

ISSN: 2524-0447

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

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Виходить 4 рази на рік
Заснований у 1997 р.

Випуск 28

Книга 2



Одеса
«Астропринт»
2019

УДК 78.01 (060.55)

М 895

doi:10.31723/2524-0447-2019-28-2

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Двадцять восьмий випуск, книга друга наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

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

Редакційна колегія:

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

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії. Науковий вісник «Музичне мистецтво і культура» індексується у міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar, Бібліометрика української науки, Index Copernicus International.

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

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Бондар Є. М.</i> Хорова виконавська партитура: міф чи реальність? (Питання сучасної хорової творчості).....	5
<i>Асталюш Г. Л.</i> Основні тенденції виразових можливостей фортепіано в камерно-інструментальних ансамблях С. Людкевича.....	19
<i>Довгаленко Н. С.</i> Концепт «Музыка» в ранніх сочиненнях А. Караманова («Музыка № 2» для фортепіано).....	29
<i>Татарнікова А. А.</i> Світогляд А. Брукнера в річищі духовно-стильових настанов австрійської культури ХІХ століття.....	45
<i>Квасникова Т. В.</i> Мини-моноопера «Евгений Онегин. Еще одна попытка» Ю. Гомельской.....	59
<i>Авраменко Є. Б.</i> Особливості інтонаційної семантики оперного героя (на прикладі образу Германа в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»).....	74
<i>Чжао Цзююань.</i> Художньо-естетичні властивості образу-маски в театральній оперній мистецтві ХХ ст.....	84

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Батовська О. М.</i> Жанрова побудова системи сучасної академічної хорової музики а capella.....	95
<i>Горбаль Я. М.</i> Комунікативні аспекти діяльності диригента.....	106
<i>Вороновська О. В.</i> Комплексний аналіз багатошарової ієрархічної структури українського народного танцю: від людського руху до музичної інтонації.....	118
<i>Капліснко-Люк Ю. В.</i> Проблеми формування музичного мислення.....	134

<i>Чжу Веньфен.</i> Риторические функции слова в оперном творчестве Н. И. Глинки.....	147
<i>Цзу Линжуй.</i> Явище модальності в симфонічній творчості П. Чайковського: типологічний підхід.....	157

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Нікітченко В. М.</i> Жанрово-стильові аспекти камерно-вокальної творчості О. Негруци.....	170
<i>Долинська Л. Л.</i> Дитячий хор як виконавський феномен....	183
<i>Сапсович А. А.</i> Работа пианиста над текстом музыкального произведения: системный подход.....	198
<i>Березуцька М. С.</i> «Концертино для голоса і бандури у романтичному стилі» В. Власова – унікальний твір сучасного бандурного мистецтва.....	210
<i>Круліковська Т. П.</i> Музично-педагогічна діяльність Владислава Заремби.....	222
<i>Чжан Тяньтянь.</i> Каприччио на «ку-ку» Джироламо Фрескобальди.....	236
<i>До уваги авторів</i>	249

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.1>

Євгенія Миколаївна Бондар

<https://orcid.org/0000-0002-7655-6684>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

eva07bond@gmail.com

ХОРОВА ВИКОНАВСЬКА ПАРТИТУРА: МІФ ЧИ РЕАЛЬНІСТЬ? (ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ)

*Метою статті є пошук відповідей на наступні питання: що являє собою сучасна хорова партитура? Чи можна виявити закономірності або відмінності в композиторській та виконавській партитурах? Чи існує взагалі виконавська партитура в хоровій творчості? Які особливості та функції притаманні сучасній хоровій виконавській партитурі? **Методологія дослідження** полягає у поєднанні практичного, аналітичного та джерелознавчого підходів у вивченні сучасного хорового репертуару, що дозволяє створити типологію композиторських та виконавських партитур як системи комунікативних взаємовідносин між композитором, виконавцем і слухачем. **Наукова новизна** полягає у виявленні в сучасній хоровій партитурі закономірностей синтез-явища, що постає у поєднанні нотних знаків, поетичного тексту, графічних символів, які вказують на зміну динаміки та штриха, а також, ремарок зі вказівками та побажаннями щодо виконання (від тембрового забарвлення до мізансценічних рішень) та співвідношення цих складників. **Висновки.** Виконавська партитура покликана графічно та/або вербально фіксувати виконавську інтерпретацію та виявляти зв'язок між вибором певних технічних і виразових засобів і реалізацією емоційно-образного змісту; дозволяє об'єктивно судити про інтерпретаційну стратегію співака. Виконавська партитура архіває матеріали та дозволяє проникати в творчу лабораторію музиканта-виконав-*

ця, допомагає фіксувати та архівувати «відносини» з композиторським і поетичним текстами, а отже, виконавські партитури можуть стати ще одним кроком на шляху до розуміння індивідуальних виконавських стилів та засад формотворення в системі синтетичного мислення. Хорова виконавська партитура відповідає сучасній тенденції до створення текстологічної поліфонічності: до розширення кількості виконавських текстів за рахунок взаємодії з різними видами мистецтв (текст хореографічний, сценографічний, режисерський і так далі).

Ключові слова: виконавська партитура, сучасна хорова творчість, інтонаційно-художній синтез.

Bondar Ievgeniia, PhD, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Choral performance score: myth or reality? (Questions of contemporary choral art)

The purpose of the article is to find answers to the following questions: what is a modern choral score? Is it possible to identify patterns or differences in composing and performing scores? Is there a performing score in choral work at all? What features and functions are inherent in the modern choral performing score? The research methodology is a combination of practical, analytical and source-based approaches to the study of the modern choir repertoire, which allows us to create a typology of composing and performing scores as a system of communicative relationships between the composer, performer and listener. The scientific novelty consists in the identification in modern choral score of patterns of synthesis phenomenon, consisting in connection of note signs, poetic texts, graphic symbols indicating change of dynamics and stroke, as well as remaps with directions and wishes regarding performance (from timbre colour to misancial solutions) and ratio of these components. Conclusion. The performance score is designed to graphically and / or verbally capture the performance interpretation and identify the relationship between the choice of certain technical and expressive means and the implementation of emotionally-figurative content; allows you to objectively judge the interpretation strategy of the singer. The performing score archives materials and allows you to penetrate the creative laboratory of the performing musician, helps to record and archive "relationships" with composer and poetic texts, and therefore the performing score can be another step towards understanding individual performing styles and principles of shaping in the synthetic thinking system. The choral performing score reflects the modern tendency to create textual polyphonic: to expand the number of performing texts due to interaction with various types of art (choreographic, scenographic, directorial, etc.)

Key words: performing score, contemporary choral art, intonational-art synthesis.

Бондарь Евгения Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Хоровая исполнительская партитура: миф или реальность? (Вопросы современного хорового творчества)

Целью статьи является поиск ответов на следующие вопросы: что представляет собой современная хоровая партитура? Можно ли выявить закономерности или различия в композиторской и исполнительской партитурах? Существует ли вообще исполнительская партитура в хоровом творчестве? Какие особенности и функции присущи современной хоровой исполнительской партитуре? **Методология исследования** заключается в сочетании практического, аналитического и источниковедческого подходов к изучению современного хорового репертуара, что позволяет создать типологию композиторских и исполнительских партитур как системы коммуникативных взаимоотношений между композитором, исполнителем и слушателем. **Научная новизна** состоит в выявлении в современной хоровой партитуре закономерностей синтез-явления, заключающегося в соединении нотных знаков, поэтического текста, графических символов, указывающих на изменение динамики и штриха, а также ремарок с указаниями и пожеланиями относительно исполнения (от тембровой окраски к мизансценическим решениям) и соотношению этих составляющих. **Выводы.** Исполнительская партитура призвана графически и / или вербально фиксировать исполнительскую интерпретацию и выявлять связь между выбором определенных технических и выразительных средств и реализацией эмоционально-образного содержания; позволяет объективно судить об интерпретационной стратегии певца. Исполнительская партитура архивирует материалы и позволяет проникать в творческую лабораторию музыканта-исполнителя, помогает фиксировать и архивировать «отношения» с композиторским и поэтическим текстами, а следовательно, исполнительские партитуры могут стать еще одним шагом на пути к пониманию индивидуальных исполнительских стилей и принципов формообразования в системе синтетического мышления. Хоровая исполнительская партитура отражает современную тенденцию к созданию текстологической полифоничности: к расширению количества исполнительских текстов за счет взаимодействия с различными видами искусств (текст хореографический, сценографический, режиссерский и так далее).

Ключевые слова: исполнительская партитура, современное хоровое творчество, интонационно-художественный синтез.

Актуальність дослідження. Першоджерелом для музикознавчих, хорознавчих узагальнень і висновків завжди є аналіз тексту музичного твору і насамперед аналіз партитури, а також вивчення особистих висловлювань і коментарів композитора. Для хорового виконавця безпосереднім «джерелом інформації» стає партитура, тобто нотно-зафіксований задум автора, поетичний текст, ремарки тощо, а для слухача – аудіо та візуальний ряд (в «живому» виконанні або в запису). Крім того, однією з найскладніших в аналітичній роботі з парти-

турами, як і раніше, залишається проблема виявлення авторських і редакторських компонентів тексту. Зауважимо, що дослідницьке та виконавське бажання працювати з автентичним текстом завжди буде пов'язане з необхідністю його багатоетапного і багатоелементного осягнення: дослідженням стилю епохи, школи, авторського стилю письма тощо. Таким чином, уявлення про художній текст музичного твору як про певний інтонаційно-смысловий простір авторської думки доповнюється усвідомленням про наявність в ньому різноманітних елементів з інших текстів, зокрема виконавських. У фіксованому вигляді текст музичного (зокрема хорового) твору традиційно називається партитурою.

Як доведено практикою, починаючи з другої половини ХХ століття, партитура як об'єкт вміщення інформації може мати різний вигляд, як-от: нотний текст, вербальний текст, графічний малюнок. Навіть аудіозапис може стати «матеріалом» для партитури, або в її створенні може брати участь велика кількість людей, наприклад, один з проєктів хореографа і художника Антонія Байєр, що називається «Сміх». Вона вирішила вибрати сміх як базу для свого перформансу: попросила всіх своїх друзів на день народження їй надіслати запис (партитуру) свого сміху, а потім створила унікальний витвір – перформанс-соло.

Наукова новизна полягає у виявленні в сучасній хоровій партитурі закономірностей синтез-явища, що постає у поєднанні нотних знаків, поетичного тексту, графічних символів, що вказують на зміну динаміки та штриха, а також ремарок зі вказівками та побажаннями щодо виконання (від тембрового забарвлення до мізансценічних рішень) та співвідношення цих складників.

Метою статті є пошук відповідей на такі питання: що являє собою сучасна хорова партитура? Чи можна виявити закономірності або відмінності в композиторській та виконавській партитурах? Чи існує взагалі виконавська партитура в хоровій творчості? Які особливості та функції притаманні сучасній хоровій виконавській партитурі?

Методологія дослідження полягає у поєднанні практичного, аналітичного та джерелознавчого підходів у вивченні сучасного хорового репертуару, що дозволяє створити типологію композиторських та виконавських партитур як системи комунікативних взаємовідносин між композитором, виконавцем і слухачем.

Виклад основного матеріалу. Якщо ми звернемося до етимології, то виявимо, що у всіх енциклопедичних визначеннях

підкреслюються дві основні функції партитури: 1) розділяти матеріал на певні відрізки; 2) фіксувати. Візьмемо на себе сміливість і додамо ще одну – 3) архівація, тобто збереження інформації шляхом її кодування в загальновідомих музичних символах. В музичному мистецтві (і в хоровому зокрема) вказаним функціям традиційно відповідає насамперед композиторська (авторська) партитура.

Композиторська партитура являє собою фіксований в нотних знаках, символах і ремарках унікальний інтонаційно-художній задум, при цьому залишаючи можливим прояв виконавської інтерпретації з її широким полем дії від образно-психологічної інтонації, смислових акцентів до сценічно-постановочних рішень. Щодо специфіки та значення партитур у сучасному танцювальному жанрі, то надзвичайно цікаві результати спостережень з власної практичної діяльності були представлені Діною Хусейн в рамках фестивалю «Перформанс в ЦИМе» [7]. Враховуючи матеріали лекції Д. Хусейн, а також проаналізувавши різновиди сучасних композиторських партитур в хоровому жанрі і специфіку їх виконавського прочитання, ми з'ясували, як можна представити певну типологію партитур. Зокрема, пропонуємо розглядати такі:

– партитура-«модель», яка передбачає, що виконавець максимально точно відтворює все, що зафіксовано в нотному тексті та ремарках відповідно до жанру, стилю (наприклад, це духовно-ритуальна музика, класичні зразки);

– партитура-«ескіз» пропонує досить широке поле для інтерпретації в рамках жанру і стилю: на рівні з вимогою до незмінності музичної частини тексту така партитура не обмежує можливостей у виконавському прочитанні (образно-психологічної інтонації, тембрових забарвлень, агогічних відхилень тощо), а також надає широкі можливості для роботи в напряму хорової вистави, перформансу шляхом залучення засобів експресії інших видів мистецтв;

– партитура-«підказка» – це зазвичай поєднання нотної і вербальної партитури. Тут автор, вступаючи в пряму «переписку» з виконавцем, відкриває широкі можливості для творчої імпровізації. Це відкрита система, це партитура, в якій поєднується графічне зображення музичних знаків, велике значення надається символам (більш докладно про значення символів в музиці, їх типологію та значення див. [3, с. 48–57; 170]),

містяться вербальні вказівки / пропозиції до дії, розташування на сцені тощо. Зазвичай це партитури сучасних нам композиторів, які використовують надекспресивні засоби інтонування (термін наш – див. [3]).

Звісно, запропонована нами типологія є досить умовною, і в ситуації сьогодення авторська партитура стає не «правилом», але «грою» за певними правилами. Таким чином, підхід до партитури як до фіксованої волі автора зазнає серйозних змін і дозволяє трактувати партитуру як відкритий ресурс. Іншими словами, авторство як ключова позиція в хорovій творчості зберігається тільки в незмінності суто музичної (звукovисотної, метроритмічної тощо) частини за широких можливостей постановочних рішень. Таким чином, авторська партитура дозволяє композитору перебувати в «прозорих» відносинах з виконавцями, партитура виконавська – з публікою; іншими словами, партитура може надати відкритий доступ до створення художнього тексту і образу твору (звичайно, за умови, що володієш «кодом»). І якщо буття музично-сценічного твору на концертному майданчику швидкоплинно, то його текст, зафіксований у всіх своїх етапних станах, є свідченням не тільки художнього процесу творчості, прояву «авторської волі», але й виконавського креативу; є достовірним, «ілюстрованим» документальним явищем культури.

Чи можна зробити подібну типологію виконавських партитур? Чи володіє виконавська партитура якостями розділяти, фіксувати, архівувати? І взагалі, чи можна говорити про існування виконавської партитури відповідно до хорovої творчості? – Спробуємо розібратися.

Е. Ліберман [5] вважає, що будь-який авторський текст складається з таких двох складників, як об'єктивно-композиційна частина (внутрішня) і суб'єктивно-інтерпретаторська (зовнішня). Автор підкреслює, що чіткого поділу бути не може, тому що одні й ті самі знаки і позначення (насамперед це стосується динаміки, ритміки, акцентування і так далі) можуть бути притаманними обом групам. Дещо перефразуючи автора, погодимось з тим, що насамперед виконавці стикаються з нотно-фіксованим авторським текстом як об'єктивною (матеріальною) частиною тексту.

Дійсно, на перший погляд, виконавська діяльність дійсно проявляє себе як вторинна по відношенню до композиторської. Але разом з тим, як зазначав Л. Бутенко, було б помилкою вва-

жати, що цей шифр (партитура) – тільки гола схема твору: «...це не схема, а справжня голограма. Уміння сприймати її в «двомірному» або «тримірному» (об'ємному) вимірах залежить вже від виконавців-інтерпретаторів /.../ Потрібно йти не від конкретної виразності музики, за якою може ховатися другий, третій план (підтекст), а від її загального контексту, тобто музичної драматургії» [4, с. 17–18]. Дійсно, саме у випадках неординарного прочитання та інтерпретації авторського тексту площинне поверхневе бачення партитури змінюється об'ємним і, відповідно, має більшу експресивну та інформативну якість у впливі на слухача. Погодимося з Л. Бутенком в тому, що саме в таких випадках «об'ємного прочитання» партитурної «голограми» народжується постановочне виконавське мистецтво.

