слова:** музичне мистецтво, хореографія, засоби виразності, ритм, рух, пластика, кинесика, візуалізація, просторовість, інтонація.

**Клещуков Владимир Петрович**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

**О взаимодействии интонации и кинесики в музыкальном искусстве**

**Цель работы.** В статье выявляются принципы функционирования категорий движения, пластики, кинесики, пространственности, визуализации в музыкальном искусстве. **Методология исследования** заключается в применении компаративного, эстетико-культурологического, исторического методов, а также системного, синергетического, музыковедческого и музыкально-исполнительского подходов. **Научная новизна** работы заключается в углублении представлений о пластической природе музыкального искусства. Анализируются и обосновываются дви-

гательно-моторные проявления в исполнении и восприятии музыки, их органическая связь со всеми музыкально-выразительными средствами. **Выводы.** Исследование функционирования и взаимодействия интонационных и кинетических средств, передающих эмоциональную информацию в музыке, выявляет их онтологическое родство, подобное взаимодействию вербальных и невербальных средств коммуникации. Действие кинетических единиц, включая инструментальные формы движений, обостряет экспрессию исполнения артикуляционно-штриховых, динамических и фактурных средств, а также эмоциональное восприятие музыки. Фактором, обуславливающим широкое употребление кинетических средств, является их ориентация на диалог, требующий быстрой смены «персонажей».

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, хореография, средства выразительности, ритм, движение, пластика, кинесика, визуализация, пространственность, интонация.

**Relevance of the research topic.** For centuries of history, musical art has formed a unique system of artistic and expressive means. Thanks to it, music is capable of displaying various aspects of both personal, generalized and philosophical or artistic and aesthetically directed phenomena, and the objective or living world of the surrounding reality. The system of funds is in constant motion. The process of evolution of artistic expression means, according to D. Varlamov, demonstrates the tendencies of de-sampling of musical thinking, language and creativity [9]. The continuous evolution of musical language and speech leads to a change in the expressive elements, the birth of their new types.

Musicologists and performers constantly talk about the connections of musical and speech intonation. One of the important directions of the system of expressive means of music is its plastic or kinetic side. The common field in the latter case is, above all, the tempo metro rhythm. However, the gestural, even choreographic aspect of musical plastics and kinesics is still a little-studied, but it is a very important aspect for the sound art of music.

This article **aims** to identify the principles of functioning of motion, plastics, kinesics, spatiality, visualization categories in the art of music.

**The presentation of the main material.** In the historical process of development of syncretic music and dance, for a long time there was a stage of combining movement and sound at the level of an elementary connection, limited to the sphere of rhythm and timbre. And today, the dances of some South African tribes are ritual movements that are performed exclusively under percussion instruments [14, p. 155]. That is, here the connection of music and dance is carried out within the metro-rhythmic and timbre pa-

rameters, excluding the most important for the expressive system of music — the pitch, melodic, harmonic, textured. The last one in the art of choreography, meanwhile, play the most important formative and dramatic role (see about this in Y. Abdokov [1]).

Music is traditionally considered the soul of the dance. Its emotional structure, character, and figurative expressiveness are fixed in it (most often the rhythm emphasizes the character of the movement, and the plastic drawing of the dance is transmitted in the melody). The music also contains a structure-forming beginning for the dance. So, J. Nover noted: «In response to the music, the dance becomes like an echo, obediently repeating after it everything that she says» [16, p. 91]. Of course, options for creating organic musical and choreographic works also include the selection of music for the finished choreographic production, as well as the parallel work of the choreographer and composer — as the most common option in creating ballets, for example, of M. Fokin and I. Stravinskyi [21, p. 256–257]. But invariably the creation of dance numbers, staging of choreographic programs, performances always require the choreographer to have an accurate and subtle sense of the imaginative structure, stylistic nature, national character of musical writing in the work that he intended to express in the language of plastics and the language of dance. The opinion of key figures of choreographic and compositional art that the impact of a truly artistic choreographic work is in the unity of music and dance remains indisputable [20, p. 91].

The plastic language of dance is expressive, multi-valued and universal. It is no coincidence that since ancient times the dance has reflected the life of a person — his work and rest, military fights and victories, the joy of meeting and the grief of separation. Even in the syncretic unity, dance and music had a mutually effective influence on each other. This process did not stop even after the separation of arts, and later, at the stage of synthesis of arts. K. Blasis pointed out in his book «The Art of Dance» (1830) that «the ancients demanded perfect coincidence of music and dance movements. Thus, every gesture, every change in the dancer's position was caused by a particular tempo and rhythm of the melody, and the melody responded with its motive and modulations to each pantomime movement, whatever it was» [8, p. 160]. In this connection, it should be mentioned that B. Asafiev noted that the first stimuli of musical rhythm-intonation in ancient art were extra-musical «silent stimuli»: a step, a gesture, a mimic, a dance [3].

I. Smirnov points out that «with all the independence of choreography and music, they are a kind of analogue, although there are many examples



when the same musical piece, the same score from different choreographers found different readings and different interpretations» [20]. Naturally, such a discrepancy is permissible only when the figurative content, the character of the composer's text, his style are not distorted. This also applies to music accompanying folk dances.

The author of the intonation theory of music, as well as 27 ballets, B. Asafiev, specially emphasized the unity of the image of the visible and sounding, speaking about the ballet performances of M. Fokin: Fokin, acutely sensing and noticing these «knots» or moments of concentration of sound particles, responded subtly to the change of rhythmic beats both in color and in the dynamics of sound, and in alternation of lengths, and in the logic of musical accents. He erected a rhythmic foundation or the main connecting elements of the dance on these sounding reference points» [5, p. 45].

Such close «cooperation» and the mutual influence of the two arts has objective grounds. B. Asafiev called music «the art of hearing-motor impressions» [2, p. 49]. The kinetic component is an obligatory and important factor of musical perception: without the participation of movement, in one or another of its manifestations, the perception of music is impossible. V. Medushevskiy writes that the intonational, syncretic organization of music (as opposed to traditional, analytical) absorbed the experience of all types of human communication (speech — in many of its genres, manner of movement, plastic, dance, literature) [12]. At the same time, the signs of the intonational and dramatic form are motivated by the meaning and are aimed at conveying a general mood, the content of the music to the audience. Both forms (analytical and syncretic) are associated with two main processes of musical thinking — sound meaningful convolution and unfolding of the musical image. The holistic, one-step image correlates with the intonational and dramatic basis, and the expanded, procedural one — with the grammatical, analytical unfolding of an artistic idea. Medushevskiy also singles out the protointonational level, which closely connects music with speech, movement, and plastic. This emphasizes the role of the moving component of the intonation form musical perception.

L. Mazel, continuing the development of B. Asafiev's intonation theory, explores the system of musical and expressive means and talks about *the intonation and modeling character of musical imagery*, which was the basis for studying the principles of *plastic modeling of music and determining the forms of interaction between images of music and movement images* [18].

E. Nazaikinskyi also argues that the rhythm and intonation mechanisms of musical perception have the character of intonation, since *the motor man-*

*ifestations in the perception of music are organically linked with all musical and expressive means.* The author emphasizes the role of associations in the rhythm and intonation representations of musical images [15].

Y. Demchenko asserts that «intonation and kinesics, when conveying meaning, can be closely intertwined, like the interaction of verbal and non-verbal means of communication» [11, p.10].

T. Rybkina, basing on the concept of musical perception of D. Kirnarskaya, formulated the principles of the relationship of music and movement, embodied in the teaching of B. Asafiev on rhythm and intonation, including *the rhythm and intonation embodiment through a set of musical and expressive means, psychological and physiological mechanisms of sound correlation and gesture, emotional factors of plastic reflection of musical images* [18, p. 8]. As a result, the researcher comes to the most important conclusion about the internal human being to syncretism: «It can be argued that the perception of music is more complete if it is connected with the movement» [18, p. 59].

Thus, the rhythm and intonation component of music, its performance and perception is the central *synthetic mechanism* that links all the components included in this process into an integral system. On the one hand, rhythm and intonation mechanisms are a transitional link on the way from auditory impressions to spatial ones, and from them to temporary ones: «The rhythm and intonation component will be an impression of everything that is the inevitable consequence of sound. Here, a feeling of a certain muscular effort or relaxation, breathing rhythm, step, pulsation — all these are equivalent to experiencing musical time; or a feeling of density and rarefaction, proximity or distance of a musical object, the idea of musical lines, their intersections, spatial layers that are in certain ratios — these spatial images can also be represented as a consequence of the transfer of sound relations to another modality.» In other words, a kind of «visual-musculo-spatial vision-sensation» of music arises [18, p 61].

On the other hand, the rhythm and intonation component of perception is the «substitute» for intonation. The musical image is subconsciously fixed by a person as an expressive gesture, which in turn acts as an «extra-sound equivalent of musical intonation,» preserving its energy, direction, and spatial outlines; it is perceived as a «silent portrait» of intonation [18, p. 62].

As E. Nazaikinskyi noted, certain types of rhythm-intonation organization of music rely not only on the representations of movements, but often also on real moving reactions and sensations of the listener himself» [15, p. 154]. The most obvious plastic images of rhythm intonation are out-

lined in program music, often suggesting (according to Asafiev) «objective, sometimes conceptual concretization» up to «visible musical-plastic illustrations», descriptions of a certain phenomenon or character: his movements, gestures and communication manners. B. Asafiev, speaking of the «tangibility and visibility» of musical images, whose «expressive power» comes from theatrical dramaturgy, especially singled out the music of the nineteenth-century Russian composers (realistic direction), and, above all, M. P. Mussorgsky [4].

As E. Nazaikinskyi points out, the rhythm and intonation sphere is «a factor contributing to the clear genre and communication differentiation of vocal, instrumental, dance music» in musical perception [15, p. 350]. He notes that specific genre types of rhythmic organization of music predetermine quite specific moving reactions of the hearer, based on his rhythm and intonation experience. Most often, rhythm and intonation images occur on the motor-genre basis. They are a means of recreating in music the features of the genre displayed in music. «Thus, the ideas about the light swirling movements of a waltz, elastic, with jumps on the Mazurka, the smooth and stately steps of the Polonaise are closely associated with the perception of the nature of the music and enter the figurative sphere as one organic component. At the same time, the expressive value of moving images in dance genres can be combined with a bright individuality, concreteness of movements, with their special imagery and characteristic» [15, p. 152].

*The connection of music and movement* was also emphasized by composers. So, G. Mahler recognized that «the true principle of music is only its continuous movement forward», emphasizing that «music is based on the law of eternal formation, eternal movement: after all, the world, even in the same place, is always different, always changing and new» [7, p. 486]. A number of the most important features of the musical thinking of this composer are associated with such a feeling of music in constant movement, which confirms the tendency to open form and the intonational fable of his symphony (I. Barsova [6, p. 41]). Here, researchers see the relationship of the position of the composer with their beloved Goethe and Aristotle. The latter understands music as pure proceduralism, pure becoming, imitation of an unstable world, where everything always moves, is born and dies. Thus, human ideas and feelings — movement, formation, process, on the one hand, and music, which is processuality in its pure form, on the other hand, are fundamentally identical. Hence, Aristotle's conviction that music can reproduce the state of the human soul, can be portrayed, we can change it. Due to such properties, music becomes the most powerful means of in-

fluencing the soul. Aristotle wrote: «We feel the movement following sound. The same happens with the rhythm and with changes in pitch <...> These changes cause action, and action is a sign of sensation» [17, p. 17]. Interestingly, in English, French, German the word emotion comes from the root *moto* — movement, and in Latin *motio* — movement and emotion (movement emotion).

For the performer, the forms of movement are part of a musical expressive language. The expressive movements of the musician naturally arise in a state of preoccupation with the process of performance and are associated with a sense of artistic expression. Often they are interpreted as accompanying, and therefore optional, and sometimes interfering with the execution. Indeed, this kind of movement arises (according to Bernstein) at the second moving level. In relation to the level of working (performing) movements, it is the background. V. Medushevskiy divides the performer's expressive movements into real and collapsed [13]. The first takes place in time, accompanying the process of the formation of the intonation image of music. Rolled motion is the result of translating auditory (sound-time) representations into spatial ones. As a result, the temporal and moving sequences are rolled up into simultaneity, into a simultaneous image. E. Sapir argues that we can not only hear the sounds of articulations, but we can also see them, while «there is the possibility of a different type of speech symbolism, in which the sound is replaced with a visual image corresponding to the sound of the articulation» [19, p. 39]. The imposition of visual and auditory sensations (in the process of synaesthesia) enhances the «pictorial» form of the sound-symbol.

There are no such phenomena in music that would not require some time to realize them as a whole. «The form of the listener is perceived as becoming and crystallizes in consciousness as unity» [3, 163]. Awareness of the whole requires, as if to neglect time and feel the sound phenomena and properties as a unity, that is, to translate temporal relations into spatial ones. Excessive gesticulation «stuns» (S. Feinberg) the performer himself. But proportional to the sound, the exact gesture and the sensations caused by it can favor the activity of musical performances and contribute to a greater brightness of their embodiment on the instrument.

The most important of the performer's own funds is the sound extraction associated with the sense of touch — the keyboard touch, the sense of a bow or a pick, a wind cushion. Tactile sensations are imprinted in the memory simultaneously with the visual, auditory and others, complementing them. The right touch gives the sound the properties of softness, tonicity or stiffness, dry distinctness. But sound perception is not limited by the place

where it touches the sound — the body of sound sensation is the whole body of the performer: breathing, ligaments, vestibular apparatus, expressive movements. The musical sound of the performer is produced by the movement of the organs of speech, breathing, movements of the hand, requiring a certain muscle tone. These performing rhythm and intonation means are colored by individual handwriting and in many respects determine the performing plan of this or that musical piece.

**Conclusions.** Kinesics and the proceduralism connected with it (movement, formation) connect a person, his thinking and musical art ontologically. Thus, the category of movement in composing and performing thinking is systemic in nature, reflecting the composer's and performer's ideas about the world, musical art, man, philosophical and cultural concepts.

The image of music appears to the man as an image of movement — composing music, its performance and perception is impossible without kinesthetic reactions expressed in one form or another. The system of musical movement (as well as movements, in general) has a multi-level structure, and several levels, as a rule, are involved in creating complex movements (N. Bernstein).

The emotional content of a piece of music is comprehended in the process of intonation, i.e. following the emotional coloring of each musical intonation in the purposeful movement organized by the composer and the performer. Thus, the emotional and sensory component is the most important factor in moving activity in music.

The language of the movements of the human body, formed at the deep levels of the psyche, corresponds with the musical language. The language of plastic specifies the figurative meaning of musical and expressive means to a certain extent.

Expressiveness of the moving sphere is an important part of performing intonation. Plastic and kinesics exacerbate both performing and listening perception of music, contributing to the intensification of intonational-figurative comprehension of music.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Абдоков Ю. Б. Музыкальная поэтика хореографии (пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве): дис. ... канд. искусств.: 17.00.01 / Российская академия театрального искусства. Москва: ГИТИС, 2009. 183 с.
2. Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. Л.: Музыка, 1973. 144 с.

3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л., 1971. 376 с.
4. Асафьев Б. (И. Глебов). Мусоргский. Опыт характеристики. Л., 1923. 73 с.
5. Асафьев Б. О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л., 1974. 296 с.
6. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
7. Бауэр-Лехнер Н. Воспоминания о Густаве Малере. *Густав Малер. Письма. Воспоминания* / пер. с немецкого С. Ошерова. 2-е изд. М.: Музыка, 1968. С. 458–502.
8. Блазис К. Искусство танца. Классики хореографии. Л.; М.: Искусство, 1937. 357 с.: ил.
9. Варламов Д. И. Онтология искусства: избранные статьи 2000–2010 гг. М.: Композитор, 2011. 316 с.
10. Выбыванец Э. В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Новосибир. гос. консерватория имени М. И. Глинки. Новосибирск, 2016. 221 с.
11. Демченко Ю. О. Интонационные и кинетические средства передачи эмоциональной информации и их вербальные корреляты: на материале речевого сообщения в поэтическом тексте В. В. Маяковского: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.01 / Моск. пед. гос. ун-т. Москва, 2010. 24 с.
12. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. *Восприятие музыки*. М., 1980. С. 178–194.
13. Медушевский В. Сущностные силы человека и музыка. *Музыка — культура — человек*. Свердловск, 1988. С. 45–64.
14. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера. Львів: Сполом, 2007. 216 с.
15. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 383 с.
16. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / пер. А. А. Гвоздевой; примеч. и статья И. И. Соллертинского. Л.: Academia, 1927. 316 с.
17. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон: Н. G. Frager & Co; СПб.: Сов. композитор, 1992. 408 с.
18. Рыбкина Т. В. Музыкальное восприятие: пластические образы ритмоинтонации в свете учения Б. Асафьева: дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Рос. акад. муз. имени Гнесиных. М., 2004. 179 с.
19. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. 367 с.
20. Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. Москва: Просвещение, 1986. 192 с.
21. Фокин М. Против течения. Статьи, интервью и письма. Л.: Искусство, 1981. 497 с.

### REFERENCES

1. Abdokov, Yu. B. (2009). Musical poetry of choreography (plastic interpretation of music in choreographic art). Candidate's thesis. Moscow: Russian Academy of Theater Arts — GITIS [in Russian].
2. Asafiev, B. (1973). Selected articles on music education and education. 2nd ed. Leningrad: Music [in Russian].
3. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Prince 1 and 2. 2nd ed. Leningrad [in Russian].
4. Asafiev, B. (1923). Mussorgsky. Experience characteristics. Leningrad [in Russian].
5. Asafiev, B. (1974). About ballet. Articles. Reviews. Memories. Leningrad [in Russian].
6. Barsova, I. (1975). Symphonies of Gustav Mahler. Moscow: Owls. composer [in Russian].
7. Bauer-Lechner, N. (1968). Memories of Gustav Mahler. Gustav Mahler. Letters Memories. (S. Oshero, Trans). Moscow: Music. Pp. 458–502 [in Russian].
8. Blazis, K. (1937). The art of dance. Classics choreography. Leningrad — Moscow: Art [in Russian].
9. Varlamov, D. I. (2011). Art ontology: selected articles 2000–2010. Moscow: Composer [in Russian].
10. Vybyvanets, E. V. (2016). Visualization of the musical space in contemporary art: a methodological aspect. Candidate's thesis. Novosibirsk: Novosib. state Conservatory named after MI Glinka., [in Russian].
11. Demchenko, Yu. O. (2010). Intonation and kinetic means of transmitting emotional information and their verbal correlates: on the material of a speech message in the poetic text of V. V. Mayakovsky. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Mosk. ped. state un-t [in Russian].
12. Medushevsky, V. V. (1980). The duality of the musical form and the perception of music. The perception of music. (pp. 178–194). Moscow [in Russian].
13. Medushevsky, V. V. (1988). The essential forces of man and music. Music — culture — man. (pp. 45–64). Sverdlovsk [in Russian].
14. Molchanova, T. O. (2007). Art pianista-accompanist. Lviv: SPOLOM [in Russian].
15. Nazaikinsky, E. (1972). On the psychology of musical perception. Moscow: Music [in Russian].
16. Noverre, J.-J. (1927). Letters on dance. (A. A. Gvozdeva, Trans). Leningrad: Academia [in Russian].
17. Orlov, G. (1992). The tree of music. Washington: H. G. Frager & Co; SPb. : Owls. composer [in Russian].
18. Rybkin, a T. V. (2004). Musical perception: plastic images of rhythm intonation in the light of the teachings of B. Asafiev. Candidate's thesis. Moscow: Ros. Acad. music behalf of the Gnesins [in Russian].

19. Sapir, E. (1993). Selected works on linguistics and cultural studies. Moscow [in Russian].

20. Smirnov, I. V. (1986). Art of the ballet master. Moscow: Enlightenment [in Russian].

21. Fokin, M. (1981). Against the stream. Articles, interviews and letters. Leningrad: Art, [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2018*

УДК 78.03+78.087.1/78.087.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–286–301

**Ірина Володимирівна Форманюк**

<http://orcid.org/0000–0002–2523–2858>

*старший викладач кафедри народних інструментів*

*Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

## **МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ СОЛО: ВІД ДАВНІХ ФОЛЬКЛОРНИХ ПРОЯВІВ ДО БАРОКОВИХ ФОРМ**

***Мета роботи.** У статті аналізуються шляхи визначення фігури сольного виконавця, статусу інструментального соло та його інструментарію в історичному аспекті. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів, які утворюють єдину методологічну основу.*

***Наукова новизна** статті полягає у виявленні конкретних філософсько-естетичних, соціально-психологічних і власне музичних та музично-інструментальних факторів впливу на формування жанру інструментального соло. **Висновки.** Принцип сольного інструментального висловлення формувався поступово у зв'язку з консолідацією індивідуального начала у вказаних аспектах. Саме в музично-інструментальній сфері прогресуючі принципи солювання формували вектори розвитку музичного мислення в цілому. Між сольними висловленнями інструментів (артистів) і жанром інструментального соло — тривалий історичний шлях і якісна трансформація когнітивного порядку.*

***Ключові слова:** музично-інструментальне соло, солювання, інструментальне виконавство, музичний інструментарій, агон, особистість, артист, інструментальний професіоналізм, концерт.*



**Форманюк Ирина Владимировна**, старший преподаватель кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

**Музыкально-инструментальное соло: от древних фольклорных проявлений к барочным формам**

**Цель работы.** В статье анализируются пути становления фигуры сольного исполнителя, статуса инструментального соло и его инструментария в историческом аспекте. **Методология исследования** заключается в применении компаративного, эстетико-культурологического, исторического, музыковедческих методов, которые образуют единую методологическую основу. **Научная новизна** статьи выражается в выявлении конкретных философско-эстетических, социально-психологических и собственно музыкальных и музыкально-инструментальных факторов влияния на формирование жанра инструментального соло. **Выводы.** Принцип сольного инструментального высказывания формировался постепенно в связи с консолидацией индивидуального начала в указанных аспектах. Именно в музыкально-инструментальной сфере прогрессирующие принципы солирования формировали векторы развития музыкального мышления в целом. Между сольными высказываниями инструментов (артистов) и жанром инструментального соло — длительный исторический путь и качественная трансформация когнитивного порядка.

**Ключевые слова:** музыкально-инструментальное соло, солирование, инструментальное исполнительство, музыкальный инструментарий, агон, личность, артист, инструментальный профессионализм, концерт.

**Formanyuk Iryna Volodymyrivna**, Senior Lecturer of the Department of Folk Instruments of the Odessa National Musical Academy A. V. Nezhdanovoy

**Musical and instrumental solo: from ancient folklore manifestations to baroque forms**

**Aim of the work.** The article analyzes the ways of becoming a solo artist, the status of an instrumental solo and its instruments in a historical aspect. **The research methodology** is the use of comparative, aesthetic and cultural, historical, musicological methods, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article is expressed in the identification of specific philosophical and aesthetic, socio-psychological and actually musical and instrumental factors of influence on the formation of the instrumental solo genre. **Conclusions.** The principle of solo instrumental expression was formed gradually in connection with the individual principle consolidation in these aspects. It was in the musical and instrumental sphere that the progressive principles of soloing formed the vectors for the development of musical thinking in general. Between solo statements of instruments (artists) and the genre of instrumental solo there is a long historical path and a qualitative transformation of the cognitive order.

**Keywords:** musical and instrumental solo, soloing, instrumental performance, musical instruments, agon, personality, artist, instrumental professionalism, concert.

**Актуальність теми роботи.** Італійське слово «solo» (від латинського solus — один, єдиний) у музичній термінології означає: «музичний твір для одного виконавця» або «самостійний виступ» такого виконавця — інструменталіста або вокаліста — «з супроводом або без нього»; також — «самостійну партію або епізод, який виконує соліст» у творах для колективного виконання» [21], партії інструменту / голосу в жанрі концерту (їх виконавці називаються солістами). Витоки соло як уособлення особистісного виділення (в контекстному діалозі або поза ним, але з необхідністю поступового розвитку внутрішньодіалогічного процесу) сягають корінням у глибоку давнину, хоча свій повноцінний розвиток отримали вже за часів доби Просвітництва та Нового часу. Навіть у ритуальних, дозвільних, трудових процесах часів соціально-культурної єдності необхідним був певний координуючий, стратегічний центр, лідер. І якщо, наприклад, у хореографії «історія розвитку сольного виконавства (під власний акомпанемент співу або інструменту. — *І. Ф.*) починається з появою професійних служителів культу» — жерців, шаманів, волхвів [14, с. 65], то у музиці процес виділення сольних інструментальних форм відбувався значно пізніше і був пов'язаний зі складною і тривалою (тисячоліття) автономізацією музики, а потім — музичного інструменталізму, з одного боку. З іншого боку, ця більш ніж тривала хода до етапу музично-інструментального соло мала свої історичні, зокрема музично-історичні, інструментально-органологічні, філософсько-естетичні й соціально-психологічні вектори уособлення. Їх окреслення складає актуальний аспект сучасних музикознавчих досліджень і постає предметом нашої статті.

**Мета дослідження** — виявити шляхи визначення фігури сольного виконавця, статусу виконавської акції та її інструментарію в музично-інструментальній культурі в історичному аспекті.

**Виклад основного матеріалу.** В. Громченко відсилає у пошуках формування музики для інструментів соло до «часів створення музичного інструментарію» [4, с. 123], пов'язаного з трудовою діяльністю. І. Мацієвський обґрунтовує таку позицію спираючись на власний польовий фольклорний досвід та історичні дані, стверджуючи, що «трудова інструментальна музика» належала, поруч з «трудовими піснями (жіночими або чоловічими, сольними або груповими), до найдавніших жанрів фольклору» [16, с. 44]. Трудові пісні — принципово колективні, формуються за принципом: зайняті руки, вільні голоси. Функціонально ж споріднені їм «родинні явища інструментальної музики поширені значно рідше і структуруються інакше... Можна вважати

поодинокими факти супроводу колективного трудового акту грою на флейті, гармоніці, скрипці або сопілці» [16, с. 44]. Але важливим для нас є те, що мова в такому випадку йде «не про колективне, а про індивідуальне (ще не сольне. — *І. Ф.*) виконавство спеціально призначеного для цього музиканта, свого роду професіонала. Існування співаків-солістів в такій функції — явище взагалі виняткове і може бути пояснене, в усякому разі на східнослов'янських землях, впливом *інструментального професіоналізму* (курсив наш. — *І. Ф.*)» [16, с. 44].

Втім музичний матеріал первісного часу — «примітивні постукування або награвання аж ніяк не можна назвати музикою у повному значенні цього слова» [4, с. 123]. Звичайно, той «музичний матеріал», по-перше, був невідривний від синкретичного дійства (трудового або ритуального); по-друге, не містив того смислового навантаження, яке несе у собі «мистецтво упорядкованого інтонування художнього змісту» [4, с. 123], а головне — того змісту, мислеформи, якими сьогодні наділене інструментальне висловлення-самовираження, зокрема й сольне. В мисливській і скотарській сферах, за необхідності приховування людського голосу — за його межами (з використанням неприродних його регістрів, незвичайних прийомів звуковидобування, свисту, клацань язиком тощо) або за допомогою природних чи спеціально виготовлених знарядь — виявилася потреба у чисто інструментальному музикуванні.

Широке прикладне значення перших музичних інструментів, спрямоване на сигнальні функції (військові, мисливські, пастуші; це як правило духові, звук яких, гучний та пронизливий, більш пристосований для відкритих просторів, та ударні), на організацію колективної праці, на обрядові дії, на дозвільні заходи, створило сприятливі умови «вживлення» музичних інструментів практично у всі сфери людського життя ще з первісних часів, а також — їх постійному удосконаленню і набуттю великого символічного значення [22]). Від інструмента та від виконавця вимагалися інтонаційна чіткість передачі сигналу, який «подекуди набував складного мелодійного та ритмічного рисунку. Мистецтво звуковидобування звукового сигналу потребувало спеціального тривалого удосконалення, розвинутої професіоналізації певних груп музикантів» [9, с. 57] та окремих виконавців (ще не солістів у прямому значенні слова, адже сама сигнальна функція була спрямована на координацію заради спільної дії).

Втім подібна виконавська професіоналізація набувала все більш високих художніх критеріїв: чим майстерніше вимовлялися сигнали,

«тим більш успішною ставала трудова діяльність, і, відповідно, більш ефективним ставав труд» [9, с. 57]. Таким чином, М. Імханицький доходить висновку про «поступове виділення у сфері сигнальних відпочатку інструментів функції естетичної організації відпочинку» [9, с. 57], можливості «скоротати дозвілля» і навіть — «вилити душу» (Б. Асаф'єв [3, с. 102]). Б. Асаф'єв диференціює ці дві потреби вже у фольклорній музиці, вказуючи, з одного боку, на «лінію сходження від найпростіших інтонацій, викликаних практичною, життєвою необхідністю, до потреб давнього язичницького культу, потім — за іншим напрямом, емоційним, — до вираження у пісні (як і в інструментальній мелодії, награві. — *І. Ф.*) спільних даному сімейству або побутовому укладу настроїв і переживань»; з іншого — на «надпобутовий, але не позапобутовий» характер музичної системи фольклору, на неминучість «надбудови», уособлення музичного «цеху», спеціалістів — представників виконавської майстерності [3, с. 103]. Б. Асаф'єв тут наводить цікаве порівняння музичного виокремлення жебраків-сліпців у слов'янському фольклорі з подібними процесами у живописі — з іконописцями. Ті й інші ставали і на шлях відповідної життєвої моделі, пов'язаної з молитовністю, покаєнням (тобто певними чернецькими рисами), відсутністю власності, але не позбавленої у музикантів й світської жартівливості або лірики. Жанрові вподобання таких музик спиралися, передусім, на *сольну* вокально-інструментальну епіку. Відзначимо, що такі музики обирали для супроводу своїх піснеспівів, а також інструментального втілення щипкові інструменти (передусім багатострунні — арфи, кіфари, гуслі, бандури тощо, але і грифові теж — європейські лютні, середньо-азіатські домбри тощо).

М. Імханицький стверджує, що на відміну від локального характеру побутування сигнальних інструментів, дозвільні — створювані для естетичної організації відпочинку — набували більш широкого розповсюдження [9, с. 58] і певної універсалізації за засобом звуковидобування. Дослідник має на увазі так звані тамбуроподібні (до яких відноситься і домра) — щипкові з грифом, які мають свої взірці у всіх народів світу. Вчений пояснює це тим, що необхідність їх створення пов'язана з таким «засобом організації відпочинку, за допомогою якого людина могла виразити потребу у русі, реалізувати свої м'язово-моторні відчуття» [9, с. 58]. Якщо в ліричних піснях та інших жанрах, пов'язаних зі спокійним станом тіла, обсяг наспіву може бути тривалим, з запасом дихання (і тоді інструмент підтримує голос

або може його акустично замінювати, і це чудово виконували духові, вплітаючись у підголоскову тканину голосів або замінюючи їх цілком на повітряному просторі), то під час руху необхідно чітко організувати розчленування наспіву, його короткість; створити чітку періодичність акцентів, розподілити рухи, організовуючи їх навколо певної групи акцентів. Саме тут значення інструмента, іманентно схильного до вказаної метро-ритмічної дискретності, сильно збільшується. Найбільш вправними тут є ударні та щипкові, конструктивно здатні до метричної пульсації, що викликає активізацію руху. Але щипкові мають перевагу через можливості накладання ритму на звуковисотну основу, звуковисотне порівняння акцентів, що емоційно та естетично підсилює сприйняття і вказаний руховий імператив. Такі виразові «понадвміння» інструментів у порівнянні з голосовим співом склали певну основу і для сольного інструментального висловлення у подальшому розвитку музики (необхідне і неминуче вміння «співати» подібно голосу значно удосконалені інструменти надолужують вже під час розквіту сольного інструментального виконавства у ХІХ столітті). До речі, перші, точкові сольні виступи на домрі (у супроводі гітари, арфи, оркестру), в рамках концертів оркестру або інших сольстів та ансамблів, у перші два десятиріччя ХХ століття презентували невеликі інструментальні мініатюри кантиленного плану, демонструючи співучість на тремоло [15, с. 133] (саме ця якість слугувала причиною удосконалення скоморошої домри В. Андрєєвим і введення домрової групи до оркестру як поліфонічного начала на додаток до дискретно-ударних, гомофонних балалайок).

Сакральний простір, у якому здавна використовувались музичні інструменти (через приховування людського голосу передусім), чіткою окресленістю певним чином нагадує сценічний, з протиставленням вершителя та учасників (як і зона побутової діяльності). Є. Дуков стверджує, що в період ранньої, додержавної соціальності з характерним позаособистим характером мислення і життя формуються типи професіоналізму, які в подальшому ляжуть в основу професії артиста. Тут «виникає статус особливого роду діяльності і система відбору осіб, які мають право брати участь в ній, яка має форму ініціації» [7, с. 145]. Визначаються фігура виконавця, статус виконавської акції та її інструментарій, а специфічна ініціація і надалі «є однією з найважливіших складових харизми артиста протягом всієї історії цієї професії» [7, с. 145] (так формується соціальна функція і необхідність майбутнього мистецтва, а також соло). Відбувається закріплення сфер

священного і розважально-дозвільного (в тому числі їх просторово-часових, функціональних, естетичних, майбутніх духовно-катартичних координат) за конкретними особами, «ініціація і спосіб життя яких різко контрастує з характерним для інших членів колективу». В обох сферах «працює» індивідуально харизма артистів (лідерів-солістів), однак провідною формою ініціації в другій галузі є змагання» [7, с. 145].

Повертаючись до первісної дозвільної музичної практики, слід вказати на спостереження О. Лосева щодо твердження Аристотеля про виникнення музичної теорії (незрівнянно високої у порівнянні з практичною грою на інструментах) саме тоді, «коли у людей з'явилася дозволя, що дало можливість займатися уможливленими дисциплінами» [13, с. 621]. Отже, якщо Платон «відкидав практичну гру на музичних інструментах («голу музику») як скільки-небудь серйозне заняття, то Аристотель... здатний побачити в ній якийсь філософський сенс. Так, в «Нікомаховій етиці» Аристотель говорить про звичайних гравців на кіфарі, мета яких — сама ця гра на кіфарі, і «серйозних» (σπουδαίοι) гравців на кіфарі, віртуозів, мета яких — добре грати на своєму інструменті» [13, с. 621], тобто виявляти виконавську майстерність і особистісні якості. Через 12–13 століть «філософський сенс» постане сутнісною характеристикою мистецтва музики, зокрема й її сольної-інструментальної висловлювань.

Свята становили найважливішу, якщо не головну частину релігійного догоджання богам і були неодмінним компонентом щоденного життя еллінів, однією з «головних форм об'єднання суспільства, які поглинали окрему особистість» [18, с. 13]. Важливою властивістю свят і усього давньогрецького побуту, а також «грецького чуда» швидкого розквіту виступає агон — «нестримне прагнення до будь-яких змагань (часто в ігровій формі), майже в усіх сферах життя. Агоном або агоністикою називалося саме прагнення до успіхів» [20]. Учасник і глядач агона беруть участь в напруженій дії, стаючи «єдиними в перемозі і поразці, проростаючи особистісно, складаючи єдине «Ми». Агон створює соціальний світ, переводячи напругу, навіть агресію, в русло культури, об'єднуючи людей у єдине ціле» [18, с. 18].

Разом з тим «агональне начало загальноеллінських ігор створювало для людини особливий сакральний простір» [18, с. 13]. Сакральний характер еллінського агона «дає ключ до розуміння виняткової уваги, яким в Греції були оточені переможці» — кращі за всіх «взагалі — а, перш за все, ті, хто освячений божественною милістю» [18,

с. 14]. Присутність переможця серед громадян створювала передумови благословення богів і для них. Перемога того чи іншого учасника включала «волю богів», що робило результат змагання і самого переможця «на кшталт божественному» [18, с. 16]. «Героїчний кодекс» суспільних відносин передбачав «орієнтацію на змагання, власне агон, де слава і честь підтверджується особистими досягненнями» [6, с. 291], фактично — на індивідуальні здібності, труд, вміння людини, а також на ігрове начало. Ю. Шанін виділяє в агоні обумовленість перемоги важкою працею, майстерністю викладача і безкорисливістю переможця [23]. Таким чином, переможець уявляється не тільки як кращий в своєму мистецтві — соліст-майстер, а й як зразок моральності, особистість, «соліст» у соціально-психологічному, філософському, релігійному сенсах.

Серед таких еллінських переможців-солістів можна назвати трубачів Тімеоса і Крата — переможців Олімпійських ігор близько 396 року до нашої ери» [4, с. 124]; авлетиста і главу малоазійської школи авлетики Сакада з Аргоса — кращого в Дельфах на Піфійських іграх (586 р.) [8]; кіфариста-виконавця і музично-інструментального майстра Тернана (збільшив число струн з чотирьох до семи), який прославився своєю тріумфальною перемогою на змаганнях кіфаристів у Спарті близько 676 року [8] (струнники, скоріше за все, співали під власний акомпанемент) та ін. Відомий Тимофій з Мілету (449–359) вражає слухачів «віртуозністю своїх творів, свободою їх викладу, напружено-високою теситурою. Його надихають ефектні «програмні» задуми: у віртуозному номі для кіфари він прагне зобразити картину бурі» [12, с. 14]. При оцінюванні виконавців на авлосі враховувалися: швидкість, технічність виконання, тривалість гри на одному диханні, а також здатність передати певний стан, настрій, образ, запрограмовані спочатку [18, с. 50]. Зазвичай виконавці грали одночасно на двох авлосах, набуваючи можливості сольного виконання двоголосся. Цей факт, можливо, виявляє як один з векторів удосконалення інструментарію (проведення музичних агонів стимулювало і такий розвиток), так і початкове прагнення давніх музикантів-професіоналів до майбутньої *діалогічності інструментальної фактури*, яка може вважатися своєрідним далеким прототипом *сольної концертності*.

Цікаво, що вже у давньогрецьких описах музичних змагань була помічена така супутня виявленню переможця проблема, як захопленість виконавців зовнішньою віртуозністю, яка переважає над художніми завданнями. Розвиток віртуозності (технічності) у гри на



музичних інструментах став одним з основних векторів професійного вдосконалення виконавців. Однак, як стверджує М. Зільберквіт: «... вже тоді, в епоху розквіту еллінської і римської культур, лунали голоси, які засуджували надмірне захоплення віртуозністю на шкоду смислу виконуваної музики, її виразності. Подібні викривальні рядки ми знаходимо у відомого давньогрецького комедіографа Аристофана (згадаймо «звичайних» і «серйозних» кіфаристів у Аристотеля. — *І. Ф.*), що обрушився на популярного в той час віртуоза Фрініса, який славився вмінням «майстерно виконувати швидкі пасажі» [8], хоча взагалі «практична» музика виступає «швидше як засіб задоволення агонічних тяжінь індивідуума» [18, с. 55]. Втім вже у VIII–VI століттях до н.е. еллінське сольне (інструментальне і вокально-інструментальне) виконавство має «сталу художньо-змістовну, а також ідейно-соціальну наповненість представлену у відповідних музичних композиціях» [4, с. 123], а музика «теоретична», музика як наука ще нагадає про себе в ході історичного розвитку. При переході до державних соціальних форм сольні та ансамблево-групові одиниці «виділених професіоналізмів» прагнуть до організації перших професійних об'єднань виконавців і їх «оформлення в самостійну, відносно відокремлену соціальну страту» [7].