Давно стало аксіомою твердження про те, що музичний твір знаходить життя саме у виконавському процесі, а кожне виконання неповторно. Абсолютно підтримуючи цей погляд, все ж дозволимо собі невелику ремарку: кожна виконавська інтерпретація (особливо зафіксована за допомогою технічних засобів аудіо та відео записи) не є чимось ефемерним і може бути певною мірою досліджена. Відкидаючи живу атмосферу концерту, співтворчості і так далі, відзначимо, що одним з методів аналізу виконавської інтерпретації може стати створення виконавських партитур. Крім того, виконавські партитури можуть стати істотною допомогою в реконструкції інтерпретаційної стратегії, можуть допомогти у вивченні і порівнянні різних виконавських інтерпретацій, сприяти розвитку аналітичних навичок, виведенню процесу виконавства на певний раціонально-логічний рівень. Таким чином, будуть здійснюватися основні функції партитури, що виявляють себе як загальні для всіх типів: фіксація та архівація. І в цьому ракурсі важливим постає питання мови як певного шифру, коду в «діалозі» композитора і виконавця, диригента і режисера, диригента і хористів, виконавця і дослідника і так далі.

Що ж таке виконавська партитура і чи є в неї власна знакова система? Цей вид партитури покликаний графічно зафіксувати виконавську інтерпретацію (диригентську, режисерську, хореографічну тощо), виявити зв'язок між вибором певних інтонаційно-експресивних засобів і реалізацією емоційно-образного змісту. Вивчення подібного роду партитур дозволить судити про інтерпретаційну стратегію виконавця, зрозуміти, як це було зроблено.

Можливість зафіксувати музичний матеріал включає в себе певний творчий акт – вибір способу нотації. В академічній музичній практиці склалися певні символи, знаки, які відображали і відображають стан нотації в конкретний історичний проміжок часу і відповідали певним творчим завданням. Однак слід пам'ятати не тільки про композиторський текст музичного твору, а й про виконавський: диригентський, режисерський, хореографічний тощо. Зауважимо, що виконавський тип партитур як явище став відомим починаючи з 60-х років XX століття, коли він почав поширюватися на театральні, перформативні і танцювальні практики.

У хореографічному мистецтві функціям фіксації і архівації інформації відповідають партитури графічні (з використанням малюнку, схем в якості символів, знаків), а в театральному преваюють вербальні (текстові або перформативні). В лекції Д. Хусейн ми знайшли цікаву інформацію щодо специфіки хореографічних партитур. Так, авторка вказує на те, що перша хореографічна партитура з'явилася в 1700 році, коли був опублікований трактат Рауля Оже Фейе «Chorégraphie» (грецьке коріння слова дослівно означає «запис танцю»). Це був переломний момент, тому що ці партитури дозволили людям, які не бачили цих танців, самостійно їх вивчати і виконати. Таким чином, відбулося значне розширення інформаційного поля. І друге, що зробила поява тогочасних партитур: надала авторам танців можливість відзначити своє авторство. Партитури Фейе стали широко відомими. В цих партитурах можна побачити музичний ряд, який знаходиться в прямому зв'язку з хореографічним матеріалом: символами рухів, які певним чином розташовуються по відношенню до простору (тут рух відбувається навколо, тут – півколо, тут – змійка тощо) [7].

Але в історії хореографії відомі також й інші принципи «нотації». Зокрема, відомо, що крім Фейе записом хореографії також займався Рудольф фон Лабан, який запропонував графічну нотацію («нотація Лабана»), тобто винайшов свої способи фіксування композиції. Нотація Лабана – це комплекс дуже складних графічних малюнків, і потрібно багато часу, щоб навчитися їх розшифровувати. Зокрема, в Лондоні існує школа Лабана, в якій навчають розшифровувати твори в цій нотації [докладно в 7].

У музичному (хоровому) мистецтві можливими стають обидва типи партитур – графічна та вербальна, залежно від творчого завдання. Пояснимо. Диригент користується суто індиві-

дуальними позначками в самостійній роботі над партитурою; хористи також часто використовують індивідуальні позначки, коли диригент пропонує хору: «позначте цей звук (акорд, тему) в своїх партитурах якимось чином, як нагадування, що я прошу заспівати таким (штрихом, барвою тощо)...». Отже безпосередньо в репетиційній вокально-хоровій роботі превалює графічний тип партитури.

Великий інтерес представляє розподіл Е. Ліbermanом виконавської інтерпретації на три зони: емоційну, емоційно-інтелектуальну і інтелектуальну, де ці поняття «належать не до характеристики художнього світу музики, а до психологічної активності виконавця в процесі роботи над твором» [5, с. 194]. Зазначимо, що при цьому інтелектуальна виконавська інтерпретація може мати свою виконавську партитуру, а емоційна – ні, адже вона існує безпосередньо лише в момент виконання. Однак синтез як свідомо обрана стратегія в сучасному хоровому виконавському мистецтві в найближчому часі буде вимагати впровадження певних форм фіксації і архівації комплексної виконавської інтерпретації. Звернемося до прикладів: можемо обрати твір з нашої практичної діяльності – виконання хору “Aglepta” А. Mellnas. У партитурі цього твору автором була вказана звуковисотна і відносна метро-ритмічна організація. Таким чином, хористи мали певні можливості тембрової, динамічної, художньо-інтонаційної свободи, а відповідно, виступали організованими співавторами. Навіть більше, цей твір потребував «до-мовлення» пластикою, мізансценою, мімікою. У тісному творчому співробітництві з хореографом народилась виконавська версія твору “Aglepta”, що можна назвати перформансом, або хоровою виставою. Зазначимо, що процес пошуку, вибору засобів вираження на певному етапі вимагав від нас як керівника і диригента фіксації знайдених варіантів яким завгодно способом. І для фіксації елементів театралізації та хореографічних рухів в означеному випадку ми обрали вербальний тип виконавської партитури.

Безумовно, виконання творів подібного складу вимагає окремої аналітично-підготовчої роботи диригента, хормейстера, режисера, спеціальної постановочної роботи і певної фіксації знайдених рішень. Отже, можна дійти висновку, що формування сучасного виконавського тексту художньо-музичного твору спрямовують диригента (як автора проекту) до активної взаємодії з театром, пантомімою, перформансом, до

застосування їх експресивних засобів мовлення, до творення власної (індивідуальної) системи знаків / символів для фіксації творчих рішень, тим самим народжуючи новий продукт – синтез-жанр.

Як ми вже з'ясували, на цей час можливості виконавських хорових партитур обмежені застосуванням індивідуальних позначок, а також системи загальних знаків музичної нотації і словесними ремарками, що за ступенем своєї об'єктивності ставить їх в один ряд з нотним композиторським текстом. Таким чином, багатоаспектність проблемного поля такого явища, як «сучасний хоровий твір», проявляється на рівні мови: від прийняття нотації (давньої, класичної, модерної) як метамови в музиці до визнання суб'єктивності окремих складників процесу та характеру творення / сприйняття / відтворення окремих характеристик та якостей.

А. Хуторська одним з продуктивних способів застосування виконавських партитур вважає порівняння різних вокальних інтерпретацій, а також вказує на необхідність створення моделі виконуваного твору [6, с. 219]. У вищезгаданій статті ми також знаходимо посилання на вкрай цікаву для нашого дослідження розробку Е. Котляревської, яка пропонує таку модель твору, в основі якої лежить ідеальний композиторський інваріант, що складається зі сфери «позначеного» і «непозначеного». «Позначене» виражено за допомогою графічного кодування і реалізується в точних і неточних вказівках. Неточні вказівки своєю чергою діляться на стильову ясність, що представляє собою «своєрідну заданість умов і певний процес вирішення інтерпретаторського «надзавдання», та свободу трактування образності, яка пов'язана з багатозначністю засобів виразності. Крім неточних авторських вказівок, з цією свободою пов'язано «непозначене» – «різні форми взаємодії тексту, підтексту і контексту» [цит. по 6, с. 219].

Яким чином таке явище партитури, як форми існування тексту, співвідноситься із глядацьким уявленням про художньо-музичний текст твору, а отже, із сприйняттям та розумінням? Адже в творчому процесі завжди задіяні три сторони: композитор – виконавець – слухач.

З глядацької точки зору партитура (текст) може бути *відкритою* – на сцені відбувається візуалізація / театралізація музично-поетичного змісту твору. Прикладом може стати постановка хорового обрядового дійства В. Зубицького «Гори

мої» у виконанні Галицького академічного хору (дир. В. Яциняк), сценічна версія «Реквієму» Дж. Верді Михайлівським театром в Санкт-Петербурзі в 2000 р. та інші. Примітно також і те, що на відміну від академічної постановки Реквієму, коли традиційно вказується склад виконавців і диригент, в афіші сценічної версії в рівних правах були відзначені режисер-постановник і художній керівник – С. Гаудасінський, художник-постановник – В. Окунєв, художник по світлу – М. Меклер, головний машиніст сцени – А. Юсов, художник декорацій – Г. Галіцький (див. [9]).

Партитура може бути *прихованою*. В таких творах один або кілька складників стають компонентами смислового контрапункту, тобто не претендують на всебічне зображення обставин, атмосфери, але створюють деякі умовні сигнали, що вказують на неоднозначність того, що відбувається. Певний ефект «прихованої партитури» або «прихованого сенсу» ми зустрічаємо під час сприйняття іншомовного хорового твору (більш докладно див. в [2]). Ситуація, в якій зрозуміла жанрова сторона твору, ясний візуальний ряд, але ми не розуміємо, як вербальний текст створює ефект прихованого сенсу. Як приклад можна привести знайомство з виконавською сценічною інтерпретацією будь-якого хорового твору мовою (вербальною чи музичною), якою не володіє слухач, наприклад, виконання «Фонетичних етюдів» Едлунда чи надекспресивних творів (див. більш докладно в [3]). Таким чином, «прихована» від глядача партитура дозволяє акцентувати окремі змістовні пласти синтетичного твору, виявляючи тим самим власну інтерпретацію митця як співтворця художньо-музичного тексту.

Найчастіше прихована або «внутрішня партитура» – це «надзавдання» (користуючись театральною риторикою). Приховану партитуру ми не бачимо, і у нас завжди виникають питання: чому хористи так рухаються?; чому використовується така мізансцена?; чому таке розташування колективу? та ін. Такий вид партитури може бути запрограмований автором у вигляді ремарок і побажань, вказівок у нотній партитурі. Як приклад ми можемо назвати роботу заснованого в 1996 році «Teatr Pieśń Kozła» (Вроцлав, Польща), що була представлена на 21 Шекспірівському фестивалі (див. фрагмент саундчеку [8]). Дійсно, цей колектив може виконувати окремі твори і бере участь у театральних фестивалях, отже, виокремити, що є першоджерелом – хор, пісня, ансамбль, перформанс, актор-

ська гра, танок – не можливо і лише аналіз кожної окремої творчої роботи може виявити певні акценти.

Дослідники пишуть, що коли ми зустрічаємося з виконанням музично-перформансового твору, ми отримуємо комплексну інформацію, що сприймається нами легше, адже ми як сучасники вже звикли до багатозадачності, до широкого потоку інформації: ми одночасно можемо спілкуватися телефоном, проглядати документи чи відео, при цьому може ще «фоново» звучати музика тощо. Коли ж ми попадаємо в ситуацію «виключення» одного з потоків інформації, то намагаємось «заповнити тишу», в будь-якому разі цей факт несвідомо загострює нашу увагу. Але цей ефект існує в побутових ситуаціях. Коли ж людина приходить на концерт чи на виставу, то комплексний підхід в рамках синтезу мистецтв розширює емоційно-експресивний вплив художнього твору, дозволяє, з одного боку, «пояснити», а з іншого – проакцентувати образи, стани, уявлення.

Висновки. Виконавська партитура покликана графічно та/або вербально фіксувати виконавську інтерпретацію та виявляти зв'язок між вибором певних технічних і виразних засобів і реалізацією емоційно-образного змісту; дозволяє об'єктивно судити про інтерпретаційні стратегії співака. Виконавська партитура архівує матеріали та дозволяє проникати в творчу лабораторію музиканта-виконавця, допомагає фіксувати та архівувати «відносини» з композиторським і поетичним текстами, а отже, виконавські партитури можуть стати ще одним кроком на шляху до розуміння індивідуальних виконавських стилів та засад формотворення в системі синтетичного мислення.

Чи потрібно створення спеціальної (окремої) універсальної знакової системи для фіксації виконавської партитури в хорovому жанрі? – На наш погляд, сьогодні немає однозначної відповіді на це питання. Звертаючись до нашого виконавського досвіду, а також спираючись на результати спілкування і роботи з різними диригентами, можемо відзначити, що всі диригенти користуються своєю індивідуальною системою виконавських ремарок, знаків в роботі з нотною партитурою. А для роботи із постановочною частиною «позичають» у театру та хореографії графічні або перформансові системи «нотації».

Чи можна говорити про формування нової знакової системи? – Навряд. Можемо припустити, що знакова організація виконавської мови в хорovій творчості знаходиться на етапі

формування, так само як і нова жанрова система синтез-творів.

У той же час про окремий хоровий твір як про синтез-феномен, на нашу думку, слід говорити тільки тоді, коли візуальна й аудіальна сторони співвіднесені як явища рівноправної «творчої співпраці», а співіснування безлічі різних текстів – композиторського, диригентського, режисерсько-хореографічного та їх смислів актуалізується в єдиний художній текст.

Поняття «сучасна хорова партитура» розуміється нами як об'єкт, в якому вміщена фіксація інтонаційно-художнього тексту (в знаках, символах, ремарках, вказівках тощо). Сучасна хорова партитура – це узагальнений термін, який об'єднує насамперед композиторські та виконавські види партитур.

На рівні розгляду особливостей партитур в сучасній хоровій творчості підкреслимо появу композиторських партитур з великою кількістю запропонованих вказівок, ремарок, зауважень, а також авторських знаків-символів, які слід класифікувати як створення унікального музичного алфавіту. З іншого боку, проявляється необхідність фіксації інтерпретаційних рішень, а отже, виникає тенденція зі створення виконавських партитур, і відповідно, відбувається поступове формування способів фіксації матеріалу. Ці тенденції в авторській і виконавській партитурі на цей час знаходять втілення у формі взаємодії вербальних, графічних і нотних знаків і можливо приведуть до створення нового типу виконавської хорової партитури. Останні демонструють певну типологію, відповідають сучасній тенденції до створення текстологічної поліфонічності: до розширення кількості виконавських текстів за рахунок взаємодії з різними видами мистецтв (текст хореографічний, сценографічний, режисерський тощо); підкреслюють значення процесуальності в формуванні смислів і значень.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : дис....канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Одеса, 2005. 195 с.
2. Бондарь Е.Н. Языково-речевые проблемы в хоровом исполнительстве и пути их решения. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наукових праць. Вип. 8 (2007)*. Харків-Луганськ : СтильІздат, 2007. С. 231-242.
3. Бондар Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір. Одеса : Астропринт, 2018. 196 с.

4. Бутенко Л. Оперно-хорове виконавство. Одеса : ОДМА, 2002. 265 с.
5. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 236 с.
6. Хуторская А. Исполнительская партитура как метод реконструкции и анализа интерпретации в вокальной музыке. *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 48. С. 216–226.
7. Хусейн Д. Партитуры в современном танце. Расшифровка лекции. *Центр им. В. Мейерхольда*. 04.07.2017. URL: <https://syg.ma/@arina-koriandr/partitury-liektiia-diny-khusiein>. Дата доступа : 16.03.18.
8. Teatr Pieśń Kozła. Wyspa (fragment przyby medialnej) na 21. Festiwalu Szekspirowskim URL: Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=aljb0qZPAec> Дата доступа : 16.03.18.
9. Requiem Verdi. URL https://www.youtube.com/watch?v=3AJjr_VgO3A Дата доступа : 12.12.12.

REFERENCES

1. Bondar, Ye. (2005). Overexpressive intoning in a context of modern choral creativity: Candidate's thesis [in Ukrainian].
2. Bondar, Ye. (2007). Language and speech problems in choral performance and ways to solve them. Problems of complicity: culture, art, pedagogy: science col. Issue 8 (2007). Kharkiv-Lugansk : Style_zdat, P. 231–242. [in Russian].
3. Bondar, Ye. (2018). Modern choral creativity: an intonation-expressive dimension. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].
4. Butenko, L. (2002). Opera and choral performance. Odessa : ODMA, [in Ukrainian].
5. Liberman, E. (1988). Creative work of the pianist with the author's text Moscow : Music [in Russian].
6. Khutorskaya, A. (2014). Performing score as a method of reconstruction and analysis of interpretation in vocal music. Kiev : Musicology. Issue 48. P. 216–226 [in Russian].
7. Hussein, D. Scores in modern dance. Decoding of the lecture. Center of. V. Meyerhold. 07/04/2017. Retrieved from: <https://syg.ma/@arina-koriandr/partitury-liektiia-diny-khusiein> [in Russian].
8. Teatr Pieśń Kozła. Wyspa (fragment przyby medialnej) na 21. Festiwalu Szekspirowskim. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=aljb0qZPAec> Access date: 03/16/18.
9. Requiem Verdi. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=3AJjr_VgO3A Access date: 12/12/12.