Останні чітко оформилися у Середньовіччі, висунувши загальновідомих професіоналів (одним з перших зафіксовано братство Св. Миколая у Відні в 1288 р. [7, с. 131] — труверів, трубадурів, менестрелів, мінезингерів, скоморохів, вагантів — які долучаються й до придворних концертів, викладають музику у замках та запрошуються до інструментального супроводу (з інструментальними прелюдіями, ригурнелями, постлюдіями) музично-поетичних творів лицарями. Навіть попри християнську заборону інструментального звучання у церкві (на відміну від дозвільно-побутового або сигнального), обурення богословів інструментальною віртуозністю і хроматизацією як однією з основ імпровізації [17, с. 26], в професійних цехах у містах проводяться конкурси, де сольні виступи (зокрема й інструментальні) середньовічних артистів підтримуються «лауреатськими» званнями [18, с. 60]. А вже наприкінці VI століття папа Григорій I дозволяє використання інструментального звучання (крім органу, це арфа, псалтерій — цитра, дувльцимер — цимбали і духові — труби та флейти [5, с. 287] в літургійному циклі задля поширення і суспільного сприйняття християнської віри. А поява верхнього, третього голосу, часто з мелізмами, і варіативність (незакріпленість) співу/гри стимулювала



інструментальну практику, зокрема на одному інструменті, соло, спонукаючи такого інструменталіста не поступатися вокалістам. Імпровізаційність же (навіть в невеликих вступях, ритурнелях, постлюдіях) сприяла розвитку виконавських вмій та інструментів, зокрема втіленню образної змістовності поетичного тексту в інструментальних засобах одного інструмента, солювання.

У зрілому Середньовіччі в рамках аристократичної художньої діяльності відбувається поділ авторів і виконавців, музичні цехи купують та будують будинки з «музичними залами» і школами [7, с. 131], «наростає диференціація в принципах формування і функціонування художніх сил, які обслуговують духовну і світську області життя», але і накопичення різноманітних жанрових елементів — григоріанського хоралу та «мирського святкового життя» [7, с. 134] (з XIII століття в храмах ставлять містерії — драматичні вистави біблійних сцен за участю мирян і кліриків). Отже концертну культуру Середньовіччя формували не тільки світські виконавці, вона поповнювалася «за рахунок ігрових і карнавальних за своєю суттю форм виконавської діяльності священнослужителів. Тенденція ця знайде свій розвиток на значно вищому рівні в спеціальних формах церковних концертів... вже з періоду пізнього Середньовіччя, коли храми стануть чи не основними концертними майданчиками мандрівних (і постійних. — *І. Ф.*) віртуозів, місцем виступу органістів, хорів і оркестрів» [7, с. 150]. Міські музики на відміну від замкових були найнятими службовцями, а не слугами.

Поступово розроблюються інструментальні формули — короткі мігруючі мотиви на основі аплікатурних позицій, мігруючі мелодійні будови, мігруючий індивідуальний твір [19, с. 221]. Останній особливо стимулював майбутнє сольне виконавство. В епоху Відродження утворюються і нові музичні інструменти: віола — струнний смичковий інструмент з рівною кількістю основних і резонуючих струн, з «оксамитовим» звучанням, найчастіше солююча; від XV століття — щипкова лютня — багатоголосна, артикуляційно гнучка, сприяла народженню нової виразової системи і епохи гомофонно-гармонійного письма, нового ритмічного мислення, лютневі табулатури відображали майбутній специфічний інструментально-просторовий спосіб мислення — мислення інструментом. Лютністи першими стали виділятися з інструментально-ансамблевого цілого XVI століття спочатку своїми віртуозними епізодами все більшої тривалості, а потім і сольними інструментальними п'єсами. «Саме лютня підготувала першу

самостійну клавесинну школу, яка своїм щипково-струнним звучанням, характерною ритмічною організацією, пануванням репертуару відверто пісенно-танцювального походження дуже близька лютневій музиці» [11, с. 37]. Все це багаторазово закріпилося і посилювалося з появою в Європі в XVI столітті друкованих нотних видань. А нова нотація «парадоксально» поєднувалась з виконавською імпровізаційністю, посилюючи художнє враження від авторської (композиторської) ідеї, але головне — узаконила авторську фіксацію індивідуального творчого задуму.

Від XVI століття у нідерландських храмах відомі органні (фактично сольні-інструментальні) концерти Я. П. Свелінка з метою «принести радість», утримуючи духовну увагу прихожан до або між проповідями, щоб вони не вирушили в інші, «непотрібні місця» [2, с. 38]. У Свелінка багато перетинів з італійською — річеркаром, канцонами, мадрігалами і музикою англійських верджіналістів, близькість до народної мелодики, інструментальний характер тем, виділення головної мелодії. Усе це формувало певні риси майбутнього сольного музичного інструменталізму (хоча в перших концертах для багатоголосних органу і клавіра в XVII — на початку XVIII століть калькована тріо-модель з двома верхніми партіями в правій і «басом» у лівій руках). У 1620-ті роки подібні концерти (на які продавали квитки) проводив органіст Дж. Фрескобальді у Венеції, а в Англії у 1670 році за ініціативою королівського придворного музиканта Дж. Баністера проходили концерти з квитками і анонсами у спеціальному інформаційному листку [7, с. 151]. Платні публічні концерти як нова форма музичного спілкування стали найважливішим поштовхом для розвитку виконавства в цілому і соло як його «абсолютного» проявлення. Виниклий на перетині інтересів дилетантів, музикантів-професіоналів і видавців публічний концерт «поступово переводить артистів (і солістів. — *І. Ф.*) — концертних виконавців до нових галузей соціальної практики, змінюючи всю систему пов'язаної з їх діяльністю комунікації» [7], створюючи ідеальні умови для розквіту соло і принципів сольної концертності.

Тут відіграло роль формування особистісної свідомості і вільного самовизначення (виконавців і публіки, яка визначала попит). Взагалі епоха Відродження демонструє поєднання недавніх солістів у мішані ансамблі. Втім кожен з них на своєму інструменті виявляє все більше індивідуальних рис і прийомів інструментально-виразової специфіки (впливаючи і на удосконалення інструментів), засобів виразо-

вості, одночасно справляючи взаємний вплив і навчання. А шлях до сольної гри (сонати і концерту) йде тепер ніби зсередини камерного ансамблю, зокрема тріо-сонати.

Віртуозний блиск і артистичний тонус колективного музикування, соло інструментів на паритетних засадах в умовах несталості складів, втілення принципу гри, імпровізаційні «витівки» — всі ці риси старовинної концертності (від *concerto grosso*) прокладають шлях для абсолютизації сольного інструментального жанру в романтизмі і далі, у XX столітті. Барочному мисленню виявляються близькими категорії «геній», «інвенція», «фантазія», «дотепність», «судження», «проникливість», прагнення здивувати поруч з раціоналізмом (розквіт риторики у бажанні виразити себе) [10, с. 8]. Консолідація індивідуального начала сприяє становленню нових і перегляду старих жанрів (зокрема сольного інструментального концерту з утіленням принципів діалогічності; концентрації музичної образності в типах оперних арій (з можливістю вільного, емоційно багатого мелодійного висловлювання, психологічним тонусом інтонування) і в типових танцювальних темах сюїт, становленню інструментальної поліфонічної теми і фігураційного тематизму («над-остинатного пласта» в пасакаліях і чаконах [1]), формуванню принципу соло з освоєнням технологічних можливостей нових інструментів, перш за все скрипки і клавесина (клавішні, спочатку втілюючи фактуру тріо, не розглядалися в якості соло). Але сольна форма генерал-баса на клавірах, виникла від другої половини XVII століття у творчій лабораторії італійських майстрів, була швидко підхоплена багатьма музикантами інших країн (одним з перших італійських експериментаторів з сольним генерал-басом вважається Б. Пасквіні [1]). Принципи соло формувались, таким чином, безпосередньо в інструментально-виконавській сфері і визначалися індивідуально-специфічними художньо-технічними властивостями музичних інструментів і виконавців.

В естетиці Нового часу від XVII століття відбувається поступова заміна поняття «канон» на поняття «стиль» [10, с. 9]. А це має вже безпосереднє відношення до індивідуалізації творчих проявів, до сольного стилю. В інструментальних жанрах XVIII століття (симфонії, сонаті, концерті), які розвиваються разом з оперою, еволюціонує «сам стиль виконання» [12, с. 268]; за мистецтвом віденських класиків «завжди стоїть цілісна людська психіка, цільна творча особистість» [12, с. 543]. Сольні твори для скрипки і клавесина створюються видатними виконавцями-новаторами. Індивідуалізація тематизму відбива-

ється у пошуках відповідних інтонаційних якостей в інструментарії й у виконавських прийомах інтонування, зокрема нюансування, широти вокально-мелодійного дихання, одухотвореної віртуозності. Все це стимулювало розквіт скрипкового мистецтва, сольних скрипкових і клавірних жанрів сонати і концерту.

**Висновки.** Принцип сольного інструментального висловлення формувався поступово у зв'язку з консолідацією індивідуального начала в соціально-психологічній, філософсько-естетичній і власне музичній та музично-інструментальній сферах. Саме в останній прогресуючі принципи солювання (віртуозність, внутрішня діалогічність, імпровізаційність, артистизм, фігуративно-мелодійна рельєфність фактури, індивідуалізація та емоційне збагачення мелодії, посилення психологічного тону інтонування, образна тембральність) формували вектори розвитку музичного мислення.

Між сольними висловленнями інструментів (артистів) і жанром інструментального соло — тривалий історичний шлях і якісна трансформація когнітивного порядку. Від агонічних, сигнальних, розважальних поодиноких сольних інструментальних висловлень давнини, через середньовічний професіоналізм, індивідуалізацію професійних завдань композитора і виконавця, народження професіонала нового типу (артиста) — до концертного соло, соліста-віртуоза на нових інструментах барокової доби зі здатністю інтонаційної артикуляційно-динамічної виразовості інструментального висловлення, і далі — до виключної особистості концертного стилю романтичного соліста-інструменталіста та сонатно-симфонічних і тембральних принципів музичного мислення.

Серед важливих факторів впливу на ці процеси можна виділити: давні *агонічні тенденції* музичного виконавства у прагненні до особистого (втім — особистісного) успіху і пошуків виразності музичного матеріалу; концентрацію *музичної образності в типах сольних арій* і в типових танцювальних темах сюїт; *музичну нотацію* і нотні видавництва — у фіксації авторського задуму композиторської особистості; форму *публічного концерту* (від храмових, органних XVI століття — з метою «принести радість»); становлення інструментальної *поліфонічної теми*, фігураційного тематизму, гомофонної *мелодії*; *індивідуалізацію партій* і кристалізацію соло в ансамблевих формах; «*звуко-матеріал*» (Б. Асаф'єв) *нового інструментарію* (від віоли, лютні, органу до скрипки, клавесина, втім — рояля). зробили рішучий крок убік нового світу концертності

У цих умовах явище і принцип соло набувають особливої значущості і виходять на новий рівень — віртуозності, концертності, діалогічності, ігрової логіки, психологізованої індивідуалізації, інструментальної специфіки втілення — утворивши підґрунтя для романтичного сольного інструментального концертного мистецтва.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеева И. В. Формирование принципов солирования в инструментальном тематизме ансамблевой музыки барокко (на примере бассо-остинатных жанров). URL : <http://sov.opredelim.com/docs/91000/index-8341.html> (дата звернення 10.11.2017).
2. Антонова Н. Феномен органа и органная концертная концепция в контексте европейской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03 / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2005. 201 с.
3. Асафьев Б. Музыка города и деревни. *Асафьев Б. О народной музыке*. Л., 1987. С. 100–111.
4. Громченко В. Музыка для інструмента соло: витоки становлення жанру (на прикладі виконавства на духових інструментах). *Вісник НАКККіМ*. Київ, 2013. Вип. 3. С. 122–126.
5. Громченко В. Музыка для інструмента соло: розвиток жанру в епоху Середньовіччя (на прикладі духового музично-виконавського мистецтва). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2014. Вип. 32. С. 284–292.
6. Драч Г. В. Рождение античной философии и начало антропологической. М.: Гардарики, 2003. 318 с.
7. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 254 с.
8. Зильберквит М. А. Международные музыкальные конкурсы. М.: Знание, 1985. 48 с. URL: <http://art.sovfarfor.com/muzyka/> (дата звернення 11.05.2017).
9. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
10. Козлыкина С. А. Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко: авторе дис. ... канд. искусствовед : 17.00.02 / Рост. гос. конс. (акад.) имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2007.
11. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
12. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г.: в 2 томах. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1983. Т. I: По XVIII век. 696 с.: нот.
13. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя. Харьков: Фолио; М.: Издательство АСТ, 2000. 880 с.

14. Марченков А. Л., Марченкова А. И. Искусство балетмейстера. Эволюция сценических форм танца. Сольный танец. Владимир: ВлГУ им. А. Г. и Н. Г. Столетовых, 2017. 124 с.
15. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение»: дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / ФГБНИУ. Москва, 2017. 290 с.
16. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы : Дайк-пресс, 2007. 520 с.
17. Музична естетика західноєвропейського Середньовіччя / [упоряд. текстів та вступ ст. В. П. Шестакова]. К.: Музична Україна, 1976. 264 с.
18. Пухляк М. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства: дис. ... канд. искусств.: 26.00.01 / НМАУ имени П. И. Чайковского. Киев, 2015. 188 с.
19. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика–XXI, 2004. 400 с.
20. Словарь античности: [пер. с нем. / ред. Кузищин В. И., Авеличев А. К.]. М.: Прогресс, 1989. — 704 с. URL: <http://interpretive.ru/dictionary/1019304/word/agon> (дата звернення 10.06.2017).
21. Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю. Є. Юцевича. URL: <http://term.in.ua/indeks.html?term=> (дата звернення 01.03.2017).
22. Черноиваненко А. Д. Символика музыкального инструментализма: от мифа к современности. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 16. С. 72–83.
23. Шанин Ю. Герои античных стадионов. М.: Физкультура и спорт, 1971. 72 с.

#### REFERENCES

1. Alekseeva, I. V. (2013). The formation of the principles of soloing in the instrumental theme of ensemble baroque music (on the example of bass-ostinate genres). URL : <http://sov.opredelim.com/docs/91000/index-8341.html> [in Russian]
2. Antonova, N. (2005). Organ phenomenon and organ concert 2. concept in the context of European musical culture. Candidate's thesis. Kiev: NIU named after P. I. Tchaikovsky. [in Ukrainian].
3. Asafiev, B. (1987). Music of the city and village. Asafiev, B. About folk music. (pp. 100–111). Leningrad. [in Russian].
4. Gromchenko, V. (2013). Music for Solo Instrument: Turns of the Beginning of the Genre (on the application of wickerwork on the spiritual instruments). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald.. (Vols. 3) (pp. 122–126). Kiev. [in Ukrainian]
5. Gromchenko, V. (2014). Music for solo instrument: development of the genre in the epoch of the middle age (at the application of the wind musical and viconist mystery). Actual problems of history, theory and practice of art culture. (Vip. 32). (pp. 284–292) [in Ukrainian].

6. Drach, G. V. (2003). The birth of ancient philosophy and the beginning of anthropological. Moscow: Gardariki [in Russian].
7. Dukov, E. V. (2003). Concert in the history of Western European culture. Moscow: Classic-XXI [in Russian].
8. Zilberkvit, M. A. (1985). International music competitions. Moscow: Knowledge URL: <http://art.sovfarfor.com/muzyka/> [in Russian].
9. Imkhanitsky, M. Y. (2002). History of performance on Russian folk instruments. Moscow: Publishing House RAM them. Gnesins [in Russian].
10. Kozlykina, S. A. (2007). Girolamo Frescobaldi's style in the context of the Early Baroque. Candidate's thesis. Rostov-on-Don: Rost.gos. cons. (Acad.) named after S. V. Rachmaninov. [in Russian].
11. Konen, W. (1994). The third layer. New mass genres in the music of the XX century. Moscow: Music. [in Russian].
12. Livanova, T. N. (1983). The history of Western European music until 1789. (Vol. 1). Moscow: Music. [in Russian]/
13. Losev, A. F. (2000). The history of ancient aesthetics. Aristotle and the Late. Kharkov: Folio; Moscow: Publishing house ACT. [in Russian].
14. Marchenkov, A. L., & Marchenkova, A. I. (2017). The art of choreographer. The evolution of stage dance forms. Solo dance. Vladimir: VISU: them. A. G. and N. G. Centennial [in Russian].
15. Makhani, V. V. (2017). Domra in Russia: the origins and revival. Candidate's thesis. Moscow: FGBNIU of the Federal State Budget Scientific Institution [in Russian].
16. Matsievsky, I. (2007). Folk instrumental music as a cultural phenomenon. Almaty: Dyke Press [in Uzbekistan]/
17. Shestakov, V. P. (Eds.). (1976). Musical aesthetics of the Western European Middle Ages. Kyiv: Music Ukraine. [in Ukrainian].
18. Pukhlyanko, M. (2015). Competition of performing musicians as a phenomenon of modern cultural space. Candidate's thesis. Kiev: NIUU named after PI Tchaikovsky [in Ukrainian].
19. Saponov, MA (2004). Minstrels. A book about the music of medieval Europe. Moscow: Classics — XXI [in Russian].
20. Kuzishchin, V. I., & Avelichev A. K. (Eds.) (1989). Dictionary of Antiquity. Moscow: Progress [in Russian].
21. The Dictionary of Music Terms for Books by Yu.E. Yutsevich. URL: <http://term.in.ua/index.html?term=> [in Ukrainian].
22. Chernoiivanenko, A. D. (2012). Symbolism of musical instrumentalism: from myth to modernity. Musical mystery and culture: Science News ONMA imeni A. V. Nezhdanovo. (Vols. 16) (pp. 72–83). Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
23. Shanin, Yu. (1971). Heroes of the ancient stadiums. Moscow: Physical Education and Sports [in Russian].

УДК 783.3

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–302–316

**Ірина Генадіївна Шевчук**

<http://orcid.org/0000–0002–9334–8449>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[filichita120@ukr.net](mailto:filichita120@ukr.net)

## СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ БІБЛІЙНОЇ ТЕМАТИКИ В КАНТАТІ М. ЛИСЕНКА «РАДУЙСЯ, НИВО НЕПОЛИТАЯ»

**Мета роботи** — виявлення поетико-інтонаційної унікальності кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» у річищі специфіки відтворення в ній біблійної тематики та християнського світобачення українського народу. **Методологічною основою роботи** є інтонаційна концепція музики, спадкоємна від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовну та жанрово-стильову специфіку кантати «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка як одного з яскравих зразків української хорової музики другої половини XIX ст. **Наукова новизна** роботи полягає в подальшому розширенні уявлень про поетику хорової творчості М. Лисенка (в тому числі кантати «Радуйся, ниво неполитая»), зокрема про її перетин зі спадщиною Т. Шевченка та специфікою втілення в ній біблійної складової. **Висновки.** Кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» являє собою один з яскравих зразків хорової спадщини композитора, народжених в творчій співпраці з поезією Т. Шевченка, а також відтворює специфіку духовного світобачення їх авторів, співвідносно з традиціями «київського християнства», «українського православ'я». Ідея кантати та її поетичної основи — втілення ідеального світу, майбутнього проекту України як «духовної держави». Поетика твору сформована на перетині, з одного боку, вітчизняної богослужбово-співацької, камерно-вокальної традиції та архаїчного українського фольклору, з іншого — на досвіді та типологічних ознаках німецької духовної кантати та поліфонічного мислення.

**Ключові слова:** хорова творчість М. Лисенка, кантата «Радуйся, ниво неполитая», «Ісаїя. Глава 35 (Подражаніє)» Т. Шевченка, «київське християнство».



*Shevchuk Irina Gennadijevna, degree-seeking of the Department of History of Music and Music Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Specificity of the implementation of biblical subjects in the cantata N. Lysenko «Rejoice, Unwatered Field»**

**The purpose of the work** is to reveal the poetic and intonational uniqueness of the cantata by N. Lysenko «Rejoice, Unwatered Field» in line with the specifics of the implementation of the biblical theme and the Christian world view of the Ukrainian people. **The methodological basis** of the work is the intonational concept of music, inherited from B. Asafiev and his followers, as well as interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter make it possible to reveal the spiritual and genre-style specificity of the cantata «Rejoice, Unwatered Field» by N. Lysenko as one of the brightest examples of Ukrainian choral music of the second half of the 19th century. **The scientific novelty** of the work is to further expand the notion of the poetics of N. Lysenko's choral creativity (including the cantata «Rejoice, the field of the unpolished»), in particular, about its intersection with the heritage of T. Shevchenko and the specificity of the embodiment of the biblical component in it. **Conclusions.** Cantata N. Lysenko «Rejoice, Unwatered Field» is one of the brightest examples of the composer's choral heritage, born in creative cooperation with the poetry of T. Shevchenko, and also reflects the specificity of the spiritual worldview of their authors, correlated with the traditions of «Kiev Christianity», «Ukrainian Orthodoxy». The idea of the cantata and its poetic basis is the embodiment of the ideal world, the project of the future of Ukraine as a «spiritual power». The poetry of the work is formed at the intersection, on the one hand, of the Ukrainian liturgical-singing, chamber-vocal tradition and archaic Ukrainian folklore, and, on the other, absorbed the experience and typological features of the German spiritual cantata and polyphonic thinking.

**Keywords:** choral creativity N. Lysenko, cantata «Rejoice, Unwatered Field», «Isaiah. Chapter 35 (Imitation)» Shevchenko, «Kiev Christianity».

*Шевчук Ирина Геннадьевна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой*

**Специфика претворения библейской тематики в кантате Н. Лысенко «Радуйся, нива неполитая»**

**Цель работы** — выявление поэтико-интонационной уникальности кантаты Н. Лысенко «Радуйся, нива неполитая» в русле специфики претворения в ней библейской тематики и христианского мировидения украинского народа. **Методологической основой работы** является интонационная концепция музыки, унаследованная от Б. Асафьева и его последователей, а также междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние позволяют выявить духовную и жанрово-стилевую специфику кантаты «Радуйся, нива неполитая» Н. Лысенко

как одного из ярких образцов украинской хоровой музыки второй половины XIX века. **Научная новизна** работы состоит в дальнейшем расширении представлений о поэтике хорового творчества Н. Лысенко (в том числе и кантаты «Радуйся, нива неполитая»), в частности о его пересеченности с наследием Т. Шевченко и специфике воплощения в нем библейской составляющей. **Выводы.** Кантата Н. Лысенко «Радуйся, нива неполитая» представляет собой один из ярких образцов хорового наследия композитора, рожденных в творческом сотрудничестве с поэзией Т. Шевченко, а также отражает специфику духовного мировидения их авторов, соотносимую с традициями «киевского христианства», «украинского православия». Идея кантаты и ее поэтической основы — воплощение идеального мира, проекта будущего Украины как «духовной державы». Поэтика произведения сформирована на пересечении, с одной стороны, отечественной богослужебно-певческой, камерно-вокальной традиции и архаического украинского фольклора, с другой — опыта и типологических признаков немецкой духовной кантаты и полифонического мышления.

**Ключевые слова:** хоровое творчество Н. Лысенко, кантата «Радуйся, нива неполитая», «Исайя. Глава 35 (Подражание)» Т. Шевченко, «киевское христианство».

**Актуальність теми дослідження.** За думкою Ганса Урса фон Балтазара, «музика — це така форма, яка робить нас ближчими за всіх до духу, вона — найтонша перетинка, що відокремлює нас від нього. Однак вона поділяє трагічну долю всього мистецтва: вона змушена залишатися пристрасним прагненням, і тому бути чимось минулим. І саме тому, що вона перебуває найближче до духу, не маючи можливості охопити його повністю, ця пристрасть виявляється в ній сильнішою за всіх» [2, с. 40–41]. Багатонаціональний християнський світ протягом різних епох свого існування завжди намагався по-своєму відтворити духовну та біблійну тематику у різних видах художньої творчості. Вагомий внесок в цьому процесі належить і Україні, зокрема класику української музики — М. Лисенкові, смисловим потенціалом діяльності якого стала культуротворча, націєтворча праця, адже «архетип типового представника нації — перш за все у духовності як прикладі служіння іншим людям, тобто народу». Відповідно українська нація з її духовно-мистецьким надбанням — «теж історична особа, що викристалізувана в греко-слов'янській цивілізації православного вектора Київсько-Руської традиції» [12, с. 366].

Позначена духовна спрямованість складає одну з характерних ознак і творчої особистості М. Лисенка та культуротворчої справи

його життя. «Детермінована ідеями народництва, філософією серця, ця справа стала *modus vivendi* композитора. Головною її спонукою була ідея будительства, енергія усвідомленої відповідальності, жадання пізнання духовного досвіду й засадничих, ментальних особливостей народного характеру, національної історії» [23, с. 165], що, додамо, визначило семантику та духовне підґрунтя багатьох його творів. Так поетика «Тараса Бульби», за думкою деяких дослідників, формувалася на перетині біблійної генези (з відповідними алюзіями) та історії українського козацтва, яке «увійшло в історичні описи як православне лицарство» [18, с. 409]. Семантико-інтонаційний базис лисенкової музики до шевченківського «Кобзаря» також апелює до духовно-архетипових чинників української культури та національної свідомості. Найбільш повно позначена смислова якість проявляється в численних хорових композиціях класика української музики, зокрема в його кантатах. На тлі питань про значення «нової сакральності» в сучасному музичному мистецтві поетика хорових творів М. В. Лисенка, в тому числі кантати «Радуйся, ниво непополитая», створеної на основі шевченкової інтерпретації 35-ї глави Пророцтва Ісайї, набуває особливої актуальності.

**Аналіз досліджень і публікацій** останніх десятиліть свідчить про певне переосмислення спадщини як М. Лисенка [17], так і Т. Шевченка [6] в сучасних культурно-історичних реаліях України. Знакове для середини ХХ ст. «замовчування» існування у лисенковому доробку духовних хорових творів, а також вельми одностороння точка зору на його хорові поеми та кантати [1] нині поступається місцем дослідницькій зацікавленості цією галуззю творчості композитора, що є очевидним в працях А. Терещенко [24], О. Козаренка [10; 11], Л. Корній [13; 14], Л. Ярославич [27], Т. Гусарчук [5] та ін. Дослідницький інтерес до хорової спадщини М. Лисенка, зокрема до кантати «Радуйся, ниво непополитая» [27], також стимулюється науковими розвідками М. Грушевського, Д. Чижевського, Л. Білецького [3], І. Дзюби [6], В. Сулими [22], що виявляють специфіку біблійного «коду» не тільки в поезії Т. Шевченка, але й в українській культурі в цілому та її архетипових складових. Однак жанрово-інтонаційна та семантична ємність хорових творів М. Лисенка, зокрема на тексти Т. Шевченка, потребує їх подальшого осмислення, в тому числі у річищі специфіки «українського православ'я», «київського християнства» [19; 25; 26].

**Мета роботи** — виявлення поетико-інтонаційної унікальності кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво непополитая» у річищі специфіки

відтворення в ній біблійної тематики та християнського світобачення українського народу. **Методологічною основою роботи** є інтонаційна концепція музики, спадкоємна від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовну та жанрово-стильову специфіку кантати «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка як одного з яскравих зразків української хорової музики другої половини XIX ст. **Наукова новизна** роботи полягає в подальшому розширенні уявлень про поетику хорової творчості М. Лисенка (в тому числі кантати «Радуйся, ниво неполитая»), зокрема про її перетин зі спадщиною Т. Шевченка та специфікою втілення в ній біблійної складової.

**Виклад основного матеріалу.** В. Лосський в своєму широко відомому «Начерку містичного богослов'я Східної Церкви» відзначав, що православ'я, яке складає «закваску» різних національних культур [15, с. 23], не можна зводити лише до його російського варіанту. Багатовікове існування даної конфесії породило безліч її національних «моделей», певну «федерацію національних церков» [18, с. 238], в межах якої Україна займає суттєве місце.

Географічне положення, а також специфіка соціально-історичного розвитку багато в чому визначили особливості «українського православ'я». З одного боку, Україна ще з часів Київської Русі є наступницею культури Візантії та її світобачення, про що свідчать дослідження Митрополита Іларіона (Огієнка) [8], М. Костомарова, Д. Чижевського та ін. Перший з названих авторів послідовно розглядає роль візантійського «образа світу» в становленні вітчизняної філософії в літературних зразках, починаючи від Києво-Печерського Патерика аж до творчості Т. Шевченка, в специфіці державності, писемності, різноманітних форм українського мистецтва, в тому числі богослужбового співу. За свідченням Л. Соколюк, «в Україні, що довго не мала своєї державності, візантійські традиції, відкинуті в народне мистецтво, продовжували там жити» [21, с. 4]. Їх відродження на початку XX ст. в творчості М. Бойчука та його «школи», відоме як «Renovation Byzantine», визначило не тільки значущість цієї традиції для України, але і її суттєвий художній внесок в світову культуру названого періоду. Показове для нього синтезування фольклорної та християнської сакральної традиції, що сходила до візантійських першоджерел, є характерним і для української музики, зокрема для М. Лисенка та його послідовників і сучасників названого мистецького об'єднання — М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця та ін.

Позначене домінування духовної якості в українській культурі останніх століть підтверджує тезу О. М. Сліпушко, у відповідності з якою «багатолітня традиція бездержавності України визначила тенденцію домінування на її теренах саме гуманітарних чинників, коли нація реалізується здебільшого в сфері духовній, культурній, аніж політичній» [20, с. 4].

Водночас в становленні українського духовно-релігійного світобачення слід враховувати також інший спектр впливів, визначений географічною специфікою України та історичними шляхами її розвитку, що в кінцевому підсумку обумовив її серединне положення між Сходом і Заходом. «Намічений в XIII–XIV ст. в прикордонних з «латинським» Заходом галицько-волинських регіонах процес віддалення [але не розриву] від візантійської пуповини розтягнувся не на одне століття, поступово перетворюючи Україну на простір взаємовпливу «Сходу» і «Заходу». Парадоксально, але в сприйнятті навіть найближчих сусідів зі сфери латинської культури — поляків — Україна завжди зберігала риси таємничого «грецького Сходу», тоді як східні сусідомосковити бачили в ній підозрілий розсадник «латинства» (цит. за: [18, с. 241]).

Сказане багато в чому обумовило не тільки специфіку української ментальності та її духовного світобачення, що пізніше виявило її принципову несхожість з власне російською духовною культурою (московського періоду). Про останнє свідчить феномен так званого «київського християнства». На рівні наукового поняття воно розглядається як певна синтеза елементів східного та західного християнства, «етноконфесійний синкретизм», що послідовно реалізувався в таких поняттях, як «демократизм і собороправність», «віротерпимість», «відкритість до інших релігійних систем», «онаціоналення православних обрядових форм» тощо [25; 26; 19], визначивши в кінцевому підсумку належність до «греко-слов'янської цивілізації» (С. Кримський).

Названі ознаки, що обумовили софійність, кордоцентричність, певну інтровертність українського духовного світобачення, так чи інакше вплинули на світогляд духовно-філософської та мистецької еліти України, в тому числі Г. Сковороди, Ф. Прокоповича, пізніше М. Гоголя та Т. Шевченка та їх сучасників. В кінцевому підсумку «релігійність українців, що глибоко вкорінена в їх національно-психічну структуру, не тяжіє до яскравих зовнішніх форм вираження. Тут домінують різноманітні форми внутрішнього вчування-переживання

духовної якості, а також прагнення до безпосереднього спілкування з Богом, які уособлюють для них найвищий духовний закон. При цьому характер подібного спілкування для українця завжди перетворювався в форми патріархально-сімейних відносин» [18, с. 253–254], що сприяли зближенню сакрального і людського, а також спрямованості до гармонійності світосприйняття.

Ці якості духовного світовідчуття показові для багатьох класиків української культури, в тому числі і для славетних фігур Т. Шевченка та М. Лисенка, художня спадщина яких має тісні зв'язки не тільки творчого, але і духовного порядку, що проявилось не тільки в лисенковій музиці до «Кобзаря», але й у його кантатах, зокрема в творі «Радуйся, ниво неполитая». В основу останнього (1883) покладено вірш Т. Шевченка «Ісаія, глава 35 (Подражаніє)». Обидва твори знаменували зрілий період діяльності поета та композитора, а також засвідчили особливості їх національного духовно-християнського світовідчуття.

Питання відносно релігійності Т. Шевченка вже неодноразово було предметом публіцистичних розвідок [3; 6; 9; 20 та ін.]. З одного боку, більшість авторів констатують негативне ставлення поета до офіційного православ'я Російської імперії, її духовно-державних принципів існування, що асоціювалися в його уяві з апаратом придушення національно-індивідуальної якості. «Шевченко відчував, що однією обрядовістю, з якої вихолощена духовність, Росія не об'єднає навколо себе православний світ, як свого часу зробила Візантія». У подібному підході Т. Шевченка <...> очевидний пріоритет ідеалів раннього християнства, до яких так чи інакше апелювало і київське християнство. Не випадково поет досить часто звертається в своєму доробку до «перифраз» старозавітних джерел — псалмів, Пророцтв Ісаїї» (цит. за: [18, с. 250–251]).

З іншого боку, творча особистість та поезія Т. Шевченка свідчать про його виключно шанобливе ставлення до православ'я, співвідносного з релігійністю українського народу, що тяжіє до згадуваного вище «етноконфесійного синкретизму» та кордоцентризму. За словами О. Сліпушко, віра Т. Шевченка «базувалася на власному розумінні Бога, внутрішніх розмовах митця з Ним, прагненні донести до Всевишнього не стільки свої особисті, а передусім національні проблеми» [20, с. 9], тобто співвіднести переживання-рефлексії щодо власної історії з Біблійним Всесвітом. З останнім пов'язані також універсальні мотиви-символи шевченкової поезії — Бог, Істина, Слово, Дума,

Воля, Добро, Слава (див. більш детально про це: [6, с. 614–663]). По-значені альянзи між біблійною історією та історичною долею України знаходимо і в духовно-політичних маніфестаціях Кирило-Мефодіївського братства, в діяльності якого Т. Шевченко, безсумнівно, був провідною фігурою. Програмні й статутні документи братства, що висвічували минуле та майбутнє України, були відомі під характерними назвами — «Книга битія українського народу» або «Закон Божий».

Показово, що їх ідеї були також реалізовані і в творчій діяльності Т. Шевченка, зокрема у вірші «Ісаія, глава 35», в якому автор на рівні «національного пророка» втілює образ ідеального світу, суспільства, власний майбутній проект України як «духовної держави» [20], змалювавши «ідеальний стан людського буття, образ гармонійного життя на лоні прекрасної природи, образ спасеного світу», в якому «буде відновлений союз людини із Богом» [4, с. 48].

Аналогічного роду світосприйняття є показовим і для М. Лисенка, чия творча особистість для дослідників сучасності асоціюється «з одним з найбільших пасіонаріїв в справі культурно-історичного становлення української нації» [18, с. 400]. М. Лисенко є автором багатьох хороших творів, серед яких є кантати, поеми, а також духовні хоріві композиції. Останні характеризуються певною подвійністю — звертанням, з одного боку, до богослужбових текстів (псалми, духовний хорівий концерт, Херувімська тощо), з іншого — певною віддаленістю від ортодоксальної церковно-співочої традиції, оскільки «молитовний стиль» співу з властивим йому «аскетичним містицизмом», показовий для русифікованого українського церковного співу, не привертая увагу композитора» [18, с. 407]. Деяко критичним було також його ставлення до офіційного «московського православ'я», котре він у своїх листах іменував «кривословием» [7, с. 174]. Проте християнська складова української національної свідомості на рівні пошуків Бога, духовного сенсу буття, містеріально-літургійних аналогій пронизує всю творчість композитора, в тому числі і твори на тексти Т. Шевченка.

Одним з яскравих зразків подібної творчої співпраці можна вважати кантату «Радуйся, ниво неполитая». На думку Л. Яросевич, «вдумливе прочитання всіх трьох текстів [Ісаія, Т. Шевченко, М. Лисенко] дає підставу для виявлення певних спільних рис розгортання їх образно-емоційного та ідейно-цілеспрямованого змісту». Як зазначає далі автор, «це наскрізні виражальні лінії — вертикальна, котра «зверху й донизу» пронизує як біблійну, так і шевченківську словесну



основу, втілюючи почуття Радості; друга — горизонтальна — накреслює символіку найвищих християнських цінностей — Віри, Надії, Любові» [27, с. 186].

Кантата М. Лисенка включає 5 частин, що послідовно розкривають образ вільної землі, ідеального суспільства. «Нива неполітатая», аналогічна з біблійною пустелею, була алегоричним образом пригнобленого краю, а розквіт цієї ниви пов'язувався з його визволенням» [13, с. 345].

Домінуючим образом всієї кантати виступає образ Радості, за яким вгадується також і образ Слави, що пронизує всю християнську духовну і культурно-історичну традицію, а також виступає однією з провідних універсалій творчості Т. Шевченка [6, с. 618]. Позначений смисловий контекст представлений в кантаті у різних жанрово-фактурних «версіях», співвідносних з українською музично-історичною традицією. У I та V ч., написаних для мішаного хору та оркестру, він має ознаки масштабних урочистих гімнічно-гловіозних побудов концертного плану. II ч., написана для квартету солістів (*Andante poco moderato*) в дусі камерно-вокального ансамблевого музикування. III та IV ч. тяжіють у своїх жанрово-інтонаційних показниках до українського романсу, солоспіву, послідовно виділяючи семантико-тембральні якості соло сопрано та жіночого хору (III ч.) і тенора (IV ч.).

Музично-інтонаційна мова I ч. (*F-dur, Allegro con spirito*), що задає «тон» всій кантаті, свідчить про її жанрове багатство та різноманітність джерел. Подібно до того, як духовне життя і свідомість українців в різні часи розвивалися на тлі взаємодії християнства Сходу і Заходу, названа кантата М. Лисенка демонструє перетин різноманітних музичних традицій.

Звернення до жанру циклічної кантати на «перекази» духовних текстів виявляє зв'язок не тільки з національною богослужбово-співацькою традицією партесних паралітургічних композицій минулих епох, а й з німецькою протестантською духовною кантатою бахівського зразка. Традиції останньої є очевидними у фінальній частині твору, яка має ознаки фуги. Заклучні такти I ч. демонструють прийом проведення головної поспівки твору у ритмічному збільшенні. Остання у вигляді архаїчного трихорду *d-c-f* в нескінченних варіантних повторах пронизує музичний матеріал всієї I ч. Її звучання частіше всього пов'язане зі словом-закликом «радуйся» та нагадує приспів відомої української колядки «Добрий вечір». Водночас музичний матеріал I ч. виявляє також ознаки панегіричних кантів.



О. Козаренко доповнює поетику цієї частини ще однією цікавою аналогією. За його словами, «тут маємо не тільки глибинне осмислення шевченкових «подражаній», але і лисенкових цитацій «Воскресенного канону» М. Дилецького у темі І ч. «Радуйся, радуйся...» із використанням барокової фігури «золотого ходу» як фігури прослави — і аж до блискучої фуґи V ч.» [10, с. 21]. Так виникають аналогії між ідеальною картиною-пророцтвом Ісайї, містерією християнського Різдва та Пасхального Воскресіння, що в кінцевому підсумку еднають Старий та Новий Завіти.