Стаття надійшла до редакції 03.04.2019 р.

УДК 785.7: 780.616.432: 781.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.2>*Габрієла Ласлівна Асталаш*<https://orcid.org/0000-0002-5539-2713>

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри камерного ансамблю та квартету

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

gabriella.astalosh@gmail.com

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИРАЗОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ФОРТЕПІАНО В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ АНСАМБЛЯХ С. ЛЮДКЕВИЧА

Мета статті – на основі аналізу камерно-інструментальної спадщини С. Людкевича виявити особливості у трактовці фортепіано з огляду на еволюційні тенденції у сфері виразовості інструменту, зокрема, систематизувати стилеві особливості жанру у творчості С. Людкевича, визначити специфіку співвідношення та взаємодії інструментальних партій у цілісній тканині творів, дослідити специфіку у трактовці фортепіанних партій, сформулювати основні виконавські проблеми та складності. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні загального наукового принципу об'єктивності. Основними методами у дослідженні стилевих особливостей трактування камерно-інструментального жанру в творчості композитора виступили: історичний, джерелознавчий, аналітичний, структурно-логічний та метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що на основі здійсненого музикознавчого та виконавського аналізу зразків зазначеного жанру вперше виявлено основні тенденції фортепіанної виразовості у камерно-інструментальній у спадщині С. Людкевича. Систематизовано стилеві особливості жанру у творчості митця, визначено принципи співвідношення та взаємодії інструментальних партій у цілісній тканині творів, досліджено специфіку у трактовці фортепіанних партій, сформульовано основні виконавські проблеми та складності. **Висновки.** Доведено, що розуміння композитором специфіки ансамблевого музикування, котре базується на критеріях спільності, цілісності виконавського процесу, взаємодоповнення та взаємопроникнення індивідуальних партій сприяло трактуванню камерно-інструментального жанру з орієнтацією на рівноправність учасників ансамблю. Водночас, формуючи у своїх камерно-інструментальних творах новий тип специфічно ансамблевого виконавства, С. Людкевич значно розширив виразові можливості фортепіано. Тому всі партії беруть активну участь у розвитку музичного матеріалу, в драматургії композиції і формують єдину, неподільну фактуру твору.

Ключові слова: камерно-інструментальний жанр, стилеві особливості, виразові можливості, фортепіано.

Atalosh Gabriella, PhD in Arts, Senior Lecturer of Chamber Ensemble and Quartet Department of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

The main tendencies of piano expressive possibilities in the chamber-instrumental ensembles of S. Lyudkevych

The purpose of the article is on the basis of analysis of S. Lyudkevych's chamber-instrumental heritage to reveal peculiarities in the interpretation of the piano in view of the evolutionary tendencies in the field of expressiveness of the instrument, in particular, to systematize the style features of the genre in S. Lyudkevich's work, to determine the specifics of the correlation and interaction of instrumental parts in the integral texture of works, to investigate the specifics in the interpretation of piano parts, to formulate the main performance problems and complexities. **The methodology of the study** is applying the general scientific principle of objectivity. The main methods in the study of stylistic features of interpretation of the composer's chamber-instrumental works were: historical, source-study, analytical, structural-logical and the method of theoretical generalization. **The scientific novelty of the work:** for the first time on the basis of musicological and performing analysis of examples of the mentioned genre the main tendencies of piano expression in the chamber-instrumental legacy of S. Ludkevich were revealed. There were systematized the stylistic features of the genre in the artist's work, the principles of the correlation and interaction of instrumental parties in the integral texture of works were determined, the peculiarities in the interpretation of piano batches were described, the basic executive problems and complexities were formulated. **Conclusions.** There was proved that the composer's understanding of the specifics of ensemble music production, based on the principles of community, integrity of the performing process, complementarity and interpenetration of individual parties contributed the interpretation of the chamber-instrumental genre with an orientation towards the equality of the members of ensemble. At the same time, forming in his chamber-instrumental works a new type of specifically ensemble performance, S. Lyudkevych significantly expanded the expression of piano. Therefore, all parties are actively involved in the development of musical material, in the playwriting of the composition and form a single, indivisible texture of the work.

Key words: chamber-instrumental genre, stylistic features, expressive possibilities, piano.

Асталаш Габриєлла Ласловна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля и квартета Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко.

Основные тенденции выразительных возможностей фортепиано в камерно-инструментальных ансамблях С. Людкевича

Статья посвящена комплексному изучению проблемы фортепианной выразительности в камерно-инструментальных произведениях С. Людкевича. **Цель статьи** – на основе анализа камерно-инструментального наследия С. Людкевича выявить особенности в трактовке фортепиано,

учитывая эволюционные тенденции в сфере выразительности инструмента, в частности, систематизировать стилевые особенности жанра в творчестве С. Людкевича, определить специфику соотношения и взаимодействия инструментальных партий в целостной ткани произведений, исследовать специфику в трактовке фортепианных партий, сформулировать основные исполнительские проблемы и сложности. **Методология исследования** заключается в применении общего научного принципа объективности. Основными методами в исследовании стилевых особенностей трактовки камерно-инструментального жанра в творчестве композитора выступили: исторический, источниковедческий, аналитический, структурно-логический и метод теоретического обобщения. **Научная новизна** работы заключается в том, что на основе проведенного музыкаловедческого и исполнительского анализа образцов указанного жанра впервые выявлены основные тенденции фортепианной выразительности в камерно-инструментальном наследии С. Людкевича. Систематизированы стилевые особенности жанра в творчестве художника, определены принципы соотношения и взаимодействия инструментальных партий в целостной ткани произведений, исследована специфика в трактовке фортепианных партий, сформулированы основные исполнительские проблемы и сложности. **Выводы.** Доказано, что понимание композитором специфики ансамблевого музицирования, основанного на критериях общности, целостности исполнительского процесса, взаимодополнения и взаимопроникновения индивидуальных партий способствовало трактовке камерно-инструментального жанра с ориентацией на равноправие участников ансамбля. В то же время, формируя в своих камерно-инструментальных произведениях новый тип специфически ансамблевого исполнительства, С. Людкевич значительно расширил выразительные возможности фортепиано. Поэтому все партии активно участвуют в развитии музыкального материала, в драматургии композиции и формируют единую, неделимую фактуру произведения.

Ключевые слова: камерно-инструментальный жанр, стилевые особенности, выразительные возможности, фортепиано.

Актуальність теми роботи. В історії музики Галичини значуще місце належить постаті Станіслава Людкевича, який став одним з основоположників професійного музичного мистецтва краю. Митець сміливо плекав ідеї щодо професійної освіти та організації осередків музичного життя, сам докладав чимало зусиль для їхньої реалізації. У своїй композиторській творчості С. Людкевич заклав міцний фундамент для розвитку багатьох жанрів на теренах західноукраїнської музики. Міцно засвоївши кращі західноєвропейські музичні традиції, він створив свій власний стиль, велику роль приділяючи національній природі музики, глибоко досліджуючи українську музику та фольклорні джерела. Отже, спадщина

цього музиканта постає важливою ланкою в еволюції професійного музичного мистецтва не тільки західного регіону, але й цілої України. На жаль, за безсумнівної вагомості творчості композитора у вітчизняному мистецтві, спостерігаємо й певні прогалини у її вивченні. До зазначеної тематики крізь призму цілісного вивчення творчості С. Людкевича звертались такі вагомі українські науковці, як Л. Кияновська [4], С. Павлишин [7], у контексті національного мистецтва – О. Козаренко [6] та української камерно-інструментальної музики – В. Клиш [5], В. Андрієвська [1], Т. Слюсар [8], дослідженню фортепіанної творчості присвячені праці Г. Брилинської-Блажкевич [2] та інших. Однак малодослідженим залишається цілий пласт камерно-інструментальних творів композитора. В цьому полягає **актуальність** статті, яка присвячена виявленню їх основних тенденцій та особливостей в контексті національного різновиду жанру.

Мета дослідження – на основі аналізу камерно-інструментальної спадщини С. Людкевича виявити особливості у трактовці фортепіано з огляду на еволюційні тенденції у сфері виразовості інструменту. Мета сформувала наступні **завдання**: систематизувати стилеві особливості жанру у творчості С. Людкевича, визначити специфіку співвідношення та взаємодії інструментальних партій у цілісній тканині творів, дослідити специфіку у трактовці фортепіанних партій, сформулювати основні виконавські проблеми та складності.

Виклад основного матеріалу. Творчий шлях митця є надзвичайно барвистим та цікавим. Композиторську діяльність С. Людкевич розпочав самостійно, без ґрунтовної професійної підготовки, все ж його твори завжди вирізнялися високою майстерністю. Вперше в історії галицької музики він звертається до складних циклічних форм симфонічного та камерного жанру, заклавши міцний фундамент для розвитку цих жанрів на теренах західноукраїнської музики. Як і у музикознавчих дослідженнях, так і у композиторській творчості С. Людкевич часто спирається на досягнення німецьких науковців та видатних музикантів, чия спадщина імпонувала його власним принципам. Насамперед помітний вплив на формування його творчої особистості мала музика Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Р. Вагнера.

Умовно творчість композитора музикознавці (зокрема, Л. Кияновська) поділяють на три етапи розвитку, все ж про-

відною протягом цілого творчого шляху митця визначають пізньоромантичну орієнтацію. Еволюція стилю помітна у підході до фольклору. Якщо на перших етапах творчості народні джерела сприяють національному колориту творів, то внаслідок дедалі глибшого теоретичного вивчення специфіки українського фольклору композитор вже не просто органічно вводить в музику його елементи, а йде набагато далі, маючи на меті відобразити національну українську ментальність.

Найбільш плідно у творчості С. Людкевича представлені жанри симфонічної, вокально-симфонічної, хорової музики. Однак не менш цікавими і цінними є камерні твори, зокрема камерно-інструментальні ансамблі. Їх у творчому доробку композитора досить небагато, це (за винятком кількох транскрипцій власних творів) – *«Ноктюрн» для скрипки, віолончелі та фортепіано*, ще одне *Фортепіанне тріо* та *Скрипкова соната*. Стильові особливості камерно-інструментального жанру С. Людкевича відображають його творчі спрямування. На фоні нечисленних зразків камерно-інструментальних ансамблів композиторів-аматорів західної України кінця XIX–I пол. XX ст. твори митця вирізняються майстерністю, професіоналізмом, розумінням специфіки жанру.

Першим оригінальним твором для камерно-інструментального ансамблю за участю фортепіано став *«Ноктюрн» для скрипки, віолончелі та фортепіано*, написаний ще в ранні роки творчості С. Людкевича. Очевидно робота над ним велася протягом кількох років, і остаточно він був завершений у 1914 р., як свідчить у своєму дослідженні С. Павлишин [7, с. 42]. У творі композитор не просто використовує цитати пісень (в основі тріо лежать дві українські народні пісні – «Ой не світи, місяченьку» та «Ой зійди, зійди, ясен місяцю»): в ньому відбуваються значні видозміни та перевтілення музичних образів завдяки барвистій гармонії та переплетенню контрастних підголосків. «Ноктюрн» позначений оригінальністю вирішення форми: це одностайна композиція синтетичного типу, в якій поєднуються ознаки тричастинної форми, елементи сонатної форми, риси поеми. Звернення до жанру ліричної пісні визначило загальний характер твору.

Фортепіанні партії камерно-інструментальних творів цього автора постають у повноті виразових засобів, притаманних письму композитора. Визначальною її рисою стає багатоплановість. У своїй основі фортепіанна фактура

є гомофонно-гармонічною, все ж вона містить ознаки багатоголосся, які пов'язані із традиціями народного хорового співу й органічно проникають в інструментальну музику композитора. Орієнтація С. Людкевича на жанр ліричної пісні також позначилась на особливостях фортепіанної фактури: для неї притаманна мелодизація всіх її елементів.

Загалом індивідуальний стиль камерно-інструментальних ансамблів С. Людкевича сформувався під впливом цілого комплексу різноманітних тенденцій. Визначимо основні з них: а) особливості українського фольклору; б) творчі засади М. Лисенка; в) західноєвропейські романтичні традиції. Значний вплив на формування фортепіанних камерно-інструментальних ансамблів композитора мала творчість австрійських та німецьких композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса), а також представників інших національних композиторських шкіл (П. Чайковського, Ф. Шопена, Ф. Ліста). Це підтверджують такі риси стилю: використання форм та жанрів, притаманних романтичній добі; багатство художньо-образної сфери, занурення у світ людських переживань; використання елементів національного фольклору; збагачення фактурних особливостей та виразових можливостей інструментів. У своєму дослідженні Г. Брилинська-Блажкевич [2] вказує, які саме художньо-виразові засоби, сформовані у творчості представників європейського романтизму, стали близькими індивідуальному стилю цього українського композитора. Це, зокрема: проникнення вокальних жанрів в інструментальні композиції (вплив Ф. Шуберта); проспіваність всіх голосів фактури (полімелодика Ф. Шопена); перевага варіаційних форм та варіантно-варіаційного типу розвитку матеріалу, винахідливість у сфері фортепіанної фактури (вплив Ф. Мендельсона); насичена фортепіанна фактура та перевага багатоголосного викладу з тяжінням до індивідуалізації голосів (фактурні особливості творів Р. Шумана, Й. Брамса); відображення багатства внутрішнього світу людини через глибокий психологізм образів (музично-психологічні портрети Р. Шумана); увага до наскрізного типу розвитку, використання наскрізних форм (творчі засади Ф. Ліста); вивчення інтонаційних особливостей рідної мови та їхнє проникнення в музичну тканину творів, органічне поєднання слов'янських мовних інтонацій та елементів національного фольклору з досягненнями захід-

ноєвропейських музичних традицій (вплив П. Чайковського, М. Лисенка).

Синтезуючи вищезазначені ознаки з особистісним підходом та розумінням музики, С. Людкевич створив власний композиторський стиль та заклав міцний фундамент для розвитку багатьох жанрів в українській музиці. Зазначимо, як проявляються засоби виразності у творах композитора: 1) мелодика є основним засобом виразності, вона синтезує в собі національні та європейські пізньоромантичні ознаки; звернення до побутової пісні та романсу породжує мелодії кантиленного типу; зустрічаються елементи речитативності та декламаційності; 2) ладо-гармонічна мова поєднує в собі ознаки українського фольклору та романтичної барвистості; тяжіння композитора до наскрізної мелодизації спричинило поліфонізацію гомофонної фактури; 3) ритміка часто має імпровізаційний характер, вона породжена примхливістю мелодичних ліній та специфікою народного музикування; 4) варіантно-варіаційний тип розвитку музичного матеріалу теж пов'язаний з опорою на особливості народної музики; 5) форма творів С. Людкевича зовні зберігає класичні риси, однак тяжіння композитора до наскрізного та варіаційного типів розвитку породжує певну складність: з одного боку, зростає значущість окремих епізодів, які розкривають широкий спектр художніх образів, з іншого – виникає проблема цілісності твору, яка вимагає логіку побудови форми та вірне розташування смислових акцентів.

В результаті комплексного дослідження камерно-інструментальної спадщини композитора доходимо висновку, що фортепіанна фактура камерно-інструментальних творів С. Людкевича поєднує «...загальноромантичні тенденції до смислової багатоплановості та поліфонізації фактури, характерними для народно-підголоскового співу, а також хорового виконавства» [2, с. 90]. Тенденція до мелодизації всіх елементів фактури сприяла створенню особливого типу фортепіанної фактури у творах композитора. Прагнення до проспіваності і виразності всіх голосів фактури спричинило перевагу неімітаційної підголоскової поліфонії, що бере свої початки від народного хорового виконавства. Мелодизація супроводу, гармонічного заповнення та різноманітних імпровізаційних віртуозних пасажів, породжених специфікою народних інструментальних награвань, дає змогу визначити фортепіанну фактуру творів С. Людкевича як полімелодичну.

Зазначимо найбільш вживані технічні та фактурні фортепіанні прийоми у творах композитора: 1) акордовий та хоральний виклад музичного матеріалу з індивідуалізацією всіх голосів; 2) унісонний рух голосів та октавна техніка; 3) широкі арпеджіо та арпеджіоподібні пасажі-перебіги на кілька октав; 4) гамоподібні та позиційні пасажі; 5) прийоми чергування рук; 6) прийоми мартелято та тремоло; 7) подвійні ноти. Проте будь-які засоби фортепіанного письма у творах С. Людкевича продиктовані безпосередньо художньо-образними завданнями, змістом, їх жанровою природою та безпосереднім зв'язком з фольклором. Загалом у камерно-інструментальних ансамблях С. Людкевича відчувається тяжіння до камерності у висловлюванні, хоча подекуди фактура творів композитора не позбавлена віртуозності, а отже, потребує майстерного володіння інструментами.

Серед основних виконавських особливостей, які водночас породжують певні складнощі для піаніста, розглянемо особливості фразування, інтонування, агогіки, артикуляції, педалізації, туше. Визначальну роль у формуванні творчості композитора відіграла пісенність, породжена традиціями хорового співу та українського фольклору. Тому важливо зазначити, що ідеалом звучання фортепіано в камерно-інструментальних ансамблях С. Людкевича, як зрештою і для інших інструментів, стає співучість. Відтворення співу голосу (точніше, ансамблю голосів) та максимальне наближення до нього – основне завдання виконавців, яке і визначає специфіку всіх виразових засобів. Однак фактура не втрачає своєї «фортепіанності», тобто максимально пристосована для виконавства, що свідчить про глибоке знання фактурних традицій, виразових та технічних можливостей інструмента. Використання елементів української пісні, а часом і точне її цитування, відтворення мовних інтонацій сприяє особливостям фразування та артикуляції. Пісенна природа мелодій породжує фрази довгого дихання. Водночас кожна інтонація вимагає випуклої вимови, тому великого значення набувають артикуляційні ліги, вони спонукають виконавців до «промовляння» кожної найменшої музичної інтонації. Артикуляційні завдання ускладнюються й особливостями фактури, яка характеризується індивідуалізацією всіх голосів. Наскрізна пісенність сприяє перевазі плавного руху та легатній грі. Досягненню таких виконавських завдань допомагає м'яке туше та плавне голосоведення. Музична мова творів композитора

вимагає і гнучкої агогіки. Фортепіанні камерно-інструментальні твори композитора передбачають використання піаністостом можливостей педалі, яка має підкреслювати гармонічне багатство музики, сприяти плавному веденню мелодичних ліній, а також допомагати відтворенню тембрів для досягнення певних образів. Орнаментика у творах С. Людкевича представлена у вигляді мелодизованих пасажів та фігурацій. Динамічне нюансування досить різноманітне, від *ppp* в до *fff* в кульмінаційних епізодах. Однак улюбленою для композитора є сфера від *mp* до *mf*. Найтипівішими є хвилеподібні динамічні нарощання та спади.

Висновки. С. Людкевич започаткував жанр камерно-інструментального ансамблю в професійній музиці на Західній Україні і дав поштовх для його подальшої еволюції. Митець у своїй творчості прагнув на основі засвоєних кращих європейських традицій створити жанр українського камерно-інструментального ансамблю, збагачуючи його національною самобутністю. Розуміння композитором специфіки ансамблевого музикування, що базується на критеріях спільності, цілісності виконавського процесу, взаємодоповнення та взаємопроникнення індивідуальних партій сприяло трактуванню камерно-інструментального жанру з орієнтацією на рівноправність учасників ансамблю. Тому всі партії беруть активну участь у розвитку музичного матеріалу, в драматургії композиції і формують єдину, неподільну фактуру твору. Водночас, формуючи у своїх камерно-інструментальних творах новий тип специфічно ансамблевого виконавства, С. Людкевич значно розширив виразові можливості фортепіано. Проте композиторська спадщина митця надзвичайно багатогранна та барвиста. Вивчення специфіки жанрів та їх особливостей у контексті стилю цього автора – важлива ланка в історії національного музичного мистецтва загалом. Прискіпливої уваги музикознавців потребують й інші жанри творчості композитора, особливо камерно-вокальна та інструментальна, які досі залишаються недостатньо вивченими.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрієвська В.В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2010. 21 с.
2. Брилинська-Блажкевич Г. Фортепіанна творчість Станіслава Людкевича. До 120-річчя від дня народження композитора. Львів, 1999. 125 с.

3. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : Астон, 2001. 400 с.
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339с.
5. Клин В. Фортепіанна музика С. Людкевича. *Музика*. 1979. № 1. С. 7–9.
6. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX ст. *Українське музикознавство*. 1998. Вип. 28. С. 144–154.
7. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 54 с.
8. Слюсар Т.М. Львівська камерно-інструментальна соната в історико-стильовій парадигмі жанру : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Львів. нац. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2009. 20 с.

REFRENSSES

1. Andrijevska, V. (2010). Chamber-instrumental ensemble in Lviv composers' works of the twentieth century. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian]
2. Brylynska-Blazhkevych, H. (1999). Stanislav Lyudkevich's piano work. To the 120th anniversary of the composer's birthday. Lviv [in Ukrainian]
3. Kashkadamova, N. (2001). Piano Art in Lviv : Articles. Reviews Materials. Ternopil: Aston [in Ukrainian]
4. Klyn, V. (1979). Piano music by S. Lyudkevych. *Muzyka*, 1, 7-9 [in Ukrainian]
5. Kozarenko, O. (1998). Some tendencies of the development of the national musical language in the first third of the twentieth century. *Ukrajinsjke muzykoznavstvo*, 28, 144-154 [in Ukrainian]
6. Kyjanovska, L. (2000). Stylistic evolution of Galician musical culture of the XIX-XX centuries. Ternopil: Aston [in Ukrainian]
7. Pavlyshyn, S. (1974). Stanislav Lyudkevych. Kyiv: Muzychna Ukrajinna [in Ukrainian]
8. Slyusar, T.M. (2009). Lviv chamber-instrumental Sonata in the historical and stylistic paradigm of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 10.04.2019 р.

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.3>**Нина Сергеевна Довгаленко**<https://orcid.org/0000-0003-3462-640X>

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
odma_n@ukr.net

КОНЦЕПТ «МУЗЫКА» В РАННИХ СОЧИНЕНИЯХ А. КАРАМАНОВА («МУЗЫКА № 2» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО)

Цель статьи. Статья посвящена исследованию стилевых черт в творчестве А. Караманова 1960-х годов. Модернистский период основан на оригинальной композиционной технике, в которой элементы музыкального языка традиционного происхождения синтезированы с несерийной додекафонией и приемами секундовых и ритмических модификаций. **Методология** работы основана на положениях системного и интонационного анализа в исследовании языковых средств. **Научная новизна** заключается в рассмотрении сочинения, которое еще не было представлено в музыковедческой литературе и обнаружении оригинальных композиционных приемов, которые составили открытие в отечественном музыкальном авангарде 1960-х годов. Подчеркивается, что название музыкального произведения формирует конечную цепь значений, каждое звено которой служит ориентиром и организует художественное пространство. Исследуется направление композиторской техники, которому необходимо следовать для поиска разгадки феномена карамановского авангардизма. **Выводы.** В одном из наиболее значительных сочинений Караманова раннего периода, несмотря на уникальность примененной автором языковой и концептуальной системы, сохранены все свойства европейского произведения-опуса – структурированность и как следствие, завершенность, исчерпанность формы, масштабность замысла, острый драматизм в создании такого неоднозначного и непостижимого понятия, как музыка. Название «Музыка» заставляет предположить авторскую волю, направленную на подчеркнутое «отторжение» идеи произведения от принятой смысловой системы координат. «Музыка» оказывается расположенной вне жанра, стиля, предназначения, способа преподнесения, модели слушательского восприятия и так далее. Но в отличие от традиций привлечения смысловатых названий-концептов композиторов-авангардистов Караманов оставляет название, связанное с сущностной природой искусства компонования звуков.

Ключевые слова: творчество А. Караманова, «Музыка № 2», несерийная додекафония, концепт универсума, сонорика, фортепиано, отечественный авангард 1960-х годов.

Dovgalenko Nina, Ph. D. In the History of Arts, Professor of the Department of the Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Concept “Music” in a early A. Karamanov’s composition (“Music № 2” for piano)

The purpose of work. The article is devoted to the study of stylistic laws in the work of A. Karamanov 1960s. The modernist period is based on an original compositional technique, in which elements of a musical language of traditional origin are synthesized with non-serial dodecaphony and techniques of second and rhythmic modifications. **The methodology** of the work is based on the provisions of the system analysis in the study of language means and the principle of historicity in assessing the evolution of the composer’s stylistics. **The scientific novelty** consists in analyzing a work that has not yet found its illumination in literature, but is a significant artistic phenomenon in domestic music. It is emphasized that the name of a musical work forms a final chain of meanings, each link of which serves as a guide and organizes the artistic space. The direction of composer technique, which must be followed to find the clue to the phenomenon of Karamanov avant-garde, is investigated. **Conclusions.** In one of the most significant works of Karamanov of the early period, despite the uniqueness of the language and conceptual system applied by the author, saved all properties of the European opus – structuredness and, as a result, completeness, exhaustion of form, the scale of the plan, the sharp drama in the creation of such an ambiguous and incomprehensible concept as music. The name “Music” suggests the author’s will, aimed at emphasizing the “rejection” of the idea of the work from the accepted semantic coordinate system. “Music” is located outside the genre, style, purpose, method of presentation, model of listening perception, etc. But unlike the traditions of attracting intricate names-concepts of avant-garde composers, Karamanov leaves the name associated with the essential nature of the art of composing sounds.

Key words: creativity of A. Karamanov, “Music No. 2”, non-serial dodecaphony, concept of the universe, sonorics, the piano, domestic vanguard of the 1960 s.

Довгаленко Ніна Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Концепт «музика» в ранніх творах А. Караманова («Музика № 2» для фортепіано)

Мета статті. Стаття присвячена дослідженню стильових рис у творчості А. Караманова 1960-х років. Модерністський період заґрунтований на оригінальній композиційній техніці, в якій елементи музичної мови традиційного походження синтезовані з несерійною

додекафонією і прийомами секундових і ритмічних модифікацій. **Методологія** роботи базується на положеннях системного та інтонаційного аналізу в дослідженні мовних засобів. **Наукова новизна** полягає у вивченні твору, який ще не знайшов свого освітлення в науковому обігу і виявленні оригінальних композиційних прийомів, котрі становили відкриття у вітчизняному музичному авангарді 1960-х років. Підкреслюється, що назва музичного твору формує кінцевий ланцюг значень, кожна ланка якого служить орієнтиром і організовує мистецький простір. Досліджується напрям композиторської техніки, якому необхідно слідувати для пошуку розгадки феномена караманівського авангардизму. **Висновки.** В одному з найбільш значних творів Караманова раннього періоду, незважаючи на унікальність застосованої автором мовної та концептуальної системи, збережені всі властивості європейського твору-опусу – структурованість і як наслідок, завершеність, вичерпаність форми, масштабність задуму, гострий драматизм у створенні такого неоднозначного і незбагненого поняття, як музика. Назва «Музика» змушує припустити авторську волю, спрямовану на підкреслене «відторгнення» ідеї твору від прийнятої смислової системи координат. «Музика» виявляється розташованою поза жанром, стилем, призначенням, способом піднесення, моделлю слухачького сприйняття тощо. Але, на відміну від традицій залучення хитромудрих назв-концептів композиторів-авангардистів, Караманов залишає назву, пов'язану з сутнісною природою мистецтва компоновання звуків.

Ключові слова: А. Караманов, «Музика №2», несерійна додекафонія, концепт універсуму, сонорика, фортепіано, вітчизняний авангард 1960-х років.

Актуальность темы работы. Закономерности организации музыкальной речи, своеобразие письма украинских композиторов в контексте отечественного авангарда 1960-х годов является недостаточно изученной областью музыковедения. Сложность и неординарность языка, многообразие проявлений авторских концепций, неоднозначность воплощений европейских композиторских методов в творчестве отечественных композиторов делают необходимым детальное исследование текстов этого периода. Это положение тем более приложимо к творчеству А. Караманова, стилистика которого еще не нашла достаточного отражения в музыковедческой литературе, а существующие работы имеют в основном популяризаторский характер.

Цель статьи – исследование стилистических черт в творчестве А. Караманова 1960-х годов, в том числе оригинальной композиционной техники, в которой элементы музыкального языка традиционного происхождения синтезированы

с несерийной додекафонией и приемами секундовых и ритмических модификаций.

Изложение основного материала. Музыкальные произведения имеют свои имена. Как и имена людей, заглавия художественных сочинений (литературных, музыкальных, объектов изобразительного искусства) несут в себе возможности их идентификации. Название формируется из нескольких составляющих, извлеченных из разных содержательных слоев музыкальной культуры. Имя автора, прямо связанное с художественно-историческим и стилевым контекстом, взрастившим сочинение, жанровые указатели (соната, оратория), возможные прямые или опосредованные программные признаки («Мефисто-вальс» или Симфония «1905 год») – все это знаки, суть которых – создание неповторимого и узнаваемого внешнего облика произведения. Название обозначивает, то есть формирует конечную цепь значений, каждое звено которой служит ориентиром и организует художественное пространство. «Неоконченная симфония» Шуберта, «Дороги нет, но надо идти вперед» Л. Ноно или «Квітучий сад і яблука, що падають у воду» Е. Станковича, «Беспроводные технологии» Д. Курляндского (можно продолжать до бесконечности) – это обозначения, в которых собранные в единство смысловые и наиболее узнаваемые признаки авторского сочинения образуют опознавательный символ, прикрепленный к музыкальному произведению и своей конфигурацией неповторимо запечатлевающий его суть. Полнота и глубина символа поглощает как непосредственно произведение (текст), так и множество контекстных полей, из которых он сформирован (семантических, истории множества интерпретаций, жизненных обстоятельств авторов во время создания произведения, стилевых, жанровых традиций и их видоизменений и множество других).

Одновременно с созданием «внешней» стороны сочинения, его узнаваемой оболочки, название активно участвует в формировании содержания и художественного образа. Наиболее очевидным способом взаимодействия названия и звукового феномена является программность как прием, необходимый для конкретизации содержания музыкального произведения через литературные или живописные прообразы и их сюжетное распределение в музыкальной драматургии¹. Введение в название программной составляющей

(непосредственной или подразумеваемой) активизирует сюжетный алгоритм, призванный сделать более очевидным протекание драматургии в избранном автором направлении. Заголовком автор задает определенную последовательность открывания смысла, логику его проявлений в непосредственном звуковом феномене. Таким образом, конфигурация символа, заключенного в названии, отсылает к концептосфере (по выражению Д.С. Лихачева), в пределах которой располагается музыкальное произведение.

Фортепианные сочинения А. Караманова начала 1960-х годов носят названия «Музыка № 1» и «Музыка № 2» (1962). Это было время, наполненное энергией постижения новых звуковых миров. Авангардные веяния во всех сферах художественной деятельности кардинально изменили творческую атмосферу в стране. И хотя непосредственное влияние молодых украинских композиторов-авангардистов на музыкальную жизнь страны было мало заметным (редкие, почти исключительные случаи исполнения не могли поколебать плотные слои поддерживаемой государством официальной музыкальной действительности), их достижения в сфере композиторской техники и новой стилистики обусловили дальнейшие пути развития искусства. Новации последующих десятилетий были бы невозможны без включения в стилевые тенденции, далекие от предшествующих авангардистских исканий, достижений авангардного письма (особое отношение к смысловой нагрузке звука и паузы как элементов содержания, усложненная и рафинированная работа с ритмом, детализация фактуры, выход за пределы устоявшихся способов формообразования и оркестровки).

Сочинения рубежа 1950–1960-х годов Караманов относил к «модернистскому» периоду, краткому, но значимому в эволюции его стиля и в общей картине отечественного музыкального авангарда. Караманов интересовался творчеством Л. Ноно, Я. Ксенакиса, К. Пендерецкого, нововенской школой, П. Булезом, К. Штокхаузеном [2]. В начале 1960-х годов были написаны все модернистские сочинения Караманова (кроме «Музыки № 1» и «Музыки № 2», также Пять прелюдий и Девятнадцать концертных фуг, «Пролог, Мысль и Эпилог», Три прелюдии для фортепиано, «Музыка» для виолончели), которые фактически вывели композитора в ряд наиболее значительных отечественных композиторов-авангардистов.

Технику, в которой он работал, Ю. Холопов называл «свободной атональностью с ритмодинамическими сонорными эффектами», «несерийной додекафонией», которой свойственна «пронзительная резкость созвучий, их обжигающая диссонантность, стихийная необузданность экспрессии, эмоциональная раскованность» [8, с. 126]. Эта характеристика обобщенно указывает направление, которому необходимо следовать для поиска разгадки феномена карамановского авангардизма. Изучение масштабной «Музыки № 2» для фортепиано дает возможность рассмотреть, каким образом авангардные техники были преломлены в творчестве одного из самых самобытных композиторов прошедшего века. Кроме того, называя сочинения «Музыкой», автор ставит слушателя и исследователя перед необходимостью ответить на вопрос, что же есть «музыка» для композитора-авангардиста и какой аспект ее неизмеримых значений для автора является существенным.