Інтерес викликає ще одна музична-сміслова паралель, яка простежується в оркестровій партії початку І ч.: плагальна гармонічна послідовність у чергуванні з гамоподібними пасажами у швидкому темпі має певні паралелі з початком увертюри М. Глінки до опери «Руслан та Людмила», на що вказують Л. Архімович та М. Гордійчук [1, с. 178]. Подібна аналогія досить закономірна, оскільки, по-перше, М. Лисенко, що мав тісні контакти з російською музичною культурою, також був досить добре знайомим з творчістю М. Глінки, котру досить високо цінував. По-друге, виділена початкова тема увертюри у фінальній дії «Руслана та Людмили» пов'язана знов-таки з образами радості, слави, єднання-гармонії божественного та людського світів як кульмінації буття Київської Русі дохристиянських часів. Позначені аналогії та різноманітність жанрово-інтонаційних джерел тематизму кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» підтверджують її духовно-змістовну глибинність.

Друга частина (A-dur, Andante poco moderato) аналізованої хорової композиції «І процвітеш, позеленієш...» демонструє інший аспект «подання» образу ідилії-радості, сконцентрований на його камерно-вокальній ансамблевій «моделі» (квартет), що поєднає традиції українського романсу і ліричного канту та апелює до традицій салонного музикування в дусі традицій українського бідермаєра. Темброва специфіка III ч. «І спочинуть невольничі утомлені руки...» (d-moll, Andante sostenuto) сконцентрована виключно на жіночих голосах, що символічно оспівують «радість вбогодухів», спираючись на типологічні ознаки українських ліричних пісень.

Енергійна IV ч. «Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить» (C-dur, Poco moderato) представлена у соло тенора пісенно-декламаційного складу з активними закличними інтонаціями, пунктирним ритмом, що в сукупності передбачає гімнічний фінал «Оживуть степи, озера...» (F-dur, Allegro molto vivace). Останній побудований у

вигляді хорової фуґи у п'ятидольному метрі. За думкою авторів монографії про М. Лисенка, «фінал звучить по-весняному, збуджено й радісно: прийшло визволення поневоленої землі й уярмленим людям <...> Лисенко широко використав у цій частині інтонації веснянок і зокрема поспівки популярної пісні «А вже весна, а вже красна», що сприймається як своєрідний народний гімн весні» [1, с. 180].

В даному випадку орієнтація на інтонації відомої веснянки, на наш погляд, спрямовує слухача не тільки на фольклор весняного циклу та його тематику, але на його глибинний архетиповий підтекст, оскільки веснянки є одними з найдавніших жанрів українського фольклору, що певною мірою є показовими як для язичницької, так і для більш пізньої християнської традиції. Поєднує їх тема радіння всьому живому, воскресіння природи, надії й віри в усе добре. Текст згаданої веснянки також звернений до образу вільного українського козака, що став одним з найважливіших символів української нації. Глибокий символічний підтекст названої веснянки неодноразово привертав увагу М. Лисенка. Відомий факт її цитування також і в дитячій опері «Зима та Весна», де ця тема стає своєрідним підсумком українського космологічного Універсуму. У фіналі аналізованої кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполітая», створеної на основі шевченкового «подражання» Пророцтву Ісайї, інтонації позначеної веснянки, представлені в поліфонічній інтерпретації, уособлюють не тільки музичне «єднання» Заходу і Сходу, але й певний суспільний ідеал, в якому поєднуються шевченкове прочитання біблійної думки та пісенно-інтонаційний образ української архаїчної фольклорної традиції.

**Висновки.** Таким чином, кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво неполітая» являє собою один з яскравих зразків хорової спадщини композитора, народжених у творчій співпраці з поезією Т. Шевченка, а також відтворює специфіку духовного світобачення їх авторів, співвідносно з традиціями «київського християнства», «українського православ'я». Ідея кантати та її поетичної основи — втілення ідеального світу, майбутнього проекту України як «духовної держави». Поетика твору сформована на перетині, з одного боку, вітчизняної богослужбово-співацької, камерно-вокальної традиції та архаїчного українського фольклору, з іншого — увібрала в себе досвід та типологічні ознаки німецької духовної кантати та поліфонічного мислення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1963. 356 с.
2. Балтазар Г. У. фон, Барт К., Кюнг Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте: пер. с нем. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2006. 159 с.
3. Білецький Л. Віруючий Шевченко. Вінніпег: УВАН, 1949. 32 с.
4. Бородінова М. Пророцька харизма в інтерпретації Т. Шевченка // Науковий вісник Ужгородського університету. 2014. Вип. 1 (3). С. 47–49.
5. Гусарчук Т. Духовна творчість М. В. Лисенка: зовнішні та внутрішні контексти // Микола Лисенко та українська композиторська школа. До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка: збірник наукових праць. Київ, 2004. С. 214–220.
6. Дзюба І. М. Тарас Шевченко. Життя і творчість. К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 718 с.
7. Из писем Н. Лысенко // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 168–174.
8. Іларіон, митр. Візантія й Україна. До праджерел української православної віри й культури. Вінніпег: Українське наукове православне богословське товариство, 1954. 96 с.
9. Клочек Г. Д. Шевченкове Слово: спроби наближення. Кіровоград: Умекс-ЛТД, 2014. 416 с.
10. Козаренко О. Тарас Шевченко та Микола Лисенко: акмеологічний рівень спілкування особистостей // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. 2014. Вип. 15. С. 19–22.
11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. Число 15. 286 с.
12. Копиця М. М. В. Лисенко в епістолярній спадщині. На перегуку століть // Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7. С. 162–170.
13. Корній Л. П. Історія української музики. Частина третя: ХІХ ст.: Підручник. Київ; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
14. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2014. № 1 (22). С. 15–25.
15. Лосский В. Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Сергиев посад: Издательство Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2012. 586 с.
16. Макаренко О. В. Псалмова лірика у хоровій творчості Миколи Лисенка // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2018. Вип. 121. С. 59–71.
17. Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культур-

ному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7. 440 с.

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

19. Саган О. Н. Православ'я в контексті культурного розвитку українського народу : автореф. дис. ... канд. філософських наук. Київ, 1993. 16 с.

20. Сліпушко О. М. Духовна держава Тараса Шевченка : монографія. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 127 с.

21. Соколюк Л. Д. Сакральне в творчості Михайла Бойчука // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. 2002. № 3. С. 3–13.

22. Сулима В. Біблія і українська література: навчальний посібник. К.: Освіта, 1998. 399 с.

23. Таранченко О. Особистість М. В. Лисенка в аспекті проблеми індивідуально-творчого процесу // Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7. С. 162–170.

24. Терещенко А. Кантати Миколи Лисенка в ситуації зміни стильової парадигми жанру // Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7. С. 177–182.

25. Харьковшенко Є. А. Київське християнство — поняття, суть, історичне значення // Гілея: науковий вісник. 2013. № 72. URL: [http://nbuv.gov.ua/cjrn/gileya\\_2013\\_72\\_113](http://nbuv.gov.ua/cjrn/gileya_2013_72_113) (дата звернення: 15.11.2016).

26. Харьковшенко Є. А. Софійність київського християнства як релігійний і етнонаціональний феномен : автореф. дис. ... доктора філософських наук. Київ, 2004. URL: [disser.com.ua/contents/8805.html](http://disser.com.ua/contents/8805.html) (дата звернення: 15.11.2016).

27. Яросевич Л. Вірш Т. Шевченка «Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)» і кантата М. Лисенка «Радуйся, ниво непопитая» (до питання поетичної та музичної інтерпретації Біблійного тексту) // Музична україністика: сучасний вимір: збірник наукових статей: Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. Вип. 7. С. 183–204.

## REFERENCES

1. Arkhimovich, L., Gordiychuk, M. (1963). Mykola Vitaliyovych Lysenko. Life and creativity. Kiev: Derzhavne Vydavnytstvo URSR «Mystetstvo» [in Ukrainian].
2. Baltazar G. W. von; Bart K.; Kyung G. (2006). Theology and music. Three speeches about Mozart. Moscow: Bibleysko-bogoslovskiy institut sv. apostola Andrey a [in Russian].
3. Biletskiy, L. (1949). Believer Shevchenko. Winnipeg: UVAN [in Canada].

4. Borodinova, M. (2014). Prophetic Charisma in the Interpretation of T. Shevchenko. *Naukovyy visnyk Uzhhorods'koho universytetu*. 1 (3), 47–49 [in Ukrainian].

5. Gusarchuk, T. (2004). Spiritual creativity M. V., Lysenko: external and internal contexts. *Mykola Lysenko ta ukrayins'ka kompozytors'ka shkola*. 214–220 [in Ukrainian].

6. Dzyuba, I. M. (2008). Taras Shevchenko. Life and creativity. Kiev: Vydavnychyy dim «Kyyevo-Mohylyans'ka akademiya» [in Ukrainian].

7. From letters N. Lysenko (1992). *Muzykal'naya Akademiya*, 2, 168–174 [in Russian].

8. Hilarion, Metropolitan (1954). Byzantium and Ukraine. To the origins of the Ukrainian Orthodox faith and culture. Winnipeg: *Ukrayins'ke Naukove Pravoslavne Bohoslovs'ke Tovarystvo* [in Canada].

9. Klochek, G. D. (2014). Shevchenko's Word: Attempts of Approximation. Kirovograd: Umeks-LTD [in Ukrainian].

10. Kozarenko, O. (2014). Taras Shevchenko and Mykola Lysenko: acmeological level of personal communication. *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo*. 15, 19–22 [in Ukrainian].

11. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: *Naukove Tovarystvo im. T. Shevchenka. Ukrayinoznavcha biblioteka NTSH* [in Ukrainian].

12. Kopytsya, M. (2012). M. V. Lysenko in an epistolary heritage. To the eyelids of centuries. *Muzychna ukrayinistyka : suchasnyy vymir*. 7, 162–170 [in Ukrainian].

13. Korniy, L. P. (2001). History of Ukrainian music. Part three XIX century. Kiev — New-York: Vydavnytstvo M. P. Kots' [in Ukrainian].

14. Korniy, L. P. (2014). Taras Shevchenko and Nikolay Lysenko: national-cultural and musical-style reflections. *Chasopys NMAU im. P. I. Chaykovs'koho*. 1 (22), 15–25 [in Ukrainian].

15. Lossky, V. N. (2012). Essay on the mystical theology of the Eastern Church. Dogmatic theology. Sergiev posts: Izdatelstvo Svyato-Troitskoy Sergievoy Lavryi [in Russian].

16. Makarenko, O. V. (2018). Psalm lyrics in choral work by Mykola Lysenko. *Naukoviy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovskogo*. 121, 59–71 [in Ukrainian].

17. Musical Ukrainian Studies: A Modern Dimension: a Collection of Scientific Articles: The Story of Mykola Lysenko in European and National Historic and Cultural Context (2012). Kiev: IMFE Im. M. T. Rilskogo [in Ukrainian].

18. Muravs'ka, O. V. (2017). Eastern christian paradigm of european culture and music of the XVIII–XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].

19. Sagan, O. N. (1993). Orthodoxy in the context of the cultural development of the Ukrainian people. Extended abstract of candidate's thesis. Kiev [in Ukrainian].

20. Slipushko, O. M. (2013). Spiritual Power of Taras Shevchenko. Kiev: Vydavnicho-pollgrafichniy tsentr «Kiyivskiy unIversitet» [in Ukrainian].

21. Sokolyuk, L. D. (2002). Sacred in the works of Michael Boychuk. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi*, 3, 3–13 [in Ukrainian].

22. Sulima, V. (1998). Bible and Ukrainian Literature. Kiev: Osvita [in Ukrainian].
23. Taranchenko, O. (2012). The personality of M. V. Lysenko in the aspect of the problem of the individual and creative process. *Muzichna ukrayinIstika : suchasniy vimIr : zbIrnik naukovih statey : Postat Mikoli Lisenka v Evropeyskomu y natsIonalnomu Istoriko-kulturnomu konteksti*. 7, 162–170 [in Ukrainian].
24. Tereshchenko, A. (2012). Cantatas of Nicholas Lysenko in the situation of changing the style paradigm of the genre. *Muzichna ukrayinIstika : suchasniy vimIr : zbIrnik naukovih statey : Postat Mikoli Lisenka v Evropeyskomu y natsIonalnomu Istoriko-kulturnomu konteksti*. 7, 177–182 [in Ukrainian].
25. Khar'kovshchenko, Ye. A. (2013). Kiev Christianity — the notion, essence, historical significance. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/ujrn/gileya\\_2013\\_72\\_113](http://nbuv.gov.ua/ujrn/gileya_2013_72_113)
26. Khar'kovshchenko, Ye. A. (2004). Sophia of Kyiv Christianity as a religious and ethno-national phenomenon. Retrieved from [dissert.com.ua/contents/8805.html](http://dissert.com.ua/contents/8805.html) (дата звернення: 15.11.2016).
27. Yarossevich, L. (2012). Verse by T. Shevchenko «Isaiah. Chapter 35 (Imrazhanie) «and M. Lysenko's cantata» Rejoice, unflattering «(to the issue of poetic and musical interpretation of the Biblical text). *Muzichna ukrayinIstika : suchasniy vimIr : zbIrnik naukovih statey : Postat Mikoli Lisenka v Evropeyskomu y natsIonalnomu Istoriko-kulturnomu konteksti*. 7, 183–204 [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 10.10.2018*

УДК 786.2 [782/.784]<sub>+</sub>781.6 [786/789]  
DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–316–326

**Сун Пейянь**

<http://orcid.org/0000–0001–7774–4444>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

[sunpejan@gmail.com](mailto:sunpejan@gmail.com)

## **ЖАНРОВІ КАНОНИ ЯК ПРЕДМЕТ ВИКОНАВСЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ**

*Мета статті — визначити роль жанрового канону як регулятивного творчого інструмента у формуванні виконавського мислення в його взаємодії з музикознавчими теоретичними позиціями. Методологія визначається поєднанням композиторського та виконавського підходів до явища жанрового канону, включає метод текстологічного аналізу. Наукова новизна статті пов'язана з запровадженням поняття жанрового канону та похідних від нього до сфери виконавського розуміння як перед-*

умови створення відповідної до музичного тексту та авторського задуму інтерпретації. Виявляється особлива канонічна природа сонатної композиції, зумовлена функціональною визначеністю музичного тематизму, на якому базується сонатна форма. **Висновки** дослідження дозволяють стверджувати, що жанрові канони, особливо в їх вторинно-художньому вираженні, асимілюють та впорядковують художній досвід, кристалізують його семантичні якості та дозволяють їм транслюватися у культурній свідомості. В музичній творчості жанрові канони є постійним предметом осмислення та подальшої ретрансляції тому, що вони проростають крізь усю текстову організацію музики та зумовлюють смислову значущість її іманентного тематичного змісту. Жанрові канони є необхідним інструментом прирощування музичної свідомості у всіх її професійно-інституціональних діяльнісних аспектах.

**Ключові слова:** жанровий канон, стиль, композиція, діалог, полілог, соната, сонатність.

**Sun Peiyan**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

#### **Genre canons as a subject of executive concept**

*The purpose of this article is to identify the role of the genre canon as a regulatory creative tool in the formation of performer's thinking in its interaction with musicological theoretical positions. The methodology is determined by a combination of composer and performing approaches to the phenomenon of genre canon, including the method of textual analysis. The scientific novelty of the article is related to the introduction of the concept of genre canon and derivatives from it into the sphere of performing understanding as a prerequisite for the creation of an appropriate musical text and the author's conception of interpretation. The peculiar canonical nature of the sonata composition is revealed, due to the functional certainty of the musical theme, on which the sonata form is based. The conclusions of the study suggest that genre canons, especially in their secondary-artistic expression, assimilate and streamline artistic experience, crystallize its semantic qualities and allow them to be transmitted in the cultural consciousness. In music creativity, genre canons are a constant subject of reflection and further retransmission because they sprout up throughout the textual organization of music and determine the semantic significance of its immanent thematic content. Genre canons are a necessary tool for enhancing musical consciousness in all its professional and institutional activities.*

**Keywords:** genre canon, style, composition, dialogue, polylogue, sonata, sonata.

*Сунь Пейянь, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Жанровые каноны как предмет исполнительского осмысления**

*Цель статьи — определить роль жанрового канона как регулятивного творческого инструмента в формировании исполнительского мышления в его взаимодействии с музыковедческими теоретическими позициями. Методология определяется сочетанием композиторского и исполнительского подходов к явлению жанрового канона, включает метод текстологического анализа. Научная новизна статьи связана с введением понятия жанрового канона и производных от него в сферу исполнительского понимания как предпосылки создания соответствующей музыкальному тексту и авторскому замыслу интерпретации. Обнаруживается особая каноническая природа сонатной композиции, обусловленная функциональной определенностью музыкального тематизма, на котором базируется сонатная форма. Выводы исследования позволяют утверждать, что жанровые каноны, особенно в их вторично-художественном выражении, ассимилируют и упорядочивают художественный опыт, кристаллизуют его семантические качества и позволяют им транслироваться в культурном сознании. В музыкальном творчестве жанровые каноны являются постоянным предметом осмысления и дальнейшей ретрансляции потому, что они прорастают сквозь всю текстурную организацию музыки и обуславливают смысловую значимость ее имманентного тематического содержания. Жанровые каноны являются необходимым инструментом приращения музыкального сознания во всех его профессионально-институциональных деятельностных аспектах.*

*Ключевые слова: жанровый канон, стиль, композиция, диалог, полилог, соната, сонатность.*

**Актуальність** теми статті зумовлюється тим, що питання жанрової презумпції музичної творчості завжди залишаються пріоритетними в усіх проблемних розгалуженнях мистецтвознавчих дисциплін. Мабуть, категорія жанру є найбільш фундаментальною для художньо-творчого та культурно-діяльнісного досвіду, а в сфері музичного професіоналізму вона міцно пов'язує між собою інтереси музикознавців та виконавців. Адже жанр в музиці, як її вихідна інституціональна прагматична умова, вказує, перш за все, на виконавську природу музичного діяння. Окрім цього, він передбачає здійснення саме виконавських вимог для реалізації художніх можливостей музики [5; 6]. З іншого боку, теорія жанру складалася на основі музикознавчої думки та передбачає, як обов'язкове, вивчення формоутворюючих принципів, логіки композиції, структурно-функціональних сторін



музичних артефактів. Пізнання жанрової архітектоніки музики потребує залучення історіографічних даних та систематизації аналітичних даних, що репрезентують музично-текстові параметри жанру.

Досвід М. Бахтіна дозволяє узагальнити й упорядкувати уявлення про змістовно-сміслові можливості музикознавчого аналізу. Так, музикознавчий аналіз завжди несе естетичну оцінку, виявляючи центральну естетичну ідею твору, жанру, автора; як естетичний він повинен бути аналізом поетики — цілісного художнього методу, який і організує перетворення смислу в прийом і функціонування прийому як осмисленого (див.: [2–4]). Обговорення просторово-часової (хроно-топічної) специфіки музичного мистецтва, так само як і визначення провідних сторін музичної інтерпретації, у всіх її видах, розпочинається з вивчення жанрових факторів та встановлення жанрових пріоритетів. Таким чином, дослідження музики як автономної художньої поетики виявляється дослідженням жанрової матерії музичної творчості — у всіх її аспектах, насамперед з найбільш загальних позицій функціонального підходу до музичної форми, потім з позиції індивідуальності способів побудови композиції щоразу для кожного нового твору, коли прийоми відсторонення — учуднення, які підкреслюють специфічну умовність музичного висловлення, вимірюються у відповідності до вихідних канонічних показників.

**Мета** статті — визначити роль жанрового канону як регулятивного творчого інструмента у формуванні виконавського мислення в його взаємодії з музикознавчими теоретичними позиціями.