А. Караманов не первым обратился к такому необычному способу заголовка («Музыка для струнных, ударных и челюсти» Б. Бартока, 1936 год; по степени абстрагирования сопоставимое с «Музыкой» название «Пьеса» – ор. 5, 6, 7, 10 у Веберна). Эта идея была продолжена Л. Грабовским в середине 1960-х созданием двух сочинений – Маленькая камерная музыка № 1 и № 2 для струнных.

Называние произведения «музыкой» заставляет предположить авторскую волю, направленную на подчеркнутое «отторжение» идеи произведения от принятой смысловой системы координат. Оно переводит понимание звучащей материи, заключенной в сочинении, в содержательное поле, в котором система устоявшихся обозначений теряет свое значение. «Музыка» оказывается расположенной вне жанра (симфония, баркарола), стиля (изобразительный импрессионизм или литературный романтизм), предназначения (литургическая или «меблировочная»), способа преподнесения (торжественная ода, военный марш или концертный этюд); она оказывается индифферентной к моделям слушательского восприятия и многое другое. И когда перестает быть действенной система «опознавательных» признаков, призванных направлять, коррелировать, подсказывать, «отсылать» звуковой объект к слушательскому музыкальному и культурному опыту, остается художественно организованная звуковая

сфера, абстрагированная от непосредственных жизненных преобразов, воздействий реального мимезиса. Но в отличие от традиций привлечения замысловатых названий-концептов композиторов-авангардистов (или подчеркнуто утилитарного отказа от наименования) Караманов оставляет название, связанное с сущностной природой искусства компонования звуков. Музыка в таком контексте становится категориальной данностью, дефиницией, принадлежностью логоса; «снятие» в названии бытийных признаков исторической и хронологической принадлежности произведения дает возможность проступить его онтологическим свойствам. Музыка предстает как неуловимый и сложный в своем понятийном оформлении художественный звуковой объект, развернутый в акустическом и духовном временном протекании. И возникает закономерный вопрос: что же это за свойства, чего следует ожидать и на что опираться сознанию, к которому обращено произведение с названием «Музыка».

Определению понятия «музыка» посвящен колоссальный массив работ, которые образуют самостоятельную тематическую сферу в науке о музыке. Градации аспектов, в которых происходит осмысление музыки-логоса, расположены в широком диапазоне исторического и смыслового рядов. Пифагорейское представление о музыке как о средстве, предназначенном для врачевания и воспитания, стало основанием числового и гуманистического решения проблемы понимания предназначения музыки и ее трудноуловимой сути. Представление о музыке-числе, выразителе гармонии сфер («музыка есть математическая наука» – Ибн-Сина, X век) развилось в осознание ее как части универсума, его биения, как «проводника космического Духа» (Штокгаузен, XX век). Удивительно, что прозрения древних мыслителей о природе музыки продолжены и развиты в философии современного композиторского искусства. В таком же ключе осознавал свое творчество и Караманов: «...В моей музыке живет полнота космического восприятия: звезды, планеты, разреженный воздух. Она далека от того, к чему стремится сегодняшняя музыка, – сделать себя комфортной, отвечающей человеческим запросам, создать как бы собственную цивилизацию. В моей музыке звучит открытый космос» [6, с. 1]. Музыка как модель мироздания сопряжена с онтологией самой музыки. Волновая природа звука, структурированность музыкального произведения,

основанная на разнокачественных и разнофункциональных элементах, их сложно организованное однонаправленное временное развертывание – точки совпадения, которые позволяют интуитивно или осознанно «совмещать» музыку с конструкцией универсума.

В «Музыке № 2» Караманова предельно отвлеченное от каких-либо контекстных «подсказок» название в смысловом ряду соединено с деловитой «протокольной» нумерацией. Неизмеримый «природный и эмоциональный отклик мира и души в области слышания внепонятийной конкретности» [по выражению Эггебрехта; цит. по 9, с. 15] – музыка – и порядковый номер исчисления звуковой «внепонятийной конкретности» сопоставлены и формируют (кроме функции названия) еще одну функцию. Номер указывает на то, что объект, который он определяет, имеет замкнутость, четко определенные границы звукового материала, наделен конкретностью, завершенностью и неповторимым своеобразием. То есть обладает признаками, которые позволяют его обозначить числом. Это произведение – опус, которому свойственны «логическая упорядоченность и структурированность как завоевание музыки Нового времени» [9, с. 24]. Таким образом, сочинения сообразно своему названию наделены предельным абстрагированием от каких-либо жанровых и исторических корреляций, несут в себе «космического» масштаба обобщенную идею и организованы по законам целостного произведения – со свойственными ему иерархичностью элементов музыкальной речи, драматургией, основанным на коммуникативных законах формообразованием.

Европейская традиция «автономной музыки» (Дальхауз), основанная на «опусном» музыкальном мышлении, в Музыке № 2 может быть интерпретирована неоднозначно. Что именно так четко и деловито пронумеровано – отдельные музыкальные произведения (№№ 1, 2), их хронологическая принадлежность и порядок возникновения, фрагменты отличных друг от друга состояний или стадий трансцендентного бытия музыки, разные воплощения неповторимого образного мира композитора в созданных им звуковых конструкциях? Слушатель и исследователь вправе ожидать, прежде всего, завершенного, замкнутого произведения с неотъемлемыми свойствами элементной структуры, синтаксической расчлененностью, организованными в форму и наделенными драматургией. Второй

аспект – это то самое «биение универсума», выхваченное из бесконечного множества его возможных проявлений. И третий аспект – это мир композитора, творца неповторимой модели звуковой бесконечности.

«Музыка № 2» поражает концентрированной диссонантностью. Произведение производит впечатление развернутого во времени и пространстве сгустка жестко организованной звуковой материи. Звуковысотности, как и длительности, традиционно выписаны, но не играют своей традиционной роли в формировании смысловой парадигмы произведения. Четко обозначенное положение звуковых элементов, сложно организованная во всех измерениях звуковая материя подчинены достижению другой цели – созданию максимально выраженной сонорности звучания.

Эстетика сонорики основана на формировании колористической пространственности музыкальной ткани. Оперирование тембровзвучностями, плотностями звучания, ритмом их расположения создает акустическую конфигурацию, которая по своему значению равноценна форме в ее широком понимании. Диапазон звучания, динамика, расположение в системе ударных и подчиненных длительностей в системе сонорики поглощают непосредственную выразительность и функциональность высоты тона и нейтрализуют взаимозависимость элементов. В формообразование и драматургию (а наличие завершенной формы, чьими свойствами они являются, подтверждено названием произведения) вступают факторы, которые совершенно отличны от факторов, системообразующих в условиях ладовых форм. Попытаемся установить, какие способы организации звукового материала и скрепления его в художественную целостность замещают утраченные с отказом от ладотональной взаимозависимости в такой сложной системе, как музыкальное произведение.

Центральный элемент системы в первой части «Музыки № 2» – малая секунда в ее разных пространственных модификациях. Варианты секунды в разных диапазонах и ее интервальные производные своим распределением в форме создают сложные комбинации, своего рода сюжет и драматургию. Основой является начальный кластер, точка отталкивания и мощный импульс для последующего развития. Он имеет развернутую форму: комплекс из сжатых в четырех звуках секунд в басу стремительно надстраивается секундовыми

же слоями, охватывая широкий диапазон. Начальный кластер играет роль лейтинтонации, поскольку сохраняет свои очертания в узловых моменты формы и в известной мере противостоит изменчивому потоку «обжигающей» (по выражению Ю. Холопова) диссонантности.

Экспозиционная тема собрана из двенадцатитонового ряда. Серийность вопреки непосредственным впечатлениям – образу абстрактного внетонального звучания – в первой части «Музыки № 2» сохранена только в экспозиции. Начальная тема представляет серию в горизонтальном виде, последующая пермутация преобразует ее в более сжатую и потому еще более диссонирующую вертикальную плоскость, а уже третье проведение – свободный вариант секундовых комбинаций на основе кластера-лейтмотива. В последующих проведениях темы как неизменный сохранен только наиболее узнаваемый начальный секундовый комплекс.

Порядок введения звуковысотных элементов, способы разработки фактурных вариантов, богатство ритмических комбинаций представляют собой своего рода энциклопедию приемов композиторской работы. Основой продвижения формы является многообразие варьирования интервала малой секунды, преимущественно примененной в наиболее жестком виде – гармоническом. Логика развертывания подчинена принципу количественного нарастания: секунда в первоначальном виде, секунда плюс любой интервал как новый комплекс, далее соединение двух комплексов и так далее. Причем в кульминациях используются только первоначальные секундовые варианты, наиболее диссонантно насыщенные. Примечательно, что завершающий кластер отражает намерение автора представить все двенадцать тонов начальной серии, и хотя двух звуков недостает, вызвано это, скорей всего, техническими причинами (возможностями исполнителя). Перед нами своеобразная двенадцатитоновая «тоника», которая открывает и завершает композицию, а между этими двумя крайними точками рассредоточенно напоминает о своей значимости как «режиссере» звукового потока.

Принцип количественного нарастания действенен и в отношении организации фактуры. Квинтэссенцией такого типа фактурного оформления служит экспозиция двенадцатитоновой темы, о которой уже шла речь. Задача расширения звукового пространства, его завоевания, раскрытия таящихся

в нем колористических возможностей блестяще разрешена в первой части «Музыки № 2». Применение фактурных приемов подчинено достижению максимальной контрастности в использовании регистровых красок. Все диапазоны – средний, нижний и верхний – наделены своими «соло», когда звуковая ткань сконцентрирована в ярко выраженном тембровом поле. Этот прием позволяет представить полюсные состояния звуковой палитры, очертить ее предельные возможности во всей полноте регистровых красок. Но наиболее действенным способом звукового моделирования пространства («космического» по выражению композитора) стало сопоставление предельно крайних диапазонов. Расстояние семи октав между партиями создает яркий экспрессивный звуковой образ, наделенный объемом и глубиной (несколькими годами позднее Караманов использовал сопоставление крайних регистров для достижения такого же эффекта в совершенно другой стилистике – в завершающей части Третьего фортепианного концерта “Ave Maria”). Следующим шагом в драматургии тембров является последовательное расслоение фактуры на три и четыре нотных стана, каждый из которых индивидуализирован тематически и предельно плотно заполняет все регистровое пространство. Таким образом, как и драматургия развертывания звуковысотных конструкций, драматургия тембровой организации подчинена логике расширения и насыщения плотности звучания. Обе смысловые линии – звуковысотная и тембровая – коррелируют в создании единого образа расширяющегося и усложняющегося безмерного пространства. Организация фактуры так же подчинена эстетике сонорики, как и звуковысотность «Музыки».

Особый интерес представляет ритмическая организация первой части «Музыки». Она полностью лишена метричности. Дело не только в отсутствии тактовых черт и размеров, которые служат временному структурированию звукового потока. Композитор подчеркнуто избегал каких-либо приемов ритмической соразмерности и повторности. Партии обеих рук с точки зрения их ритмической организации построены таким образом, что фрагменты с контрастной фактурой и сложными рисунками чередуются с фрагментами, в которых происходит совпадения ритмики и, соответственно, происходит усиление, «утолщение» тематизма. В результате ритмического резонирования наделенный им материал про-

типовопоставлен с (условно говоря) тематизмом многосоставным. Образуется своего рода пульсация формы, основанная на контрастном «биении» различных по способам озвучивания музыкальных идей. Кроме того, если рассмотреть протяженность каждого из тематических образований и закономерность их введения, то окажется, что они подчинены тому же принципу крещендирования, что и рассмотренные ранее звуковысотность и тембровость – пульсация имеет характер расширения звукового пространства². Образуется драматургия, своей конфигурацией напоминая рельеф спирали. Своеобразна и техника непосредственной работы с длительностями. Композитор вводил дополнительные длительности, что сопоставимо с аналогичной техникой Мессиана. Добавление к основной длительности ее половины позволяло значительно усложнить ритмический рисунок и избежать намеков на метричность. Этот же способ оперирования с ритмом сохранился в сочинениях последующего периода.

Что касается формы, то общепринятые приемы формообразования были неприемлемы для Караманова и в произведениях, написанных после 1965 года, с их очень своеобразной, но достаточно традиционной стилистикой. В аспекте интонационности композитор в «религиозный» период творчества кардинально изменил свои эстетические и стилевые приоритеты, и острая диссонантность ранних сочинений уступила место сложно организованному материалу, но построенному на узнаваемых элементах музыкальной речи. Неординарность же заявленных в модернистский период приемов формообразования осталась неотъемлемой чертой стиля Караманова.

Форму *первой части* вряд ли представляется возможным определить каким-либо образом. Но она, без сомнения, структурирована. То есть в ней присутствуют «музыкальный синтаксис как стержень для автономного искусства» [9, с. 25]. Звуковой поток формируется из мотивов, фраз, разделенных сменой фактур и динамикой; очевидны приемы коммуникативной природы, направленные на достижение генеральной кульминации (финальные строки 50–55), торможения как способа удержать уровень драматического напряжения при помощи остинатности (строки 26–27, 29–31) и так далее. Но основным фактором, который позволил упорядочить звуковое пространство, является волновая конфигурация в организации музыкальной ткани. Для Караманова зрелого «религиоз-

ного» периода колоссальные по экспрессии взлеты-нагнетания, экстаичные устремления к вершине и столь же мощные провалы составили неотъемлемые черты его звукового мира. Пафос преодоления и достижений кульминаций приобретал легко узнаваемую символику волны*. Подъем (бросок) к вершине определял очертания начальной темы и в сжатом виде предвосхищал драматургию всей части. Второе проведение основной темы (строки 2 и 3) представляет волну уже большей протяженности. А последующее развертывание с нарастающим завоеванием регистров и плотности звучания приводит к финальной кульминации на вершине волны.

Вторая часть завораживает красотой тонкой звукописи. Хрупкость предельно высокого регистра рояля в сочетании с невероятно сложной ритмикой и абстрактной ладовой организацией создают образ утонченный и нематериальный. «Светозарные» трели, разорванный на мотивы (молекулы) в разных регистрах основной додекафонный ряд в виде репетиций-вспышек, последовательно расслаивающаяся фактура (итоговые пять нотных станов) и, главное, космическая, развернутая вне мира эмоций звуковая материя отсылают к скрябинским «огненным» полотнам последнего периода его творчества.

К звуковысотности этой музыки в полной мере можно применить обозначение ее как «несерийной додекафонии», предложенное Ю. Холоповым. Додекафония в начальной теме и в ее последующих трансформациях (пять проведений) несомненно присутствует. Но их звуковая организация подчинена не числовым или иным нематериальным закономерностям. Смысловой единицей является, как и в первой части «Музыки», малая секунда. В экспозиции ее введение смягчено высоким регистром, добавлением консонантных секст и «разрыванием» секундовых интонаций паузами. Логика последующего развертывания подчинена идее интонационного насыщения и постепенного уплотнения фактуры. Во втором проведении к вычлененной из темы секунде добавлен (или встроен в нее) интервал; третий, четвертый и пятый варианты основаны на присоединении к секундам, взятым из темы, преимущественно, таких же жестких секунд.

Дальнейшее изложение выходит за пределы интонационного состава³ начальной темы-ряда. Расслоение фактуры, расширение звукового пространства происходит и при помощи

перевода секунды в гармоническую вертикаль. Первый, метрический этап лирической части исчерпан. Следующий эпизод возвращает свободную аметрическую фактуру первой части с неожиданными в таком контексте почти тональными мелодическими вкраплениями (строки первая и четвертая). Завершающий раздел с удивительным по виртуозности исполнения расслоением на все фортепианные регистры (семь октав) основан на заполнении звукового пространства множеством вариантов гармонических секунд. Горизонтальная плоскость эфемерного в своей хрупкости экспозиционного мелодизма через стадии постепенного разрастания заложенных в нем наименьших элементов превращается в предельную по объему и глубине звуковую сферу. Как и в первой части, музыка моделирует стадии существования живой и неживой материи: рождение, рост и победное величественное овеществление заложенных в ней возможностей.

Третья часть – финальная по своему назначению. Ее функциональным предназначением обусловлен и характер тематизма, и способ его формования. Композитор возвращает тематизм первой части, темп (*Allegro*), вводит кодовый раздел. В этом аспекте третья часть наиболее традиционная. Также традиционны (что удивительно в таком непростом сочинении) приемы завершения – остиная кульминация перед кодой. Начальная тема-серия, как и в первой части, после вариантов ее переизложения, уступает место свободной токкатной фактуре, стремительно несущейся к завершению. Интонационные основания – различные варианты секунды – сохранены, и это придает единство всему произведению. Интересно завершение части и одновременно цикла: последовательность мелодических секунд в предельно высоком регистре, напоминание о трансцендентной лирике второй части, горизонтальная проекция темы-идеи, и завершающий кластер начальной темы, который истаивает в предельной глубине и тишине. Драма под названием «Музыка № 2» завершена.

Итак, в одном из наиболее значительных сочинений Караманова модернистского периода, несмотря на уникальность примененной автором языковой и концептуальной системы, сохранены все свойства европейского произведения-опуса – структурированность и как следствие завершенность, исчерпанность формы, масштабность замысла, острый драматизм

в создании такого неоднозначного и непостижимого понятия, как музыка.

Примечания:

1. Чайковский в письме к Н.Ф. фон Мекк писал: «Так как мы с Вами не признаем музыки, которая состояла бы из бесцельной игры в звуки, то с нашей точки зрения, всякая музыка есть программная» [цит по 9, 28]. И так же авторитетно высказывание С. Рихтера: «Музыка, созданная для игры и слушания, в словах не нуждается – всякие толкования по ее поводу совершенно излишни, – к тому же я никогда не обладал даром слова» [7]. Высказывания внутренне не противоречивы; неоднозначны и разно направлены представления о программности, сформулированные выдающимися музыкантами, суть которой составляет отдельную проблему и выходит за границы данной статьи.

2. Поскольку нумерация тактов в этом произведении невозможна, пронумеруем строки. И окажется, что тематические акценты, организованные при помощи совпадения ритмики в партиях обеих рук, приходятся на строки-«такты» 14, 19, 29–32, 46–50 [3]. И, соответственно, промежутки между приведенными обозначениями, основанные на ритмическом контрастировании партий, так же подчинены принципу расширения.

3. Как было показано автором этой статьи в другой работе, волновая конфигурация в организации музыкального материала в некоторых случаях подчинялась числовым закономерностям [1].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Довгаленко Н. Українська сучасна музика. Портрети і ландшафти. Одеса : Друк-Південь, 2015. 233 с.
2. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба: воспоминания статьи, беседы, исследования, радиопередачи. Москва : Издательский дом «Классика – XXI», 2005. 364 с.
3. Караманов А. Твори для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1984.
4. Клюев А. Онотология музыки. Санкт-Петербург, 2010. 125 с.
5. Лихачев Д. Концептосфера русского языка. URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/paz_dumia_o_ros/026.pdf
6. Польшева Е. Апокриф или послание? *Музыкальная Академия*. 1996. № 2. С. 1–15.
7. Тина Гай Двойники: Рихтер – Гульд. URL: <http://sotvori-sebiasam.ru/svyatoslav-rixter/>.

8. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. *Музыка из бывшего СССР*. Москва : Композитор, 1994. Вып. 1. С. 120–137.

9. Холопова В. Феномен музыки. Москва : Директ-Медиа, 2014. 378 с.

REFERENCES

1. Dovgalenko, N. (2015) Ukrainian contemporary music. Portraits and landscapes. Odessa : Print-South [in Ukrainian]

2. Karamanov, Alemdar (2005) . Music, life, destiny: memories of articles, conversations, research, radio programs. Moscow : Publishing house “Classic – XXX” [in Russian].

3. Karamanov, A. (1984) Works for fortepiano. Kyiv : Muzichna Ukraine [in Ukrainian].

4. Klyuev, A. (2010) Ontology of music. St. Petersburg, Publishing House Petropolis [in Russian].

5. Likhachev, D. Russian conceptual sphere URL: https://www.lihachev.ru/pic/site/files/fulltext/pazdumia_o_ros/026.pdf [in Russian].

6. Poldyaeva, E. (1996) Apocryphal or message? (1996). Moscow: *Academy of Music*, № 2, p. 1–16 [in Russian].

7. Tina Guy Twins: Richter – Gould. URL: <http://sotvori-sebia-sam.ru/svyatoslav-rixter/> [in Russian].

8. Kholopov, Yu. (1994). Music from the former USSR. Moscow : Composer. Issue 1. P. 120–137. [in Russian].

9. Kholopova, V. (2014) The Phenomenon of Music. Moscow : Direct Media, 2014 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019 р.

УДК 78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.4>*Анжеліка Анатоліївна Татарнікова**кандидат педагогічних наук,**викладач кафедри хорового диригування**Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової**angelikatatarnikova75@gmail.com*

СВІТОГЛЯД А. БРУКНЕРА В РІЧИЩІ ДУХОВНО-СТИЛЬОВИХ НАСТАНОВ АВСТРІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Мета роботи – виявлення релігійних та естетичних настанов творчої особистості та спадку А. Брукнера в контексті духовно-стильової специфіки австрійської культури ХІХ століття. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, історико-музикознавчого, герменевтичного та мистецтвознавчого досліджень. **Наукова новизна** статті визначена її дослідницьким «кутом зору», що враховує не тільки релігійно-естетичні позиції творчості А. Брукнера, але й їх співвіднесеність із духовно-стильовою парадигмою культури Австрії ХІХ століття. Вказується, що якості австрійського національного характеру та світовідчуття виявилися найбільш повно зосередженими саме в концепції бідермаєру, що знайшло відбиття і в творчій особистості Антона Брукнера. **Висновки.** Узагальнення матеріалів з історії багатонаціональної культури Австрії в її історичному розвитку, її базових концептів (рівновага, компроміс, музикальність тощо) та «образу світу» свідчить про суттєву роль в ньому ідей непорушного порядку (*ordo*), здорового глузду, оптимізму, світовідчуття «цілокупності суцього», що мають багатовікові духовно-релігійні підстави та визначають специфіку австрійської культури Нового часу. Однією із суттєвих стилістичних ознак останньої виступає типологія австрійського бідермаєру, що зумовлює специфіку творчості її репрезентантів протягом двох останніх століть, у тому числі і А. Брукнера. Духовно-релігійне середовище формування його особистості (монастир Санкт-Флоріан), патріархальні настанови родини та австрійської культури в цілому склали підґрунтя не тільки його релігійного «соборного» світобачення, але й художнього універсуму композитора, що характеризується єдністю церковного та світського начал творчого самовираження, спрямованого на служіння «Божій славі». Релігійна «домінанта» світосприйняття А. Брукнера позначалася і на жанровій специфіці його творчого спадку, який обмежений хорovими та симфонічними творами.

Ключові слова: творчість А. Брукнера, духовно-релігійний світогляд А. Брукнера, культура Австрії, бідермаєр, романтизм.

Tatarnikova Anzhelika, Candidate of Pedagogical Sciences, Teacher of the Choral Conducting Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

A. Bruckner's worldview in line with the spiritual and stylistic attitudes of the Austrian culture of the XIX century

The aim of the work is to identify the religious and aesthetic attitudes of the creative personality of A. Bruckner in the context of the spiritual and stylistic specificity of the 19th century Austrian culture. The methodology of the work is complex and is based on a combination of cultural, historical, musicological, hermeneutical and artistic studies. The scientific novelty of the article is determined by its research perspective, which takes into account not only the religious and aesthetic position of A. Bruckner's creativity, but also their correlation with the spiritual and stylistic paradigm of 19th century Austrian culture. It is stated that the qualities of Austrian national character and worldview were most fully concentrated precisely in the concept of the Biedermeier, which was also reflected in the creative personality of Anton Bruckner. Conclusions. A synthesis of materials on the history of the multinational culture of Austria in its historical development, its basic concepts (balance, compromise, musicality, etc.) and the "image of the world" testifies to the significant role in it of ideas of inviolable order (ordo), common sense, optimism, worldviews of the «totality of things», having centuries-old spiritual and religious foundations and determining the specificity of the Austrian culture of the New Age. One of the most significant stylistic features of the latter is the typology of the Austrian Biedermeier, which determines the specifics of the creativity of its representatives over the past two centuries, including A. Bruckner. The spiritual and religious environment of his personality formation (St. Florian monastery), patriarchal attitudes of the family and Austrian culture as a whole formed the basis of not only his religious «catholicity» worldview, but also the composer's artistic universe, characterized by the unity of church and secular principles of creative expression aimed at the ministry of God's glory. The A. Bruckner's religion "dominant" was designated for the genre of specific creative decline, a kind of divisions by choral and symphonic creations.

Key words: A. Bruckner's creative work, A. Bruckner's spiritual and religious outlook, Austrian culture, Biedermeier, romanticism.

Татарникова Анжеліка Анатольєвна, кандидат педагогічних наук, преподаватель кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой.

Мировоззрение А. Брукнера в русле духовно-стилевых установок австрийской культуры XIX века

Цель работы – выявление религиозных и эстетических установок творческой личности А. Брукнера в контексте духовно-стилевой специфики австрийской культуры XIX века. Методология работы имеет комплексный характер и базируется на соединении средств культурологического, историко-музыковедческого, герменевтического и искусствоведческого исследований. Научная новизна статьи определена ее исследовательским ракурсом, учитывающим не только религиозно-эсте-

тические позиции творчества А. Брукнера, но и их соотносительность с духовно-стилевой парадигмой культуры Австрии XIX века. Указывается, что качества австрийского национального характера и мироощущения оказались наиболее полно сосредоточенными именно в концепции бидермейера, что нашло отражение и в творческой личности Антона Брукнера. **Выводы.** Обобщение материалов по истории многонациональной культуры Австрии в ее историческом развитии, ее базовых концептов (равновесие, компромисс, музыкальность и т.д.) и «образа мира» свидетельствует о существенной роли в нем идей нерушимого порядка (*ordo*), здравого смысла, оптимизма, мировосприятия «целостности сущего», имеющих многовековые духовно-религиозные основания и определяющих специфику австрийской культуры Нового времени. Одним из существенных стилистических признаков последней выступает типология австрийского бидермейера, обуславливающая специфику творчества ее репрезентантов на протяжении двух последних столетий, в том числе и А. Брукнера. Духовно-религиозная среда формирования его личности (монастырь Санкт-Флориан), патриархальные установки семьи и австрийской культуры в целом составили основание не только его религиозного «соборного» мировидения, но и художественного универсума композитора, характеризующегося единством церковного и светского начал творческого самовыражения, направленного на служение «Божьей славе». Религиозная «доминанта» мировосприятия А. Брукнера сказалась и на жанровой специфике его творческого наследия, которое ограничено хорowymi и симфоническими произведениями.

Ключевые слова: творчество А. Брукнера, духовно-религиозное мировоззрение А. Брукнера, культура Австрии, бидермейер, романтизм.

Актуальність. У свій час О. Михайлов відзначав, що «внутрішня будова творів епохи відображає улаштованість самої епохи (як ґрунту культури)» [18, с. 11]. Актуальними напрямками сучасної мистецтвознавчої та культурологічної думки можна вважати розроблення проблематики, пов'язаної з національними культурними кодами та «образами світу». Сказане є співвідносним і зі зразками художньої творчості Австрії XIX ст., зокрема із творчою особистістю, світоглядом А. Брукнера та його спадком. Глибока релігійність композитора, що практично не має аналогів серед його сучасників, у свою чергу, підіймає питання про актуальність подальшого осмислення (або переосмислення) його художнього універсуму в рідчизні духовних настанов австрійської культури XIX ст.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес у вітчизняному музикознавстві та культурознавстві до спадщини А. Брукнера. Окрім досліджень та огляду творчого шляху композитора, узагальнені

жанрово-стильової специфіки його творчості, які знаходимо в роботах К. Царьової [21], І. Білецького, М. Філімонової [20], В. Коннова [10], Л. Новака [16; 17] та ін., виділяємо також дисертації та публікації Д. Локоотьянової (2018) [11], С. Антонової (2007) [1], А. Бібікової [2], О. Іванової, присвячені розгляду типових ознак його конкретних симфонічних та хорових творів. Духовно-релігійні погляди А. Брукнера лише частково висвітлюються в окремих публікаціях А. Дробиш [5; 6], К. Зенкіна [8]. Дисертація Н. Решетило (2011) [19] зосереджує увагу на такій якості світовідчуття та творчості композитора, як «соборність». Питання про взаємозв'язок творчої спадщини А. Брукнера зі своєю епохою та її репрезентантами складає також один із численних аспектів культурологічних досліджень О. Михайлова, присвячених науковим розвідкам щодо феноменології австрійської культури в цілому та її стильової специфіки [14]. Отже, певний брак на сьогодні досліджень унікальної особистості А. Брукнера, що парадоксальним образом поєднує «простоту життєвих проявів благочестивого «наївно-релігійного» католика із грандіозними світоглядними прагненнями, вираженими в музиці» [19, с. 4], певним чином стимулює необхідність її подальшого вивчення та мистецтвознавчо-філософського осмислення.

Мета роботи – виявлення релігійних та естетичних настанов творчої особистості та спадку А. Брукнера в контексті духовно-стильової специфіки австрійської культури XIX століття. **Методологія роботи** має комплексний характер і базується на поєднанні засад культурологічного, історико-музикознавчого, герменевтичного та мистецтвознавчого досліджень. **Наукова новизна** статті визначена її дослідницьким «кутом зору», що враховує не тільки релігійно-естетичні позиції творчості А. Брукнера, але й їх співвіднесеність із духовно-стильовою парадигмою культури Австрії XIX століття.

Виклад основного матеріалу. Культурна спадщина Австрії являє собою унікальний феномен у межах культурно-історичного надбання Європи, починаючи ще з епохи Середньовіччя. Сказане певною мірою зумовлено історичними шляхами її розвитку, а також національно-географічною специфікою, що мала вплив на формування австрійського духовного «образу світу». Багатоміжове правління Габсбургів зумовило поступове збільшення території імперії та її багатонаціональну специфіку. «Німецька етнічна основа пом'якшена <...> в австрійцях

живим слов'яно-італійським впливом та історичними умовами розвитку країни» [12, с. 319]. Вже на початку XVI ст. імперія Габсбургів охоплювала Богемію, Сілезію, Угорщину, частину південно-слов'янських та італійських земель. На думку Н. Павлової, «особливістю цієї культури протягом століть залишалося не самоствердження, не закритість, а, навпаки, сприйнятливість до культур інших народів» [18, с. 15]. Подібна культурно-історична «відкритість» доповнювалася також конфесійною різноманітністю духовного життя імперії, в якій домінування католицького світу доповнювалося толерантним відношенням до інших верств християнства – протестантизму та православ'я.

Позначена специфіка духовного життя Австрійської імперії найбільш повно проявилася за часів епохи так званого «йозефізму» (друга половина XVIII ст.), пов'язаної із правлінням Йозефа II. Його реформи, особливо в сфері церковного життя, були резонансними не тільки у свій час, але і пізніше. Прагнення до втілення в життя ідеалів просвітницької монархії, віротерпимість – усе це зумовило показову для «йозефізму» спрямованість до єднання «трону та вівтаря», багато в чому похідну від концепції галліканізму та його східнохристиянської генези. Водночас ці ідеї передбачили виникнення у другій половині XIX ст. феномену старокатолицтва [22] як одного з показових явищ духовного життя Західної Європи вказаного періоду та його неовізантійської складової частини [15].

Специфіка багатонаціонального та поліконфесійного співіснування народів Австрійської імперії, історія якої (на рівні Священної Римської імперії) сходила ще до часів Карла Великого, зумовила сутність показової для неї духовної картини світу, що завжди, так чи інакше, тяжіла до гармонічного світосприйняття. Останнє найбільш повно було узагальнене в австрійській літературі та музиці XVIII–XIX століть, що виявляють такі показові концепти австрійського культурного світу, як «рівновага (Ausgleich)», «компроміс», «музичність» тощо [див. більш детально про це: 9; 7]. У кінцевому підсумку, починаючи ще з часів феодалізму, «із царювання Максиміліана I, через бурхливі події Реформації та контрреформації, через турецьку агресію, наполеонівські війни, через все XIX століття в австрійських землях зберігається, за певних змін, усвідомлення порядку, або впорядкованості, яке стало суттєвою ознакою австрійської культури. Включення

людини в усвідомлений (угодний Богові) світовий порядок відповідає духу австрійської культури» [18, с. 16] і, додамо, визначає духовний сенс людського життя. Але віра у високий Божественний порядок складає лише одну зі сторін явлень австрійця про реальність. Її інший бік пов'язаний з уявленнями про її хибність і мінливість.

Позначені аспекти світовідчуття австрійця проявляються в тематиці і головних образах австрійської культури різних епох. Тим не менш, за словами О. Михайлова, «класичне австрійське мистецтво – це мистецтво майже немислимого оптимізму. Непорушна цілокупність керованої досконалим законом світобудови». «Якими б кричущими не були відображені мистецтвом протиріччя дійсності, мета мистецтва – зберегти стриманий спокій перед їх обличчям і цим здійснити над ними суд. Стриманість – це риса мистецтва Грільпарцера, Шуберта, Брукнера, Штіфтера, що знаходить вираження в непохитному почутті порядку, суворой, геометричній розміреності: навіть у пору розквіту романтизму австрійська музика зберігає і підкреслює строгу розчленованість своїх побудов. Почуття порядку – не педантична пристрасть, це вираження торжества гуманних ідеалів в мистецтві над протиріччями дійсності, перемога належного над тим, що є» [14, с. 292].