**Основний зміст** роботи. Вихідним моментом у вивченні жанрового матеріалу музики з врахуванням його входження у мнемонічний текстовий простір музичної творчості є поділ жанрових умов — чинників — якостей на первинні й вторинні. У цьому плані архітектоніка музичної жанрової системи виявляє подібність до словесно-літературної, що й дозволяє застосовувати у музикознавчому переломленні філологічні положення та підходи, зокрема М. Бахтіна. Даний дослідник, обговорюючи природу мовних висловлень [2], зауважує, що первинні та вторинні жанри взаємодіють як більш прості та більш складні, і останні оперують тими смисловими значеннями (і логічними прийомами), які склалися в перших.

Явище жанру в теорії М. Бахтіна, хоча і вивчається окремо, але розкриває свої властивості лише в діалозі зі стилем, який є зворотною стороною жанру. Музикознавчий жанровий аналіз також веде до обговорення жанрового стилю або стильових показників жанру,

і саме у цьому випадку жанровий підхід набуває історичний нахил, неминуче стає й стильовим, потребує визначення тих обмежень, які висуває перед жанрово-стильовими рішеннями певна історична епоха, школа, напрям, нарешті конкретний автор. Вивчення музичного тексту/твору з жанрової та/або стильової сторони приводить до зіставлення тих величин, які, за М. Бахтіним, можна називати автором та авторитетом, причому під авторитетом розуміється досвід традиції, поза яким не є можливим авторство в мистецтві, але й авторитарні значення формуються внаслідок їх використання конкретними авторами.

Антиномія авторитету — авторства узгоджується з параметрами жанру та стилю, коли у жанровій площині упорядковуються загальні вимоги та установки, що віддзеркалюють колективну творчу прагматику, а у стильовому вимірі тексту проявляються авторські амбіції, тяжіння до оригінальності художнього висловлення. Рівновагу двох архітектонічних начал утримує те, що в обох площинах (жанровій та стильовій) виникають канонічні угруповання художньо-виразових елементів: узагальнені стильові канони постають продовженням жанрових; жанрова канонізація підкріплюється стильовими пролонгаціями, повторами-ремінісценціями, міметичними тенденціями стилетворення.

Не користуючись буквально поняттям канону, М. Бахтін називає два його типи як два полюси тексту. Перший полюс утворює система знаків, пов'язана з усім повтореним і відтвореним, тим, що загально-відомо й зрозуміло; інший полюс представляє індивідуальне, неповторне, те що існує в одиниці — і в цьому «увесь зміст його... те, для чого він створений», тобто доказ авторської спроможності [2, с. 275]. Стосовно цього полюса все повторене й відтворене виявляється матеріалом, який завжди долається, він також є різновидом канонізації, але зовсім іншим та на інших принципах заснованим, затверджує правомірність авторського висловлення та відокремлення й автономізацію індивідуального стилю, межі якого встановлюються лише контекстуальним шляхом. Тому проблема канону безпосередньо перетікає в проблему контексту.

Авторські канони (антиканонічний полюс тексту) пов'язані не стільки з елементами повтореної системи мови, скільки з іншими текстами (авторськими канонами), також неповторними, але здатними до широкого міжавторського діалогу. Особливі діалогічні відносини, які формують авторський стиль і розкривають авторське ро-

зуміння (жанру в тому числі), визначають адресацію або «почутість» художнього твору, у тому числі його націленість на найбільш далекі контексти. Діалогічні контекстуальні відносини як смислові відносини між усякими висловленнями можуть бути й свідомими, і ненавмисними. У них є те, що лежить на поверхні, як очевидна структура задуму, і є те, що уведене глибоко у підтекст і може бути виявлене тільки шляхом порівняльного жанрово-стильового аналізу.

Поняття про жанровий канон як про логіко-смыслову структуру, що забезпечує семантичну визначеність музичного тексту, формується і реалізується різними шляхами. Розгляд художнього канону стосовно будь-якого виду мистецтва дозволяє характеризувати його як сукупність правил, які визначають у художньому творі норми композиції. Набуваючи певної самостійності, канон у мистецтві відображає взаємозумовленість соціально-регулюючого та художньо-типізуючого рівнів культури. Щодо цього канон у музиці можна розглядати як своєрідний *хронотоп*, що поєднує всі принципи музичної композиції [8]. З погляду загальної композиційної логіки, просторово-часова організація музичного тексту безпосередньо залежить від принципів повторності й контрасту, а названі принципи в контексті процесу історико-стильового розвитку музики можна розглядати як тотожні процесам тематичної канонізації і деканонізації, тобто явище канонічності проникає углиб музичного матеріалу та впливає на його найбільш специфічні організаційні засоби.

Тема в музиці, як хронотопічно-процесуальне відображення жанрово-стильових настанов, є багаторівневим, багатофункціональним явищем; вона виступає структурно-синтаксичним прообразом форми в цілому, що обумовлює її головну репрезентативну функцію: представляючи один індивідуалізований образ, вона одночасно (з його допомогою) програмує художню образну єдність музичного цілого. Її можна розглядати в у процесі інтонаційно-горизонтального мелодійного розгортання, але вона також розрахована на фактурні фоново-фігурні відносини, просторові перестановки, може бути визначена як єдність просторово-часових факторів музичної композиції. Як первинна основа музичного твору та презентант його жанрового характеру, музична тема передбачає наявність таких елементів: мотивно-інтонаційних, метроритмічних, темброво-артикуляційних, гучнісно-динамічних, фоно-кolorистичних, сонорних (найбільш безпосередньо пов'язаних з висотним обсягом вертикалі, тобто і з її глибиною, і зі ступенем її фонічної різноманітності) [1; 7].

Тематична єдність музичної композиції, як художня єдність форми, обумовлена наявністю двох наскрізних принципів, які умовно можуть бути названі лейтінтонаційним та моноінтонаційним (лейтсемантичним та моносемантичним). З першим з них пов'язані ті тематичні елементи, які засновані на структурній, функціональній і образній незмінності від початку й до кінця композиції. Показники іншого проявляють своє призначення лише наприкінці композиції, указуючи на ті мобільні її елементи, що утворюють план внутрішньо-композиційної незавершеності. Між цими двома групами тематичних елементів виникає третя, перехідна, яка своєрідно модулює від сталості до змінності, іноді безпосередньо зіштовхуючи протилежні композиційні функції теми. Ця перехідна група тематичних елементів забезпечує перевагу тієї або іншої семантичної спрямованості тематизма взагалі.

Відтак рівень канонічності музичної форми визначається на основі її тематичного змісту, так само, як міра канонічності певної жанрово-композиційної структури визначається функціональним розподілом утворюючого її тематизму — сталістю даного розподілу. Не торкаючись питання про історико-стильову зумовленість жанрової канонічності, наприклад, про перевагу канонічного мислення у добу класицизму і про стильові інновації жанрового змісту у період романтизму, відзначимо, що однією з найбільш канонічних жанрових форм була і залишається соната, і як циклічна структура, і, найбільше, як логіко-семантична модель сонатного Алегро.

Значення та авторитет сонатної форми — сонатної логіки пояснюються тим, що вона вдало відображає, узагальнюючи та диференціюючи, головні типи відносин людини з життєвим процесом та супроводжуючи ці відносини емоційними станами. Оперуючи принципами тотожності та контрасту як загальнологічними, сонатна форма реалізує їх на рівні тематичного розвитку та формування фактурних прийомів. Із сонатністю виявляються пов'язаними ті явища й процеси, які ґрунтуються на сполученні протилежних начал, припускаючи їх взаємну активізацію, що підсилює здатність до саморозвитку кожного з них. Такою може бути й модель особистісних відносин, тобто в підпорядкуванні логіці сонатності може бути виражений і емоційно-психологічний почуттєвий досвід [10].

Немаловажними атрибутами сонатності стають розробковість та репризність, хоча їх не можна вважати функціонально-композиційною приналежністю лише сонатної форми. Але це лише підтверджує

універсалізм, причому щодо процесу музичного мислення у цілому, сонатності, що постає наскрізною у музичному досвіді соціально-психологічною в її естетичній оформленості та абстрагованості ідеєю.

Поняття сонатності є *своєрідним гіперонімом* у порівнянні з поняттям сонати, оскільки може розглядатися як рухлива семантична умова формування музичної композиції будь-якої жанрової презумпції, набуває статусу первинного принципу музичного смислотворення, відверненої загальномузичної стильової ідеї. Опираючись на типологію діалогу, можна теоретично експлікувати цю ідею як взаємодію драматичного (епіко-драматичного) і ліричного начал, ігрової дії, події та особистісної емпатії, співчуття, закріплених у моторно-динамічному та інтонаційно-мелодійному текстологічних планах музики, тобто як вираження діалогічної природи музики у зв'язку з автономією її стильової сфери [9].

Підхід до сонатності як до досить широкої стильової ідеї означає виділення особливого феномена сонатної семантики. Його можна підкріпити тим розглядом категорій «первинності» і «вторинності» стосовно художнього тексту і його композиційних властивостей, який виявляється в роботах М. Бахтіна. Розвиваючи запропонований дослідником підхід, відзначимо, що музична стильова сфера відкриває власні джерела «первинності» як власного внутрішньомузичного суб'єкта діалогу, причому перетворює їх на нові жанрові канони, підкоряючи власним композиційним правилам. Взаємодією жанрових і стильових знаків музики в процесі обміну, що відбувається між ними, функціями первинності й вторинності пояснюється розвиток професійної музичної творчості, як композиторської, так і виконавської, рух уперед, який включає і періодичні ремінісценції минулого.

Відношення до стильових можливостей жанрової форми — їх збереження або реконструкція — починаються саме з вибору загальних масштабів і логіко-структурних умов тематичного розвитку. Розгляд жанрових факторів музично-тематичної полісемантики свідчить про їх історичний характер і залежність від загальних стильових напрямків художньої культури. Взаємодія жанрових і стильових властивостей музичної творчості набуває характеру відкритого полілогу, особливо враховуючи накладання на композиторську поетику множинності виконавських інтерпретацій. Усі форми виконавського наслідування (мімезису), гри у стилі або поза ним, зумовлені діапазоном жанрових можливостей, які повинні бути враховані з граничною увагою. Ви-

конавські наміри, як і композиторські, здійснюються хронотопічним музично-тематичним шляхом, тому музичний тематизм постає тією сферою, у якій сходяться не лише жанрові та стилеві чинники, а й творчі уявлення композитора та виконавця. Діалог жанрово-стильових канонів допомагає реалізуватися співавторству композитора та виконавця.

Явище полілогу пов'язане з умовною персоніфікацією тих або інших засобів художнього висловлення, чим досягається й особлива конкретність музичних образів, і особлива ігрова яскравість тематичного розвитку. Звертаючись до зразків сонатних композицій класицистського періоду, зауважимо, що створюваний ними значеннєвий полілог спирається на багатотемну основу, але множинність умовних «персонажів» підкоряється певному пізнавально-логічному канону; вони поляризуються та займають відведені для них рольові позиції, сприяючи виявленню конфлікту, разом з цим створенню об'ємної характерологічної картини. Полілог визначає семантичні функції тематизму у сонатних творах Моцарта, Гайдна, Бетховена завдяки чіткому функціональному розподілу тематичних елементів та сталій логіці сонатних розробок й репріз. Таким чином, завдяки прийомам тематичного розвитку та взаємообміну значеннями формується канонізована образна модель, що отримує визначення сонатної драматургії.

**Наукова новизна** статті пов'язана з запровадженням поняття жанрового канону та похідних від нього до сфери виконавського розуміння як передумови створення відповідної до музичного тексту та авторського задуму інтерпретації. Виявляється особлива канонічна природа сонатної композиції, зумовлена функціональною визначеністю музичного тематизму, на якому базується сонатна форма.

**Висновки** дослідження дозволяють стверджувати, що жанрові канони, особливо в їх вторинно-художньому вираженні, асимілюють та впорядковують художній досвід, кристалізують його семантичні якості та дозволяють їм транслюватися у культурній свідомості. В музичній творчості жанрові канони є постійним предметом осмислення та подальшої ретрансляції тому, що вони проростають крізь усю текстову організацію музики та зумовлюють смислову значущість її іманентного тематичного змісту. Жанрові канони є необхідним інструментом приручування музичної свідомості в усіх її професійно-інституціональних діяльнісних аспектах.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И. С. Баха // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 2–13.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина; прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1986. С. 250–298.
3. Бахтин М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров; текст подгот. Г. С. Бернштейн, Л. В. Дерюгина; прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1986. С. 297–325.
4. Бахтин М. Слово в романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
5. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
6. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1990. 191 с.
7. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
8. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Вып. 1. М.: Советский композитор, 1972. С. 358–394.
9. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис. ... докт. искусств : 17.00.03. Одесса, 2003. 437 с.
10. Хуан Цзечуань. Теоретические предпосылки изучения сонатности как принципа музыкальной композиции // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової: зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 164–174.

### REFERENCES

1. Arkadyev, M. (2000). Chrono-articulation structures in I. S. Bach's clavier works // Musical Academy. No. 2. P. 2–13 [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1986). The problem of speech genres // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity / comp. S. G. Bocharov; text of preparations. G. S. Bernstein and L. V. Deryugin; approx. S. S. Averintseva and S. G. Bocharova. M.: Art, 1986. P. 250–298 [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1986). The problem of text in linguistics, philology and other humanities // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity / comp. S. G. Bocharov;

text of preparations. G. S. Bernstein and L. V. Deryugin; approx. S. S. Averintseva and S. G. Bocharova. M.: Art., P. 297–325 [in Russian].

4. Bakhtin, M. (1775). Word in the novel // M. M. Bakhtin. Questions of literature and aesthetics: Studies of different years. M.: Fiction., P. 72–233325 [in Russian].

5. Korykhalova, N. (1979). Interpretation of music: Theoretical problems of musical performance and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. L.: Music [in Russian].

6. Malinkovskaya, A. (1990). Piano-performing intonation. Problems of artistic intonation on the piano and analysis of their development in the theoretical and theoretical literature of the XVI — XX centuries: Essays. M.: Music [in Russian].

7. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of a Musical Composition. M. [in Russian].

8. Orlov, G. (1972). Time and space of music // Problems of musical science. Sat articles. Issue 1. M.: All-Union publishing house Soviet composer, P. 358–394 [in Russian].

9. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: Doct. thesis: 17.00.03/ Odessa [in Russian].

10. Huang, Jiechuan. (2012). Theoretical background for the study of sonatism as a principle of musical composition / Huang Jiechuan // Musical mystery and culture: Science newsletter ODMA imeni A. V. Nezhdanova: zb. sciences. prts. Odessa: Astroprint, VIP. 15. P. 164–174 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.09.2018*

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–326–335

**Чжан Мяо**

<http://orcid.org/0000–0002–2119–1876>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнології

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

[OdZhangMiao@gmail.com](mailto:OdZhangMiao@gmail.com)

## **ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ОПЕРНОЇ МОВИ ЯК АВТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОГО ФЕНОМЕНА**

*Мета* нашої статті — відкрити головні детермінанти змішаного перехідного авторськи-виконавського буття опери як автономної жанрової форми та особливого інтерпретативного феномена, що пов'язаний з постійним прирощенням змісту, іноді і формальних ознак тексту,



тобто існує, здійснюється відкритим комунікативним шляхом. **Методологія** роботи спирається на авторологічний підхід у поєднанні з жанрово-композиційним, залучається також семантичний вимір оперної поеми. **Наукова новизна** роботи зумовлена спробою виявити специфічні оперні детермінанти образу автора на рівні музичної мови та у зв'язку з процесом виконавської інтерпретації, передусім вокально-персоніфікованої, відповідно до цього з застосуванням авторологічного підходу до оперної творчості в його системному розумінні та з опорою на концепцію М. Бахтіна. **Висновки** дослідження засвідчують, що оперна мова є насамперед авторизованим музичним феноменом, що підпорядковується різним творчим іпостасям образу автора та розвивається разом з комунікативним здійсненням оперної композиції, відкриваючи нові якості вміщеного в оперному тексті збирального образу «людини семантичної», тобто мислячої та здатної до самовиявлення у мові.

**Ключові слова:** оперна мова, оперна композиція, автор, виконавська інтерпретація, авторсько-виконавська імплементація.

**Zhang Miao**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**General-composition determinants of the opera language as an author-performing phenomenon**

*The purpose of our article is to discover the main determinants of the mixed transitional author-performing existence of opera as an autonomous genre form and a special interpretative phenomenon, which is connected with the constant increase of the content, sometimes even the formal features of the text, that is, is realized through open communication. The methodology of the work is based on an autorological approach in combination with genre-compositional one, and also involves the semantic dimension of operatic poetics. The scientific novelty of the work is conditioned by an attempt to identify specific operatic determinants of the image of the author at the level of musical language and in connection with the process of performing interpretation, first of all vocal-personalized, accordingly, by applying an autorological approach to operatic creativity in his systematic sense and with a reliance on the concept M. Bakhtin. The conclusions of the study show that opera language is first and foremost an authorized musical phenomenon, which is subordinated to different creative hypostasis of the image of the author and develops together with the communicative realization of the operatic composition, revealing new qualities of the opera text of the «semantic», that is, thinking, self-thinking language.*

**Keywords:** opera language, opera composition, author, performing interpretation, author-performing implementation.

**Чжан Мяо**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Жанрово-композиционные детерминанты оперного языка как авторско-исполнительского феномена**

**Цель** нашей статьи — открыть главные детерминанты смешанного переходного авторско-исполнительского бытия оперы как автономной жанровой формы и особого интерпретативного феномена, связанного с постоянным приращением содержания, иногда и формальных признаков текста, то есть существующего, осуществляющегося открытым коммуникативным путем. **Методология** работы опирается на авторологический подход в сочетании с жанрово-композиционным, привлекается также семантическое измерение оперной поэтики. **Научная новизна** работы обусловлена попыткой выявить специфические оперные детерминанты образа автора на уровне музыкального языка и в связи с процессом исполнительской интерпретации, прежде всего вокально-персонифицированной, согласно этому с применением авторологического подхода к оперному творчеству в его системном понимании и с опорой на концепцию М. Бахтина. **Выводы** исследования свидетельствуют, что оперный язык является, прежде всего, авторизованным музыкальным феноменом, подчиняется различным творческим ипостасям образа автора и развивается вместе с коммуникативным осуществлением оперной композиции, открывая новые качества помещенного в оперном тексте собирательного образа «человека семантического», то есть мыслящего и способного к самовыражению в языке.

**Ключевые слова:** оперная речь, оперная композиция, автор, исполнительская интерпретация, авторско-исполнительская имплементация.

**Актуальність** дослідження визначається тим, що сучасна оперна мова — багатоскладове та поліфункціональне явище, яке не вкладається лише в одну площину творчого мистецького виміру. З одного боку, її можна представляти як репрезентанта певної жанрової галузі у її сьогоденні, насамперед як сукупність творів сучасних авторів, що продовжують розвивати жанрові різновиди оперної музики. Але вже тут виникає питання: а чи є ця мова завжди музичною? Чи не звертається сучасний оперний театр до своїх глядачів/слухачів засобами оновленої режисури або постановочно-сценографічної діяльності? І навіть стосовно музичної форми — чи не існує сьогодні нових вокально-виконавських рішень, що дозволяють усучаснено зазвучати класичним репертуарним оперним творам?

Значення опери та оперного театру у світі сучасної культури — у сучасному глобалізованому світі у цілому — важко переоцінити.

До нього звернені сучасні музикознавчі та культурологічні роботи, у яких ставляться питання про структурні особливості оперної діяльності у множині її проявів (див.: [3–6]); до нього апелюють представники естетики та психології, зокрема емоцінології (див.: [2]). З ним пов'язують процеси фестивалізації сучасної культури, таким чином відкриваючи його здатність включатися до омасовленої галузі театральних жанрів. Опера була й залишається найбільш розгалуженою та системно складною сферою професійної художньої творчості, що сьогодні постає в осередку соціально-комунікативних процесів. Тому питання про співвіднесення в ній авторського та виконавського начал, чинників можна вважати одним з першочергових для музикознавчого вивчення.

Історія оперної музики доводить, що існує постійна творча естафета між композиторською та виконавською творчістю, причому остання у даній галузі є особливо розгалуженою, оскільки до оперного виконавського корпусу входять не лише вокалісти та інструменталісти, безпосередні виконавці оперного тексту, а й диригент, режисер-постановник, художник-оформлювач вистави, працівники сцени, що певним чином також залучені до здійснення постановочного задуму, хористи та їх керівник, деякі інші. Головне те, що опера твориться не лише під час її написання композитором, а в процесі її виконавської реалізації — сценічно-театрального буття, оскільки саме тоді відкривається та транслюється її зміст, стає зрозумілим обсяг запропонованих *першим автором* композиційних умов та мовних засобів, прийомів вираження художнього смислу. За умови приналежності автора до минулої історичної традиції авторська першість залишається у віртуальному меморіальному просторі, а сьогоденне ситуативне авторство передається колективу виконавців, відновлювачів оперної вистави, іноді її першовідкривачів.

**Мета** нашої статті — відкрити головні детермінанти змішаного перехідного авторсько-виконавського буття опери як автономної жанрової форми та особливого інтерпретативного феномена, що пов'язаний з постійним прирощенням змісту, іноді й формальних ознак тексту, тобто існує, здійснюється відкритим комунікативним шляхом.

**Основний зміст** роботи. Семантичне наповнення композиційних структур в опері обумовлено трьома вихідними факторами: поетизацією, що часто пов'язана з персоніфікацією, уособленням почуттєвого досвіду, способом переживання, якому надається нове позитивне

ціннісне значення; з ідеалізацією, яка здійснює внутрішній світ людини вище зовнішніх життєвих обставин, а «стихію душі» уявляє головним фактором життя; *авторизацією* — як відображенням у характері й переплетеннях доль провідних персонажів опери власних смаків, життєвих і художніх пріоритетів, стильового «Я» композитора.

У якості провідних умов розкриття авторсько-виконавської природи оперної мови запропонуємо наступні. Першим етапом вивчення оперної поетики в її авторській багатозначності є пошук первинних авторських чинників композиції, до яких відносяться *вибір жанрового різновиду оперної композиції та обумовленої ним драматургічної ідеї*, з визначенням *критеріїв розмежування персонажів* на ліричні, драматичні й епічні, за ступенем усупільненості образу та характеру музичного висловлення. До первинно-авторської площини відноситься й загальне *етичне кредо оперної композиції*, у відповідності до якого відбувається поляризація образів та їх семантичних функцій, поява умовно-негативних діючих осіб, каталізаторів трагічного конфлікту, вже внаслідок цього — стилістичне розшарування оперного тексту, аж до своєрідної полістилістики з використанням прийому «одночасового контрасту», психологічного контрапункту, котрий дозволяє оперному тексту набувати не лише енциклопедичності, а й інтертекстуальної спрямованості.

Наступним етапом стає вивчення індивідуально-мовних параметрів оперної композиції, тобто виявлення специфіки мовленнєвого здійснення окремих персонажів, що є умовними героями оперної дії, відповідно — репрезентантами авторського «Я», що постає вже у вторинному вигляді (див. про первинного та вторинного автора в концепції М. Бахтіна: [1]).

На другому етапі особливо суттєвим є поняття про ліричного героя як про особливий естетичний тип героя, створюваний саме оперним шляхом, тобто з'єднаний зі специфічними рисами оперного жанру. Етико-естетичний зміст опери зумовлюється саме взаємодією «образу автора» — особистої мотивації творчого композиторського вибору — і «образу героя». У цьому випадку істотним є залучення об'ємного фактологічного матеріалу, увага до деталей історичного контексту, взагалі широкий контекстуальний підхід, що дозволяє визначати фактори становлення жанрової форми опери в її зв'язку з домінуючими уявленнями про людську особистість та її необхідні типологічні риси.

Вирішення завдання простеження еволюції способів створення образу героя в опері дозволяє просуватися у бік *музичної типоло-*

гії оперних героїв та досягати рівня образної оперної драматургії. Цей рівень виявляє синтетичні художні риси оперних персонажів, на їх основі перетворюючись у провідній ролі музичних характеристик, зокрема у рольовому призначенні музично-мелодійних способів оперного «висловлення». На цьому рівні теоретично опорним стає зіставлення авторських композиційних та виконавських мовно-стилістичних чинників оперного тексту, тобто до персоналізованих чинників твору додається *постать виконавця — третинний автор*, яка є водночас *реальним та умовним*, на відміну від двох попередніх, з яких автор-композитор позбавлений повного володіння умовними позиціями (не здатен замістити героя), а умовний автор-герой позбавлений можливості реального самоздійснення за межами оперного тексту, відтак не володіє самостійно текстовими умовами. У межах авторологічного підходу до оперної композиції така зустріч трьох іпостасей авторства є визначальною та такою, що відкриває музично-мовні засади образної драматургії опери як безпосередньо вокально-виконавські.

Відзначимо, що сфера авторологічного оперознавчого підходу сьогодні тільки намічена, хоча може претендувати на роль провідної у зв'язку з вивченням сценічної й драматургічної природи опери як особливого музично-мовного феномена. Вокально-виконавська інтерпретація оперної композиції з її особистісними внесками та індивідуалізованими смисловими позиціями є суттєвою ще й тому, що поняття виконавської свободи стосовно оперної ролі часто викликає негативні оцінки, тоді як у комунікативних умовах оперного твору їх слід розглядати саме в позитивному естетичному значенні, як *вияв авторської свідомості у її новому виконавському призначенні*.

Для цього *семантичного рівня* вивчення авторсько-виконавської оперної архітектоники важливими виступають поняття *розщеплення та перенесення* як визначення тих нових психологічних якостей, які продукуються авторською свідомістю та передаються до виконавської інтерпретації, зумовлюючи іманентно-мовний зміст музичного тексту опери, оскільки ці стани свідомості можуть транслюватися лише музичним шляхом. Отже діалог-естафета авторської ініціативи також заглиблюється до суто музично-мовного рівня, досягає необхідної текстової глибини.

Цей процес можна коментувати як укрупнення мелодраматичного плану опери, особливо доречного у показі психологічно-кризових станів героїв оперної дії. Так, в опері Г. Доніцетті «Лючія ді Ламме-

мур» мелодійно-виразове розкриття психологічного стану героїні досягається такими засобами:

- виділяється роль флейти, яка, тембрально змінюючи «музичний стан», робить його кришталеvim, невагомим, мовби підвішеним. Струнні виконують фонове завдання, передаючи лише ступінь напруги емоції героїні різким tremolo;

- на ц. 28 (Andante) ритмічні наголоси в поєднанні з речитативним вокальним висловленням створюють ефект «розгойдування», що вказує на емоційну нестабільність героїні;

- вокальний рядок (*мелодійна лінія*) особливими засобами передає стан героїні. По-перше, сцена складається з невеликих відрізків (принцип калейдоскопа), немов уривкова, неуважна, з боку вокальної техніки відзначимо опору на речитативний характер вокальних ліній, їх уривчастість зсередини, подібно нервовому переривчастому подиху, динаміку piano і різке forte, часте положення партії голосу «на паузі» в оркестрі, що виражає занурення героїні до власних почуттів, неадекватне сприйняття реальності;

- відхід у низький регістр підкреслює спалах агресії;

- фіоритури, пасажі, поряд з уривчастістю фрази, додають хвилювання, тремтіння в голосі; у ц. 31, 17-й такт створюється дроблення, і з цього місця формується ефект панічної атаки до ц. 32, далі більша частина показників узагальнюються. Варто додати, що деякі фіоритури є гранично вільними, близькими до різких лементів, що природно в подібному психічному стані;

- прослідковується стилістична фігура «прискореного серцебиття», що є атрибутом словника епохи романтизму. На ц. 25 (Allegretto), у ритмі вальсу, сам четвертний статичний ритм сприймається як серцебиття. Ця лінія триває до ц. 30 (Larghetto), потім ритм дробиться на 8-мі (3-дольний розмір) і, нарешті, від ц. 31, протягом 5 тактів утримується стан серцевої аритмії, як апогей тривожного стану.

Ефекти розщеплення — перенесення образу автора та, відповідно до цього, створення різних інтерпретативних моделей образних персонажів на основі авторсько-персонажних музично-мовних характеристик щедро пропонуються в оперній поетиці Дж. Верді.

Як відомо, вердієвська музична драма стала підсумком розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття, тому вимагала від співаків-виконавців особливо прискіпливого ставлення до оперного тексту, у тому числі більшої напруги голосового апарата, більшої насиченості, міцї, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягло

основне навантаження в кульмінаційних моментах не лише в арії, але й у речитативах, вимагала енергії, виразної декламації, поривчастості, темпераменту. Ця тенденція ще більше підсилилася в виконавському стилі, який згодом стали називати «верді-веристським», характерними рисами якого стали підвищена інтонаційна експресія, афектація, скандована мова тощо.

Романізація виступала провідною рисою оперного мислення Д. Верді, що дозволяє відзначити поліфонічність його музичного мислення як наслідок поєднання різних принципів естетичного ставлення при створенні індивідуальних характеристик героїв або навіть одного героя. Верді широко застосовує способи зовнішнього й внутрішнього портретування героя, тобто розділяє й протиставляє «зовнішню» і «внутрішню» іпостасі людини. Вони можуть не збігатися, і в цьому випадку образ набуває трагедійні риси

Створюючи власний образ людини епохи — «людини семантичної» — як значною мірою автобіографічний, він відкриває шлях до нової концепції оперного героя (яскравим прикладом є «Макбет» та «Отелло»). Інтонаційна драматургія, музичний тематизм опер Верді пов'язаний безпосередньо з розвитком образів героїв, на яких перенесені різні іпостасі авторської особистості, як це притаманне саме романному жанру. Автор завжди тією чи іншою мірою ототожнює себе з головним героєм. У зв'язку із цим можна виділити групу «шекспірівських персонажів» (героїв шекспірівського типу) — трагедійних образів, споріднених із шекспірівськими персонажами, причому їх єдність виявляється і як єдність музично-виразових, мовно-стилістичних прийомів, тобто як єдність їх *музичної мови*. Центральними серед жіночих образів у цій групі персонажів є Джильда, Аїда, Дездемона. Персоніфікація зла в образах відьом висуває особливі музично-мовні завдання перед автором та виконавцями-інтерпретаторами, адже віщі відьми — глибоко символічні образи, що виходять з трагедій Шекспіра та уособлюють трансцендентний світ, в якому не діють людські закони. Музичні прийоми виразу злого начала досить риторичні, зумовлені гармоніями зменшених септакордів, оркестровими пасажами, дисонуючими звучаннями з різкими контрастами, також з дещо іронічно звучними тремоло й трелями. «Музика відьом» за своїми жанровими особливостями тісно пов'язана з побутовою музикою, а саме танцювально-пісенною й загалом досить наївна, як хор відьом з першої дії «Макбета», коли проста музика відчувається різкими поворотами мелодій, стрибками на дисонанси. Певний комедійно-по-



бутовий колорит зберігається в характеристиці відьом і в третій дії. Взагалі суперечливість стає домінуючою стилістичною ознакою музичної мови опери, напевне, задуманої Верді. Адже «Макбет» є важливим етапом в еволюції авторських драматичних принципів Верді. В цій опері він намагався поєднати в одному творі реальні і фантастичні персонажі й сфери дії, інтимні і масові сцени, наскрізну дію з укрупненими портретними характеристиками.

У четвертій дії опери виділяється хор — один з найяскравіших серед скорботно-патріотичних епізодів. У ньому можна підкреслити два начала, а саме благання й скорботу (відгомін похоронного ходу). У першому епізоді «Пригноблена вітчизна, ти не можеш носити солодкого імені матері...» — щемливі спадні секундові інтонації. У другому епізоді «Батьківщина волає до нас...» — хорова героїчна кабалетта, енергійна, мужня. Перехід до заключного хору — fuga, на тлі якої «розігрується» епізод зустрічі Макбета та Макдуффа. Заключний хор містить карбований, похідний ритм, «плакатну» мелодіку. Від мінору до мажору, від маршу до протяжної мелодії, від зосередженості до тріумфу — таким є фінальний апофеоз опери, у якому образ автора повністю розчиняється у збиральному умовному образі народу, таким чином віддається «на розсуд» виконавської спільноти, відмовляючись від претензії на особистісну героїзацію. І в даному випадку вирішальною стає своєрідна трансплантація авторської свідомості до колективного хорового виконавця, створення нового, вже четвертинного «образу автора» як об'єднаного та усупільненого. Таким чином Верді долає превалюючий трагедійний тон опери у заключному епічному синтезі образних авторсько-виконавських імплементацій.

**Наукова новизна** роботи зумовлена спробою виявити специфічні оперні детермінанти образу автора на рівні музичної мови та у зв'язку з процесом виконавської інтерпретації, передусім вокально-персоналіфікованої, відповідно до цього з застосуванням авторологічного підходу до оперної творчості в його системному розумінні та з опорою на концепцію М. Бахтіна.

**Висновки** дослідження засвідчують, що оперна мова є насамперед авторизованим музичним феноменом, що підпорядковується різним творчим іпостасям образу автора та розвивається разом з комунікативним здійсненням оперної композиції, відкриваючи нові якості вміщеного в оперному тексті збирального образу «людини семантичної», тобто мислячої та здатної до самовиявлення у мові.



### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
3. Изваріна О. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX — першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ... докт. мистецтв.: спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. К., 2012. 502 с.
4. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры: дис. ... канд. культур.: спец. 24.00.01 — теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2003. 213 с.
5. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ... канд. социол. наук: спец. 22.00.06 — социология культуры, духовной жизни. М., 2010. 179 с.
6. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: дис. ... кандидата педаг. наук: специальность 13.00.02 — Теория и методика обучения и воспитания. — Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
7. Меньшиков А. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 — театральное искусство. М., 2004. 253 с.

### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal. M.: Art [in Russian].
2. Zorin, A. (2016). Hero's appearance: From the history of Russian emotional culture of the end of the XVIII — beginning of the XIX century. M.: New Literary Review [in Russian].
3. Ozvaryna, O. (2012). Opern Myschetstvo as a phenomenon of Ukrainian art of the 60s roks XIX — first centuries of the twentieth century: historical aspects. Candidate's thesis. K. [in Russian].
4. Lisenkova, A. (2003). Social communication as a factor in the development of musical theater culture. Candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
5. Losev-Demidova, E. (2010). Opera art as a factor in the formation of value orientations of the audience. Candidate's thesis. M. [in Russian].
6. Liu Jin, (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
7. Menshikov, A. (2004). Festival as a sociocultural phenomenon of the modern theatrical process. Candidate's thesis. M. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 3.10.2018*

УДК 378.013:41

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–336–345

**Чжан Сянюн**

*http://orcid.org/0000–0001–6229–8082,*  
аспірант кафедри образотворчого мистецтва,  
музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного  
університету імені А. С. Макаренка  
akosorich@gmail.com

## **РОЛЬ ПІЗНАВАЛЬНИХ ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТІВ**

***Мета дослідження** — визначити роль пізнавальних психофізіологічних процесів у контексті розвитку виконавської майстерності піаністів. **Методологія дослідження.** Для реалізації мети в роботі використано комплекс взаємопов'язаних методів: аналітичний — для обробки й аналізу наукової літератури за темою дослідження вітчизняних і зарубіжних авторів з філософії, культурології, мистецтвознавства, психології, які висвітлюють теорії та концепції пізнавальних психофізіологічних процесів щодо формування виконавської майстерності піаністів; узагальнення — для систематизації ключових понять статті, концептуальних положень та результатів; мистецтвознавчий — для усвідомлення сутності виконавської майстерності піаністів. **Наукова новизна** полягає у визначенні психофізіологічних пізнавальних процесів піаністів у контексті формування виконавської майстерності; визначенні кожного психофізіологічного пізнавального процесу в оволодінні виконавською майстерністю, враховуючи індивідуальний рівень розвитку, що уможливило вплив на використання виконавцем індивідуальних потенційних можливостей у швидкому досягненні своєї мети. **Висновки.** Пізнання об'єктивної дійсності, а також життя людини здійснюється за допомогою психофізіологічних процесів в їх єдності. Однак серед них є більш складні і менш складні. Кожен з пізнавальних психофізіологічних процесів має свої якості та закономірності і може виступати у психічній діяльності як провідний або як допоміжний. Перспективним напрямом подальших розвідок за вказаною тематикою ми вважаємо детальне дослідження тих видів психофізіологічних процесів, від яких залежить виконавська майстерність піаністів.*

***Ключові слова:** музика, піаністи, виконавська майстерність, психофізіологічні основи підготовки музиканта, пізнавальні психофізіологічні процеси.*

**Zhang Xiangyong**, post-graduate student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko

**The role of cognitive psycho-physiological processes in the context of the development of performing pianists' skills**

**The purpose** of the research is to determine the role of cognitive psychophysiological processes in the context of the development of pianist performing skill. **The methodology of the research.** For the implementation of the purpose in the work used a set of interrelated methods: analytical — for processing and analysis of scientific literature on the topic of the study of domestic and foreign authors on philosophy, cultural studies, art studies, psychology, which cover the theory and concepts of cognitive psychophysiological processes in the formation of an executive mastery of pianists; generalization — to systematize key concepts of the article, conceptual provisions and results; art studies — to understand the essence of the performing arts of pianists. **Scientific novelty** is to determine the psycho-physiological cognitive processes of pianists in the context of the formation of performing skills; the definition of each psycho-physiological cognitive process in the mastery of performing skill, taking into account the individual level of development, which makes it possible to influence the use of the performer's individual potential ability to quickly achieve his goal. **Conclusions.** The knowledge of objective reality, as well as human life, is carried out with the help of psychophysiological processes in their unity. However, among them there are more complex and less complex. Each of the cognitive psycho-physiological processes has its own qualities and regularities and can act in the mental activity as a leading or as auxiliary. A promising direction for further exploration on this topic, we consider a detailed study of those types of psycho-physiological processes on which the performance of pianists depends.

**Keywords:** music, pianists, performing skills, psycho-physiological bases of training a musician, cognitive psycho-physiological processes.

**Чжан Сянйонг**, аспирант кафедры изобразительного искусства, музыковедения и культурологии Сумского государственного педагогического университета имени А. С. Макаренко

**Роль познавательных психофизиологических процессов в контексте развития исполнительского мастерства пианистов**

**Цель исследования** — определить роль познавательных психофизиологических процессов в контексте развития исполнительского мастерства пианистов. **Методология исследования.** Для реализации цели в работе использован комплекс взаимосвязанных методов: аналитический — для обработки и анализа научной литературы по теме исследования отечественных и зарубежных авторов по философии, культурологии, искусствоведению, психологии, освещающих теории и концепции познавательных психофизиологических процессов по формированию исполнительского мастерства пианистов; обобщения — для систематиза-

ции ключевых понятий статьи, концептуальных положений и результатов; искусствоведческий — для осознания сущности исполнительского мастерства пианистов. **Научная новизна** заключается в определении психофизиологических познавательных процессов пианистов в контексте формирования исполнительского мастерства; определении каждого психофизиологического познавательного процесса в овладении исполнительским мастерством, учитывая индивидуальный уровень развития, что позволяет влиять на использование исполнителем индивидуальных потенциальных возможностей в быстром достижении своей цели. **Выводы.** Познание объективной действительности, а также жизнь человека осуществляется с помощью психофизиологических процессов в их единстве. Однако среди них есть более сложные и менее сложные. Каждый из познавательных психофизиологических процессов имеет свои качества и закономерности и может выступать в психической деятельности как ведущий или как вспомогательный процесс. Перспективным направлением дальнейших исследований по данной тематике мы считаем детальное исследование тех видов психофизиологических процессов, от которых зависит исполнительское мастерство пианистов.