Позначена духовно-естетична спрямованість австрійського «образу світу» та культури знайшла відбиття і в стильовій специфіці мистецтва Австрії, зокрема у XIX ст., виявляючи тим самим не тільки його спорідненість із загальним німецькомовним світом, але й певні відмінності, визначені його стильовими «домінантами». Так? типологічні ознаки та тематика німецького романтизму початку XIX ст. не знаходили відгуку у творчих шуканнях австрійських митців цього періоду. На думку Н. Павлової, «австрійській літературі [як і мистецтву в цілому] було чужим бажання гетевського Фауста пізнати останню таємницю світобудови <...> Пізнанню тут була традиційно покладена певна межа <...> В австрійського поета свій спосіб освоєння світу, йому не властиве перебільшення можливостей художника: кожна складова частина обережно вбудовується в будівлю цілого <...> Німецька література спрямовувалася вгору – до символічних сенсів речей і предметів <...> Австрійська культура, як по-своєму і російська, набагато довірливіше до світу. Сенс не був тут прерогативою людини

і духу, не привносився одухотвореною особистістю в природу – він світився в самому житті, був розлитий в дійсності, яка потребувала її осягнення» [18, с. 19–24].

Сказане зумовлює значущість в австрійському мистецтві XIX ст. з його акцентом на «глибинах і висотах» людського «я» та водночас визначенням його як «століття приватного життя», типологічних ознак саме феномену бідермаєра, що став одним із стильових «знаків» епохи Реставрації, а також предметом великих дискусій у сучасному мистецтвознавстві та музикознавстві, охоплюючи щоразу нове коло питань і тем. У патріархально-традиційному дусі мистецтво бідермаєра репрезентує світ сім'ї, дитинства, деталізований інтерес до життєвого простору людини, пізнання духовних підвалин повсякденності тощо. О. Муравська, виявляючи «духовний модус» бідермаєра, розглядає цей феномен із позицій «патріархально-ортодоксального типу культури», генетично похідного від традицій східного (візантійського) християнства [див. більш детально про це: 15, с. 311–321]. Сказане є показовим і для австрійської духовної християнської культури, що формувалася в часи раннього Середньовіччя на базі контактів із численними ірландськими ченцями-місіонерами як представниками «давньозахідного православ'я» [15, с. 78–102].

В епоху Реставрації з показовою для Австрійської імперії ідеалізацією «габсбургського імперського міфу» та надбань «йозефінізму» якості австрійського національного характеру та світовідчуття виявилися найбільш повно зосередженими саме в концепції бідермаєру. «Стабільність у політиці та громадському житті, що межує зі стагнацією, сприяла руху до цінностей приватного життя, сім'ї, що породжувало відчуття захисту, закритості від світу та його загроз» [13, с. 16]. Літературні герої бідермаєру, причетні до базової концепції цього стилю як «побуту, пронизаного релігійністю», шукали спокій, гармонію і красу та прагнули до духовного преображення. Відзначимо, що апелювання в цьому стилі до вікових патріархальних цінностей, що мали глибинну духовну генезу, зумовило його актуальність і в наступні епохи. Згідно з думкою К. Маґріса, «світовідчуття бідермаєра в Австрії вийшло за межі певного історичного періоду і конкретної держави і стало характерним для всієї старої Європи» [12, с. 321].

Позначена специфіка австрійського образу світу та його духовно-стильових мистецьких парадигм знайшла відбиття і у

творчій особистості Антона Брукнера, що формувалася в середині XIX ст. в умовах досить суворого патріархального побуту. У відповідності з давньою національною традицією він успадкував від своїх предків професію вчителя. За словами М. Філімонової, «діяльність сільського вчителя була шанованою, суспільно необхідною, а головне, невіддільною від сільської громади, оскільки він повинен був не тільки навчати дітей основам наук, а й виконувати обов'язки церковного органіста і хормейстера, грати на всіх сільських святах і навіть брати участь у сільських роботах» [20, с. 332]. Ці обставини творчої біографії А. Брукнера мають також певні аналогії долею харизматичного літературного персонажа А. Куссмауля і Л. Айхрода – Готтліба Бідермаєра, що дав ім'я популярному стилю європейської культури епохи Реставрації (див. вище). Порівнюючи його з Фаустом, названі автори особливо підкреслювали скромність цього героя, якому «його маленька кімната, тісний садок, його непримітне село і убога доля сільського шкільного вчителя допомогли знайти блаженство на землі» [15, с. 314].

Так, роки дитинства та юнацтва, проведені в мальовничих куточках Австрії, пов'язаних із її патріархально-історичними і духовними традиціями, визначили найважливіші якості його особистості, що мали перетин з типологічними ознаками його літературних сучасників, – «рідкісну невибагливість у побуті, скромність, виняткову працездатність, велику волю, що допомагала йому в подоланні всіх життєвих негараздів і випробувань, постійну незадоволеність своїми знаннями, що збереглася до кінця його днів. І одночасно із цим – поклоніння перед авторитарною владою, переконаність у непорушності світопорядку, прийняття як даності соціального устрою, відстороненість від політики» [20, с. 333–334]. Позначені якості знайшли відбиття і у стильових перевагах творчого спадку А. Брукнера, якому вдалося, за думкою В. Коннова, поєднати «дві епохи музичного життя Відня. Брукнерівська лірика, що несе в собі шубертівську традицію, відзначена патріархально-ідилічним забарвленням, яке свідчить про невпинний процес історичного переосмислення спадку раннього музичного романтизму і про становлення зазначеного ностальгією за «добрими старими часами» уявлення про «перед березневу» епоху в австрійській культурі, позначену поняттям «бідермаєр» [10, с. 180].

Перетин якостей особистості А. Брукнера з типологічними ознаками названого стилю та світобаченням його героїв

найбільш яскраво виявлений у дисертації Д. Локотьянової, що присвячена розгляду деяких аспектів церковної музики композитора. Виявляючи своєрідність його творчої фігури, що принципово відрізняється від митців його часу, причетних у тому числі і до мистецтва романтизму, дослідниця констатує: «Адже щоб світ непорушно «стояв» на своїх законах, а не руйнувався, потрібні такі «прости» люди, потрібна така моральна людина (або «сільський дурник», як називали його деякі сучасники), як А. Брукнер. Він виявився дивним живим втіленням ідеалу гармонії й упорядкованості на противагу роздробленості буття». Фігура А. Брукнера як для сучасників, так і для нащадків «наділяється характеристикою «проповідника із сільської церкви, де ніхто не поспішає», де «можна говорити довго», керуючись духовним принципом – «Все для більшої слави Бога» (рос. «Все для вящей славы Бога») [11, с. 26].

Позначена суттєва роль духовно-релігійної складової частини особистості та творчості А. Брукнера, концепція його мистецтва багато в чому також була зумовлена його перебуванням і роботою в монастирі Санкт-Флоріан. Навіть пізніше, коли творча біографія композитора була вже більш пов'язаною з Віднем та Лінцем, він періодично повертався до цієї обителі, що стала для нього «другою духовною та естетичною батьківщиною» [16, с. 167]. Санкт-Флоріан став також місцем його останнього упокоєння.

Вплив цього місця на особистість А. Брукнера мав багатоглядий характер. Саме тут було закладено основи творчої спрямованості композитора до сфери релігійно-містичних відкриттів. Богослужбово-співацька, виконавська і творча практика у стінах цього монастиря сприяла знайомству зі зразками культової вокальної поліфонії різних епох, грегорианіки, що в сукупності склали ґрунт інтонаційної мови його творів. Водночас архітектура та духовна атмосфера Санкт-Флоріана сприяли формуванню тих якостей музики А. Брукнера, які Л. Новак визначив як «широта», «широка просторовість» (рос. «обширность», «широкопространственность»). У кінцевому підсумку композитор, за словами дослідника, «був емоційно розташований до такої «широти» і до того, щоб вдихнути в неї нове життя у власне творчому акті <...> У великих просторах Брукнер був «у себе вдома» [див. більш детально про це: 16, с. 167].

У даному випадку мова йшла не тільки про масштабність монастиря, що у свій час справила велике враження на майбутнього композитора, але й про його духовну атмосферу. Австрійські католицькі монастирі того часу були культурними центрами країни, оскільки мали чудові бібліотеки, художні галереї, що сприяли розвитку професійної мистецької та наукової діяльності своїх членів та надавали можливість отримання високої освіти представникам нижчих станів суспільства, про що свідчать долі не тільки А. Брукнера, а й, наприклад, Георга Менделя, Леоша Яначека та ін. З іншого боку, Санкт-Флоріан є одним із найстаріших монастирів Європи, що виник ще за часів раннього Середньовіччя та був пов'язаний з ім'ям ранньохристиянського мученика Флоріана, шанованого як у католицькій, так і у православній традиціях. Ім'я та життя цього святого в духовній історії Австрії, поряд із місіонерською діяльністю ірландських ченців (ірландсько-шотландська місія), є одним із давніх свідчень інтенсивних процесів християнізації в цьому регіоні Європи [див. про це більш детально: 3, с. 41–44]. Перетин ірландської духовності, що мала східнохристиянське коріння, та позначеного вище австрійського світогляду виявляється в загальному апелюванні до сприйняття світу, природи й людини як єдиного гармонійного цілого, що тримається на засадах духовно-патріархальних цінностей, однаково важливих і суттєвих для названих культур.

Сказане породжує духовно-естетичну позицію А. Брукнера, у відповідності з якою музичне мистецтво, творча діяльність митця сприймаються їм на рівні Божественного служіння, про що свідчать згадувані вище посвяти композитора. Його художній світ, як і творчість багатьох його сучасників (наприклад, А. Штіфтера), тяжіє до ідеальної цілісності сприйняття Всесвіту. За думкою Б. Мукосея, «світ постає для Брукнера як щось цілісне, у якому споконвічно наявна вища Небесна Гармонія. Усе в цьому світі тягнеться до Бога, почуття єдиної особистості вливаються в «загальний хор» і розчиняються у променистій кульмінації, сповненій Божественного світла <...> Під час слухання музики Брукнера справді може виникнути зримий образ храму <...> увінчаного золотим куполом. Храму, у якому все славить Бога» [6, с. 32]. Подібний підхід зумовлює соборні якості творчості композитора, що виявляють не тільки релігійні настанови його особистості, зв'язок

із національно-патріархальною культурно-історичною традицією, а також певний перетин із духовними шуканнями європейської культури рубежу XIX–XX ст., зокрема з діяльністю російської художньої еліти «Срібного віку», для якої поняття про «соборність» було одним із ключових [19].

Релігійна «домінанта» світосприйняття А. Брукнера позначилася і на жанровій специфіці його творчого спадку, який обмежений хоровими та симфонічними творами. Показово, що композитор принципово уникає творів для сольного виконання, віддаючи перевагу «колективним» жанрам (симфонія, меса тощо), що розраховані на «співтворчість багатьох музикантів, яка ініціює соборну творчість» [19, с. 9]. Відзначимо також, що у творчості А. Брукнера, при всій суттєвості жанрово-інтонаційного розмежування церковного та симфонічного стилів викладення, тим не менш, очевидною є тенденція до зближення названих жанрових сфер за очевидного домінування сакральної якості. «Про його твори говорять то як про «меси для концертного залу» (це – про симфонії), то як про «симфонії для церкви» (така характеристика закріпилася за його месами)» [17, с. 159], – відзначає Л. Новак. При цьому мова не йде про секуляризацію останніх, а скоріше про сакралізацію перших, що підтверджується не тільки тематично-інтонаційними аналогіями між названими жанровими сферами, але й епіко-містеріальними концепціями його симфонічних циклів, кожний з яких виявляє «жадання загального універсального охоплення і розуміння буття» [20, с. 442]. Подібного роду одухотворення світського та його зближення зі сферою сакрального виявляє, знов ж таки, «патріархально-ортодоксальну» (О. Муравська) генезу творчості А. Брукнера, інтонаційна мова якого тяжіла, у відповідності до ідей Цециліанського руху, до творчого відтворення традицій богослужбового співу, зокрема до монодії. Позначена релігійно-творча позиція композитора також підтверджується тим фактом, що в його творчому доробку домінують твори, пов'язані із хвалебною славословною тематикою. Серед останніх особливо виділяється композиція *Te Deum*, яка стає не тільки підсумком хорової творчості композитора, що узагальнює релігійний імператив А. Брукнера на рівні «служіння Богові», але й його симфонічної спадщини, оскільки, за думкою автора, саме цей твір повинен вінчати задум його останньої Дев'ятої симфонії.

Висновки. Отже, узагальнення матеріалів з історії багатонаціональної культури Австрії в її історичному розвитку, її базових концептів (рівновага, компроміс, музикальність тощо) та «образу світу» свідчить про суттєву роль у ньому ідей непорушного порядку (*ordo*), здорового глузду, оптимізму, світовідчуття «цілокупності сушого», що мають багатовікові духовно-релігійні підстави та визначають специфіку австрійської культури Нового часу. Однією із суттєвих стилістичних ознак останньої виступає типологія австрійського бідермаєру, що зумовлює специфіку творчості її репрезентантів протягом двох останніх століть, у тому числі і А. Брукнера. Духовно-релігійне середовище формування його особистості (монастир Санкт-Флоріан), патріархальні настанови родини та австрійської культури в цілому склали підґрунтя не тільки його релігійного «соборного» світобачення, але й художнього універсуму композитора, що характеризується єдністю церковного та світського начал творчого самовираження, спрямованого на служіння «Божій славі».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонова С.Е. Историзм музыкального мышления и его проявление в симфоническом творчестве И. Брамса и А. Брукнера : автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2007. 27 с.
2. Бибикина А.А. О композиционной модели месс Антона Брукнера. *Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира*. 2008. Вып. 2(3). С. 113–136.
3. Воцелка К. История Австрии. Культура, общество, политика. Москва : Весь мир, 2007. 512 с.
4. Джонстон У. Австрийский ренессанс. Москва : Московская школа политических исследований, 2004. 640 с.
5. Дробиш А.А. Релігійний світогляд як основа творчості Антона Брукнера. *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2016. № 1(30). С. 65–73.
6. Дробиш А.А. Утілення канонічного тексту «Te Deum» Антона Брукнера. *Часопис національної музичної академії імені П.І. Чайковського*. 2015. № 1. С. 27–33.
7. Заболотских Л.В. Национальная концептосфера как фактор формирования культурной картины мира (на примере Австрии) : дисс. ... канд. Культурологи : 24.00.01 / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. Москва, 2018. 172 с.
8. Зенкин К.В. Музыка – Эйдос – Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. Москва : Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.

9. Зусман В.Г. Ключевые концепты австрийского культурного мира. Постановка проблемы. *Вестник НГЛУ*. 2010. Вып. 10. С. 152–158.

10. Коннов В. Антон Брукнер и Вена на рубеже XIX–XX веков. *Музыкальная академия*. 2006. № 4. С. 172–181.

11. Локотьянова Д.Е. Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме исторических связей : дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2018. 321 с.

12. Лошакова Г.А. Становление феномена «австрийскости»: Йозеф Шрейфогель. *Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI веков: коллективная монография*. Нижний Новгород : Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, 2016. С. 317–326.

13. Лошакова Г.А. Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика : дисс. ... доктора филологических наук : 10.01.03 / Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. Нижний Новгород, 2014. 426 с.

14. Михайлов А.В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. Москва, Санкт-Петербург : Издательство «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. 392 с.

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

16. Новак Л. Понятие «обширности» в музыке Антона Брукнера. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 167–169.

17. Новак Л. Стиль симфонический и стиль церковный. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 159–166.

18. Павлова Н.С. Природа реальности в австрийской литературе. Москва : Языки славянской культуры, 2005. 312 с.

19. Решетило Н.С. Соборность как идеал жизни и творчества Антона Брукнера (социально-философский анализ) : автореф. дисс. ... канд. философских наук : 09.00.11 / Краснодарский государственный университет культуры и искусств. Краснодар, 2011. 23 с.

20. Филимонова М.Н. Антон Брукнер. *Музыка Австрии и Германии XIX века*. Москва : Композитор, 2003. Книга 3. С. 332–449.

21. Царева Е. Брукнер и брукнерианцы. *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 155–158.

22. Цыпин В., прот. Иозефинизм. URL : www.pravenc.ru/text/иозефинизм.html (дата звернення: 06.02. 2019 р.).