**Ключевые слова:** музыка, пианисты, исполнительское мастерство, психофизиологические основы подготовки музыканта, познавательные психофизиологические процессы.

**Актуальність теми дослідження.** Виконавська майстерність є запорукою якісного виконання музичного твору, при цьому слід зазначити, що єдність музичних здібностей і майстерності забезпечує максимально якісне виконання музичного твору. Рівень майстерності залежить від копіткої праці музиканта-виконавця під постійним керівництвом педагога-наставника, який використовує сучасні та адекватні методи навчання.

Музичні здібності та виконавська майстерність є одними із головних умов якісного та віртуозного виконання твору музикантом-інструменталістом, але зазначені характеристики в свою чергу залежать від поєднання суб'єктивних та об'єктивних факторів. Майстерність формується шляхом рутинної роботи протягом тривалого часу.

Сучасний стан розвитку освітньо-музичного простору характеризується недостатнім рівнем дослідження музичної виконавської майстерності. Є необхідність у вивченні питання структури виконавської майстерності та чинників, які мають детермінований вплив на формування виконавської майстерності, а також психофізіологічних процесів, які впливають на покращення показників, що характеризують виконавську компетентність.

Аналіз наукових джерел, як вітчизняних так і закордонних, таких авторів як В. Білоус, Л. Василевська-Скупа, М. Давидов, В. Кузьмін, В. Роменець, І. Хотенцева та ін., які присвяченні дослідженню проблеми виконавської майстерності та її розвитку, розглядають означену проблему через аспект обдарованості, що включає великий спектр задатків, здібностей, більш широке розуміння інтелектуально-творчого потенціалу з урахуванням певних особливостей соціальних аспектів розвитку особистості та психоемоційної еволюції виконавця.

Більшість науковців спрямовують свої дослідження на окремі аспекти проблеми, а саме на формування та становлення інтонаційного слуху, виховання інтонаційної культури піаніста (О. Назарова), становлення та часові аспекти розвитку слухової пам'яті (Ю. Пак), покращення та вдосконалення тембрового слуху (О. Передерій), формування та вдосконалення почуття стилю та музичного мислення (Н. Смирнова), розкриття та розвиток музикальності (С. Фейнберг), формування і посилення мотивації (А. Савельєв).

Аналізуючи літературні джерела, ми виявили відсутність ґрунтовної наукової праці, в якій було б висвітлено проблему розвитку виконавської майстерності піаністів через призму психофізіологічного аналізу, що й визначило вектор нашої роботи.

**Мета дослідження** — визначити роль пізнавальних психофізіологічних процесів у контексті розвитку виконавської майстерності піаністів.

**Виклад основного матеріалу.** Кожна людина на певному відрізку життєвого шляху приймає стратегічне рішення, яке впливає на перспективну професійно-життєву діяльність. Відправним пунктом у прийнятті такого рішення має бути самопізнання та самоусвідомлення свого майбутнього професіоналізму. Перш за все маєтись на увазі пізнання власних генетично детермінованих можливостей, фізичних та фізіологічних даних, темпераменту, рис характеру, спеціальних здібностей, навичок, властивостей особистості, які обумовлюють ефективність навчання кожної науки, трудової діяльності протягом всього життя. Таємниця успіху в навчанні та трудовій діяльності криється в способі та підході до навчання, виборі сфери професійної діяльності та методів праці. Все згадане базується на досконалому пізнанні самого себе та зроблених практичних висновків. Саме в досконалому пізнанні знаходиться шлях до високопродуктивної праці; з означеного джерела можна отримати вказівки до практичної дії або праці, а також чого слід уникати або запобігати, прогнозувати успіх або поразку,

який трудовий шлях в житті слід обрати, щоб отримати всебічне задоволення від праці та високі професійні результати.

Закони біології та людського суспільства мають одну мету — це досягнення максимальних результатів в діяльності та розвитку. Так професійна діяльність музикантів включає в себе, перш за все, прагнення глибокого переживання музичних творів та музичних образів, високого розуміння музичної матерії, повного віддзеркалення музичного змісту у внутрішньому сприйнятті музики, який необхідно осмислити та засвоїти як цілісний музичний образ, ефективно працювати як виконавець, щоб яскравіше та точніше подати музичний твір, як цілісний музичний образ, що в свою чергу призводить до підвищення ефективності навчання, а саме гри на музичних інструментах та творчості в цілому. Бажання композиторів здобути визнання публіки, слухачів, суспільства стимулює написання музичних творів, які б мали найвищий рівень віртуозності. Максимально швидке та якісне досягнення мети в творчій діяльності композитора чи виконавця можливе за умов адаптації процесів навчання та виховання до психофізіологічних та соціальних можливостей особистості з урахуванням конкретних вимог до майбутньої професійної діяльності та життєвої практики. Формальне та поверхневе навчання зумовлене відсутністю усвідомлення соціально-суспільної локації професійної діяльності, що перешкоджає отриманню максимального результату в трудовій сфері та практичній діяльності [1].

Наприклад, наявність музичного мислення, технічність гри на музичному інструменті, вміння грати гами, пасажі та музичні етюди, знання основ музичної гармонії та її закономірностей, без глибокої зацікавленості в практичній діяльності та взаємодії з виконавчою практикою є характерною рисою ремісника. Слід звернути увагу, що в більшості музичних освітніх закладів готують в основному «ремісників» і лише невеликий відсоток потенційних артистів, який формується на основі самостійності та активності особистості майбутнього артиста [3, с. 19].

Знання психічних та психофізіологічних законів розвитку особистості в поєднанні з потребами майбутньої професії та опрацювання програм фахової підготовки є основою успішного навчання музики. Знання особливостей особистості та її здібностей, як музичних, так і інших, а також методологічного підходу до визначення рівня розвитку здібностей лежить в основі успішного навчання музики [3, с. 25]. Більшість проблем підготовки музиканта можна розв'язати, якщо

спиратися на знання психофізіологічних основ підготовки фахівців у сфері музики, зокрема виконавців (піаністів). Іншими словами, які знання є необхідними для підготовки музикантів з високим рівнем виконавської майстерності. Перш за все, необхідно знати ті фактори чи умови, від яких залежить рівень виконавської майстерності музиканта.

Музика — різновид мистецтва, який корелює з художньою атмосферою епохи та естетично є її віддзеркаленням. Вона має особливу, таємничу та значну силу в формуванні особистості. Саме цей вид мистецтва знайшов своє відображення в педагогічній діяльності видатного композитора Дмитра Кабалевського. Він вважав, що «...музика, як кожне мистецтво, допомагає дітям пізнавати світ та виховує дітей, причому виховує не тільки їх художній смак і творчу уяву, але й любов до життя, до людини, до природи, любов до своєї батьківщини, інтерес і почуття дружби до народів інших країн» [4, с. 89].

Кожна людина чує музику, але сприймає її по-різному, створюючи в уяві різні образи. Під час створення та відтворення музичного твору композитори та виконавці не опікуються власним задоволенням, а виконують свою роботу для всіх, хто може сприйняти, оцінити та розділити ейфорійний стан з композиторами та виконавцями.

Проблема прогнозування музичних досягнень у творчій діяльності є надзвичайно важливою та актуальною з точки зору наукового та практичного підходів, що підтверджується потребою в наукових дослідженнях серед музикантів, як педагогів та і виконавців.

Наукові погляди музикантів-педагогів і системні дослідження науковців у галузі музичного мистецтва вказують на те, що успішність підготовки музиканта залежить від таких факторів [2]: інтелігентність (загальні здібності); музичні здібності; анатомічні властивості; властивості особистості; інтереси; мотивація; суспільно-економічне умовлення; методи учіння та навчання музиці.

Спостерігаючи за людьми, які занурюються в світ мистецтва, а саме в музичну сферу (спів, прослуховування музичних творів, танці, виконання музичних творів на якомусь із музичних інструментів), зазначимо, що деякі з них добре виконують музичні вправи, а деякі набагато гірше; одні мають позитивно виражену реакцію на музичні твори, а інші слабкішу реакцію; емоційне переживання музики в одних людей супроводжується вираженими реакціями, а у других ці реакції можуть бути ледь помітними або навіть нести негативний характер. Хтось сприймає музику глибоко, емоційно але при цьому



важко передає свої відчуття музики словами, а інші відразу готові кожний музичний фрагмент передати словами та провести елементарний музичний аналіз. Так одні люди в музичному континуумі орієнтуються вільно і впевнено, а інші відчують себе в музичному просторі незручно. Для одних музичне мистецтво є найвищою цінністю суспільства, а для інших — це просто вид розважальної діяльності.

Відомо, що досить велика сукупність факторів впливає на мистецько-художньо-музичну діяльність виконавця. Серед факторів (чинників), які в мають вплив на діяльність та успіх музиканта-інструменталіста, більшість науковців-дослідників цієї проблеми виділяють такі фактори: специфічно-музичні здібності; загальна інтелігентність (загальні здібності); властивості особистості; біографічно-середовищні чинники; технологія індивідуальної праці. Жодний із означених чинників не є домінуючим, тобто не визначає ні рівня, ні художньо-мистецької цінності музичних досягнень. Вплив кожного фактора є відносним і залежить від ступеня взаємодії всіх інших факторів між собою [5, с. 41].

Говорячи про виконавську майстерність музиканта, зауважимо, що серед значної кількості факторів, від яких залежить її рівень, варто виділити: технічні засоби гри на інструменті, пізнавальні психічні процеси, емоційно-вольову сферу та індивідуально-типологічні властивості музиканта (характер, здібності, темперамент).

Кожна діяльність, чи то буде живопис, чи адміністративна праця, музика чи механічна обробка матеріалів, архітектура чи землеробство, втягує людину повністю, використовує її психіку та психофізіологічні функції. Немає такої діяльності, з якої можна було б виключити мислення, уявлення, переживання ставлення до її змісту, виконання рухових дій, спостереження того, що і як робиться.

Всі процеси отримування, перероблення інформації, а також реалізація цілей та завдань беруть участь в кожній діяльності [5, с. 74]. Може бути різний їх обсяг, різна роль в окремій дії, але всі ці процеси завжди присутні в будь-якій діяльності, немає їх поза діяльністю. Відсутнє мислення для самого мислення, спостереження, уявлення... самих для себе. Мислення (психофізіологічний процес), яке впорядковує та систематизує, представляє їх окремо, але тільки в плані споглядання з різних сторін на складну систему цілісність людської діяльності протягом життєвого шляху та праці. Якщо немає їх (психофізіологічних та психічних функцій) поза діяльністю, то їх і не може бути і перед нею.



Неможливо, що людина спочатку спостерігає, аналізує, мислить, створює уявний образ та стереотип, а після цього тільки розпочинає на основі отриманих психічних та психофізіологічних матриць діяти, але з самого початку активною, тобто відразу корегує психічні та психофізіологічні матриці дії, тим самим ускладнюючи взаємодію всіх факторів та чинників своєї діяльності. Може бути так, що в одних діях домінує процес мислення, в інших — уява, або маніпулювання, але не може бути так, щоб в дії не було якоїсь з них.

Накопичення знань, навичок та вмій є умовою опанування гри на різних музичних інструментах, в тому числі й на фортепіано. В цьому беруть участь такі основні психічні пізнавальні процеси як відчуття, спостереження, пам'ять, мислення, уява, що завжди супроводжуються увагою [6, с. 83].

Пізнання дійсності, а також життєвий шлях людини здійснюється за допомогою психофізіологічних процесів в їх різних комбінаціях та загальному поєднанні. Серед психофізіологічних процесів є складні і прості. Менш складні — це процеси чуттєвого пізнання, їх ще характеризують як латентні. До них відносяться відчуття та спостереження. Прості психофізіологічні процеси є фундаментом для більш складних процесів (рухливість та лабільність) і зазнають на собі їх вплив. Пізнавальні психофізіологічні процеси базуються на своїх закономірностях, які мають генетичну детермінанту, які зумовлюють психічну діяльність; при цьому пізнавальна діяльність може бути основною або допоміжною.

В музичній діяльності піаніста, як і будь-якого виконавця-інструменталіста, відіграють певну роль всі пізнавальні психофізіологічні процеси. На різних етапах формування виконавської майстерності роль окремих психофізіологічних процесів та властивостей нервової системи і психіки разом з психофізіологічними функціями змінюється. В нашій статті ми не ставили за мету охарактеризувати всі пізнавальні психофізіологічні процеси, їх види і властивості — це завдання для загальної психології та психофізіології. Ми не будемо також розглядати їх значення на початковому етапі навчання гри на інструменті. В подальших наших дослідженнях ми спробуємо звернути увагу на ті види психофізіологічних процесів, їх властивості та закономірності, від яких залежить виконавська майстерність.

**Наукова новизна** — полягає у визначенні психофізіологічних пізнавальних процесів піаністів у контексті формування виконавської майстерності; визначенні кожного психофізіологічного пізнаваль-

ного процесу в оволодінні виконавською майстерністю, враховуючи індивідуальний рівень розвитку, що уможливорює вплив на використання виконавцем індивідуальних потенційних можливостей у швидкому досягненню своєї мети.

**Висновки.** Аналіз психофізіологічної структури музичних здібностей показав, що вона обумовлюється різними психофізіологічними процесами, в тому числі і пізнавальним, які часто вважаються як здібності. Ми припустили, що значення кожного психофізіологічного пізнавального процесу в оволодінні виконавською майстерністю і знання власного рівня розвитку полягає в тому, що виконавець може не тільки розробити ефективну програму удосконалення своєї майстерності, а й оптимально використати свої потенційні можливості, досягаючи мети швидше та з меншими зусиллями. Перспективним напрямом подальших розвідок за даною тематикою ми вважаємо детальне дослідження видів психофізіологічних процесів, які впливають на формування виконавської майстерності піаністів.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 16 с.
2. Василевська-Скупа Л. П. Особливості формування творчих здібностей майбутніх вчителів музики у вокальному класі. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми*: зб. наук. праць. Київ; Вінниця: ДОВ Вінниця, 2013. С. 307–310.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: навч. посібник для вищ. муз. навч. закладів. Київ: Музична Україна, 2007. 240 с.
4. Кабалеvский Д. Б. Воспитание ума и сердца: пособие для учителя. Москва: Просвещение, 1994. 206 с.
5. Максименко С. Д., Ніколенко Д. Ф., Соловйенко В. О., Василишина Т. В. Основи загальної психології. Київ: НПЦ Перспектива, 2008. 256 с.
6. Роменець В. А. Психологія творчості: навч. посібник для студентів вищих навч. закладів. Київ: Либідь, 2011. 288 с.

#### REFERENCES

1. Bilous, V. (2005). Psychological aspects of the formation of performing artistic craftsmanship: Extended abstract of candidate's thesis. Kiyiv [in Ukrainian].
2. Vasilevska-Skupa, L. (2013) Features of formation of creative abilities of future teachers of music in the vocal class. *Suchasni informatsiyni tehnologiyi ta inno-*

vatsiyini metodiki navchannya u pidgotovtsi fahivtsiv: metodologiya, teoriya, dosvid, problemi: Zb. nauk. pr. Kiyiv-Vinnitsya: DOV Vinnitsi., p. 307–310 [in Ukrainian].

3. Davidov, M. (2007). Theoretical bases of the formation of performing skill of the bayanist: teach. manual for higher education muse teach Establishments. Kiyiv: Muzichna Ukrayina [in Ukrainian].

4. Kabalevskiy, D. (1994) The education of the mind and the heart: a manual for a teacher. M. : Prosveschenie, 1994. [in Russian].

5. Maksimenko, S. (2008), Nikolenko D., Solovienko V., Vasilishina T. Fundamentals of general psychology. Kiyiv: NPTs Perspektiva [in Ukrainian].

6. Romenets, V. (2011). Psychology of creativity: teach. manual for students of higher education. Establishments. Kiyiv: Libid [in Ukrainian].

***Стаття надійшла до редакції 26.09.2018***

## ДО УВАГИ АВТОРІВ

### Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі — вісник) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До опублікування у науковому віснику «Музичне мистецтво і культура» Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової приймаються наукові і науково-методичні статті, які є результатом оригінальних досліджень у відповідних галузях знань, раніше ніде не друкувались і відповідають принципам академічної доброчесності (Закон про Вищу освіту, остання редакція № 2233-VIII від 07.12.2017 // ВВР. 2018. № 2. Ст. 8; ВВР. 2017. № 38–39. Ст. 380)<sup>1</sup>.

### Статті приймаються українською та російською мовами

#### Обов'язковим є повний переклад статті англійською мовою

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008–95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582–97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та ме-

<sup>1</sup> <http://zakon.rada.gov.ua>

таданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу.

1. Статті подаються до наукової частини ОНМА імені А. В. Нежданової за e-mail адресою: [onmavisnyk@gmail.com](mailto:onmavisnyk@gmail.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### **5. Правила цитування:**

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- вторинне цитування не бажане;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

### **Структура статті**

#### **1. Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович*, ORCID: 0000–0000–0000–0000, *доктор мистецтвознавства, про-*

*фесор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.*

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською):

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації — **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською та англійською мовами є перекладом українськомовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат** і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

**Наприклад:**

*Н. В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури**

**Мета дослідження** — виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** — полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи перекла-

дення інструментальних творів доби бароко для бандури. **Наукова новизна** — полягає у розширенні методів перекладення та обґрунтуванні основних засобів трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха при перекладенні для бандури. **Висновки.** На основі музично-виконавського аналізу органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в перекладенні для бандури С. Овчарової можна зробити висновок, що трансформація творів епохи бароко для українського народного інструмента — бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструмента. Отже інтерпретація музичних шедеврів минулих сторічч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

#### 6. Вимоги до основного тексту:

- «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7–05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7–8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні

журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ — К., Дніпро — Д., Харків — Х., Одеса — О., Донецьк — Дн., Москва — М., Санкт-Петербург — СПб., Ленінград — Л., Мінськ — Мн.

9. References (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному латиницею.

Список References оформлюється згідно зі стандартом APA (American Psychological Association (APA) Style). Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

– для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);

– для транслітерації російського тексту латиницею — систему Департаменту США ([http://shub123.ucoz.ru/Sistema\\_transliterazii.html](http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

– Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)

– <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

### Технічне оформлення

1. Обсяг — до 12 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кель.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 — порядковий номер джерела у списку, с. 25 — номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Лапки: «...»; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: «“...”».
8. Ілюстрації подаються за крайньої необхідності окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.



Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема № 1. 1970. Полотно, олія. 83Ч105. Державний музей історії. Санкт-Петербург*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008–95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад. У тексті:

Мета статті — простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

**Примітки:**

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають цим вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

*Редколегія*

*Українською, російською та англійською мовами*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації КВ № 23356–13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням вченої ради Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, протокол № 5 від 26 грудня 2018 року.

Затверджено постановою Президії ВАК України від 9 червня 1999 р. № 1–05/7, постановою президента ВАК України від 10 березня 2010 р. № 1–05/2, постановою МОН України від 21 грудня 2015 р. № 1328 у переліку наукових фахових видань для публікацій основного змісту дисертацій на здобуття наукових ступенів доктора та кандидата наук за спеціальністю мистецтвознавство.

Тираж 100 прим. Зам. № 661 (145).

Адреса редколегії:  
м. Одеса, вул. Новосельського, 63  
ОНМА ім. А. В. Нежданової  
Тел.: (048) 726-97-47  
<http://music-art-and-culture.com/>  
e-mail: [onmavisnyk@gmail.com](mailto:onmavisnyk@gmail.com)

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
Тел.: (0482) 37-14-25, 37-07-17, (048) 7-855-855  
[www.astroprint.ua](http://www.astroprint.ua)  
[www.stranichka.in.ua](http://www.stranichka.in.ua)  
e-mail: [astro\\_print@ukr.net](mailto:astro_print@ukr.net)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

ISSN 2524–0447. Музичне мистецтво і культура. 2018. Вип. 27. Кн. 2. 1–338