REFERENCES

1. Antonova S.E. (2007). The historicism of musical thinking and its manifestation in the symphonic works of J. Brahms and A. Bruckner. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. I. Glinki [in Russian].

2. Bibikova A.A. (2008). On the compositional model of Mess. Anton Bruckner. *Vestnik PSTGU V: Muzykal'noye iskusstvo khristianskogo mira*. 2 (3), 113–136 [in Russian].

3. Votselka K. (2007). *History of Austria. Culture, society, politics*. Moscow: Ves' mir [in Russian].
4. Dzhonston U. (2004). *Austrian renaissance*. Moscow: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy [in Russian].
5. Drobish A.A. (2016). Religious outlook as the basis of Anton Brockner's work. *Chasopys natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P.I. Chaykovskoho*. 1 (30), 65–73 [in Ukrainian].
6. Drobish A.A. (2015). Implementation of Anton Bruckner's canonical text «Te Deum». *Chasopys natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrainy imeni P.I. Chaykovskoho*. 1, 27–33 [in Ukrainian].
7. Zabolotskykh L.V. (2018). National conceptual sphere as a factor in shaping the cultural picture of the world (on the example of Austria). Candidate's thesis. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M.V. Lomonosova [in Russian].
8. Zenkin K.V. (2015). Music - Eidos - Time. A. Losev and the horizons of modern music science. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli [in Russian].
9. Zusman V.G. (2010). Key concepts of the Austrian cultural world. Formulation of the problem. *Vestnik NGLU*. 10, 152–158 [in Russian].
10. Konnov V. (2006). Anton Bruckner and Vienna at the turn of the XIX–XX centuries. *Muzykal'naya akademiya*. 4, 172–181 [in Russian].
11. Lokot'yanova D.Ye. (2018). Church music by Anton Bruckner: to the problem of historical connections. Candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].
12. Loshakova G.A. (2016). Formation of the Austrian phenomenon: Josef Schreifogel. *Natsional'nyye kody v yevropeyskoy literature XIX–XXI vekov: kollektivnaya monografiya*. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskiy gosudarstvennyy universitet im. N.I. Lobachevskogo [in Russian].
13. Loshakova, G.A. (2014). Fiction of Biedermeier in Austria: genres and poetics. Doctor's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskiy gosudarstvennyy universitet im. N.I. Lobachevskogo [in Russian].
14. Mikhailov A.V. (2009). Phenomenology of Austrian culture. Moscow, St. Petersburg: Izdatel'stvo «Tsentr gumanitarnykh initsiativ. Universitetskaya kniga» [in Russian].
15. Muravs'ka O.V. (2017). Eastern christian paradigm of european culture and music of the XVIII-XX centuries. Odessa : Astroprint [in Ukrainian].
16. Novak, L. (1997). The concept of «vastness» in the music of Anton Bruckner. *Muzykal'naya akademiya*. 2, 167–169 [in Russian].
17. Novak L. (1997). Symphonic style and church style. *Muzykal'naya akademiya*. 2, 159–166 [in Russian].
18. Pavlova N.S. (2005). The nature of reality in Austrian literature. Moscow: Yazyki slavyanskoj kul'tury [in Russian].
19. Reshetilo N. S. (2011). Sobornost as the ideal of the life and work of Anton Bruckner (social and philosophical analysis). Extended abstract of candidate's thesis. Krasnodar: Krasnodarskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskusstv [in Russian].

20. Filimonova M. N. (2003). Anton Bruckner. Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. 3, 332–449 [in Russian].

21. Tsareva E. (1997). Bruckner and Brucknerians. Muzykal'naya akademiya. 2, 155–158 [in Russian].

22. Tsyplin V. prot. (2019). Iosefinism. Retrieved from www.pravenc.ru/text/иозефинизм.html

Стаття надійшла до редакції 29.05.2019

УДК 78.071.1+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.5>

Татьяна Вячеславовна Квасникова,

<https://orcid.org/0000-0002-8751-9651>

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
kvasnikova2105@gmail.com*

МИНИ-МОНООПЕРА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН. ЕЩЕ ОДНА ПОПЫТКА» Ю. ГОМЕЛЬСКОЙ

Цель статьи – выявление жанрово-стилевых типологических свойств, парадигматических черт жанровой категории мини-монооперы. Методология работы включает исторический и теоретико-аналитический музыковедческие методы, принципы музыкально-исполнительской текстологии, базируется на холистическом подходе. Научная новизна работы заключается в развитии новых подходов к категориям жанровой формы, цикличности, циклической структуры, «стихотворения с музыкой», в углублении представлений о жанровой семантике монооперы. Выводы. Развитие монооперы как одной из показательных разновидностей камерного оперного жанра становится симптоматичным для музыкальной культуры XX–XI в., выражает некоторые ее сущностные особенности, типические черты, прежде всего отношение к человеческой личности, оценку способности человека к диалогу с миром и самим собой. Поэтому, так или иначе, камерная опера отражает диалогическую природу человеческого общения в его своеобразии и разнообразии. С этим связано и появление таких ее разновидностей, как моноопера, микро-моноопера, мини-опера и мини-моноопера. Ярким образцом последней предстает «Евгений Онегин. Еще одна попытка» Ю. Гомельской. Композитор опирается здесь на первичные художественные свойства текста, отдаляясь от

інтерпретації Чайковського. В музикальному мові композитора посилюється прозаїчне початок. Він обострено множинством пауз, триольним малюнком, декламаційними інтонаціями. Міні-моноопера Ю. Гомельської – це дуже типовий постмодерністський образець художественного відношення, насичений скепсисом по відношенню до цінності любові. Отсюдова не тільки порушення ідиоматики і зниження пушкінської лексики, але і музикально-драматургічне рішення вільного, спонтанного будови сцени, хоча саме в принципі переростання сольного епізоду в монологічну драматичну сцену можна виявити преемственність Гомельської по відношенню до ідеї Чайковського.

Ключеві слова: форма, формоутворення, жанр, камерна опера, моноопера, міні-моноопера.

Kvasnikova Tatiana, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

«Writing to Onegin. One more try» mini-mono-opera By Yu. Gomelskaya (Yu. Homelska)

The objective of the article is to identify the genre and stylistic typological characteristics, paradigmatic features of the genre category of the mini-mono-opera. The methodology of the paper includes historical and theoretical and analytical musicological methods, principles of musical and performing textual study; it is based on a holistic approach. The scientific novelty of the paper involves the development of new approaches to the categories of genre form, cyclicity, cycle structure, “poems with music”; extension of notions about the genre semantics of mono-opera. Conclusions. The development of mono-opera as one of the illustrative varieties of chamber opera genre becomes symptomatic for the musical culture of the twentieth century; expresses some of its essential specificities, typical features, first and foremost, attitude toward the human person, assessment of a person’s ability to dialogue with the world and himself or herself. Therefore, one way or another, the chamber opera reflects the dialogical nature of human interaction in its distinctness and diversity. The appearance of its varieties like mono-opera, micro-mono-opera, mini-opera and mini-mono-opera are related hereto. A striking example of the latter appears “Eugene Onegin. Another attempt” by Y. Gomelskaya. The composer relies here on the primary artistic properties of the text, moving away from Tchaikovsky’s interpretation. In the musical language of the composer, the prose begins to grow. It is exacerbated by many pauses, triol patterns, declamatory intonations. The mini-mono opera by Yu. Gomelskaya not only the violation of idiomatics and the reduction of Pushkin’s vocabulary, but also the musical-dramaturgical solution of the free, spontaneous structure of the stage, although it is in principle that the recital of a solo episode into a monological dramatic scene reveals the continuity of Gomelskaya with respect to Tchaikovsky’s idea.

Key words: form, form creation, genre, chamber opera, mono-opera, mini-mono-opera.

Кваснікова Тетяна В'ячеславівна, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Міні-моноопера «Евгеній Онегин. Ще одна попытка» Ю. Гомельської

Мета статті – виявлення жанрово-стильових типологічних властивостей, парадигматичних рис жанрової категорії міні-моноопера. **Методологія** роботи включає історичний і теоретико-аналітичний музикознавчі методи, принципи музично-виконавської текстології, базується на холистичному підході. **Наукова новизна** роботи полягає в розвитку нових підходів до категорій жанрової форми, циклічності, циклічної структури, «віршу з музикою», в поглибленні уявлень про жанрову семантику моноопера. **Висновки.** Розвиток моноопера як однієї з показових різновидів камерного оперного жанру стає симптоматичною для музичної культури ХХ–ХІ ст., висловлює деякі її сутнісні особливості, типові риси, перш за все ставлення до людської особистості, оцінку здатності людини до діалогу зі світом і з самим собою. Тому, так чи інакше, камерна опера відображає діалогічну природу людського спілкування в його своєрідності та різноманітності. Із цим пов'язана і поява її різновидів, таких як моноопера, міні-моноопера, міні-опера і міні-моноопера. Яскравим взірцем останньої постає «Евгеній Онегин. Ще одна попытка» Ю. Гомельської. Композиторка спирається тут на первинні художні властивості тексту, віддаляючись від інтерпретації Чайковського. У музичній мові посилюється прозовий початок. Він загострений безліччю пауз, тріольний малюнком, декламаційними інтонаціями. Міні-моноопера Ю. Гомельської – це дуже типовий постмодерністський зразок художніх відносин, насичений скепсисом по відношенню до цінності любові. Звідси не тільки порушення ідіоматики і зниження нузкінської лексика, але і музично-драматургічне рішення вільної, спонтанної будови сцени, хоча саме в принципі переростання сольного епізоду в монологічну драматичну сцену можна виявити спадкоємність Гомельської по відношенню до ідеї Чайковського.

Ключові слова: форма, формоутворення, жанр, камерна опера, моноопера, міні-моноопера.

Актуальность темы статьи. Следствием изменения картины мира в XX столетии явилось изменение в мироощущении людей; трансформировались представления о культурных ценностях; неслучайно постмодернизм представляет собой переходную культурную форму. Постмодернисты считают, что ничего не может быть познано без интерпретации. Смысла на поверхности нет, его надо искать, но абсолютный смысл так и невозможно найти, поскольку интерпретаций может быть бесконечное множество. Одной из таких интерпретаций является образ Татьяны в мини-моноопере Юлии Гомельской «Письмо к Онегину. Еще одна попытка».

Цель статьи – выявление жанрово-стилевых типологических свойств, парадигматических черт жанровой категории мини-монооперы.

Изложение основного материала. Мини-моноопера «Евгений Онегин. Еще одна попытка» была создана композитором в феврале 2011 года. Существует две версии: для дуэта – сопрано и виолончели, а также для квинтета – сопрано, скрипки, виолончели, маримбы и арфы.

Для сюжетной основы взят текст Рут Педл. Рут София Педл (родилась 8 мая 1946) – британская поэтесса, писательница, научно-популярный автор, известный критик поэзии. Работает на BBC радио. Происходит из уважаемой, образованной семьи, является потомком Чарльза Дарвина. Она опубликовала восемь сборников стихов, восемь произведений научно-популярной литературы, а также роман. Рут Педл является членом Королевского общества литературы и является членом совета Зоологического общества Лондона. Основные темы ее творчества: наука, живопись, музыка, история, природа и человеческие отношения. Стилистические черты ее работ – богатая образность, техническое мастерство, остроумие и музыкальность.

Обращение Рут Пейдел к пушкинскому письму Татьяны имело несколько причин, как утверждает сама писательница в одном из своих интервью. Во-первых, она росла в музыкальной семье и сама исполняла камерную музыку. «Я часто пишу статьи про оперы, поэтому, конечно, я знаю оперу «Евгений Онегин. Я часто думала о сцене письма Татьяны. Это всегда большой риск – писать, я чувствовала, как опасно было для нее писать это письмо». Есть и вторая причина. Элэйн Фэйнстэйн (Elaine Feinstein) – поэтесса, которая впервые перевела Марину Цветаеву, составила сборник стихотворений Пушкина – привлекла для участия в этой работе и Рут Пейдел. Рут составила письмо Татьяны, используя три разных перевода, один из которых принадлежал В. Набокову.

Юлия Гомельская взяла этот английский вариант письма Татьяны для создания мини-монооперы «Writing to Onegin. One More Try». Написана опера была по заказу вокалистки Франциски Вельти, которая сегодня проживает в Берлине. Ф. Вельти родилась в 1965 году и выросла в городе Винтертур, где получила свое начальное музыкальное образование. Затем училась в Лондоне по классу флейты и вокала. Она участвует в различных премьерах и регулярно сотрудничает с известными ансам-

блями в области «новой» и «старой» музыки, принимает участие во множестве концертов в стране и за рубежом (в том числе, в Одессе). Ф. Вельти также является преподавателем по классу вокала в Винтертуре.

Премьера данной оперы состоялась в Одессе на фестивале современной музыки «Два дня и две ночи» в исполнении известного дуэта из Швейцарии Франциска Вельти (сопрано) и Мориц Мюленбах (виолончель), который неоднократно исполнял произведения одесских композиторов. Мини-моноопера включает достаточно мелодичную вокальную партию, трудную для безупречного интонирования. Для звуковысотной точности певица использует камертон. Постановка осуществляется в концертной форме – без костюмов и декораций, но с высоким эмоциональным посылом.

Начинается произведение с небольшого экспрессивного инструментального вступления, которое демонстрирует чувство смятения героини, что отражено в изломанности мелодической линии, в свободном метре с отсутствием тактовых черт, в нестабильной динамике, во взлетах глissандо то вверх, то вниз. Со вступлением партии Татьяны композитор устанавливает четкий размер для обоих исполнителей. Вначале вокальная партия звучит на *piano* и построена на речевых интонациях, в среднем регистре. Лишь на слове «quiet» (в данном случае переводиться как «тайна») композитор дает возможность вокалистке раскрыть полноценное звучание голоса, таким образом выделяя данное слово и показывая важность и значимость его в тексте. После звучит распевная, но в то же время взволнованная, скачкообразная мелодия, заканчивающаяся небольшим речитативом, который будет повторен в предпоследнем разделе мини-монооперы. Здесь Онегин предстает как «Дон Жуан» и женоненавистник, Татьяна же выказывает женскую покорность.

В следующем, лирическом эпизоде (***Più mosso agitato***) Татьяна раскрывает свои чувства к Онегину, признается ему в любви. Это первая драматическая кульминация текста Письма, которая может быть соотнесена с кульминацией в «разработке» классической сонатной формы. Обе партии (сопрано и виолончели) начинаются распевно и не контрастируют, а дополняют друг друга. Построены они на восходящих (секвенцеобразных) оборотах, в основе которых лежит скачок на септиму. В середине эпизода появляются речитативные реплики, символизирующие внутреннюю эмоционально противоречивую борьбу Татьяны.

Ее пугает и одновременно радует проснувшееся в ней чувство любви. В конце эпизода снова появляются знакомые интонации септимы, показывая, что в этой борьбе чувств любви и страха сомнения побеждает первое. Любовь Татьяны обретает над ней власть.

Третий, также лирический эпизод (**Meno mosso**) начинается с мечтаний Татьяны. Героиня поглощена своими мыслями и предается глубоким размышлениям о любви, не замечая окружающего реального мира. После драматического предыдущего раздела музыка данного эпизода начинает свое звучание, словно в тумане. Начинается с соло вокальной партии на морморандо. В трехдольном метре (размер 9/8) звучит мелодия, напоминающая колыбельную. Вокальная партия в данном разделе явно главенствует, а партия виолончели несет функцию аккомпанемента, повторяющего остинатно-однообразные мелодические фигуры.

Следующий раздел – **Più mosso agitato**. Здесь возникает вторая кульминация мини-монооперы. Основную нагрузку в драматургическом развитии выполняет акцентированно-драматизированная партия виолончели, изложенная шестнадцатыми. Вокальная партия начинается с речитатива. В ремарках композитор указывает *spoken-shouted fast*, что означает «быстро произнести, крикнуть». Следующая за небольшим речитативом мелодия построена на речевых интонациях с возгласами. В данном разделе рассудок Татьяны побеждает над ее чувствами.

Раздел **Meno mosso** отмечен возвращением к лирическим чувствам героини. Мелодически эпизод приближен к первому разделу мини-монооперы и включает повтор его текста (слов) в характеристике Онегина. Это своеобразная реприза произведения. Соло вокальной партии, интонационно близкое началу раздела, начинается на *pp dolce*. Более выразительной становится и партия виолончели, благодаря развитому фигурационному движению. Заканчивается раздел словами «*She's waited*» у виолончелиста. После небольшой связки («*How long? ages...*»), в которой впервые звучат слова «как бы от автора» начинается кода (**Tempo I**).

Кода объединяет интонационные элементы всех предыдущих разделов – скачок на септиму, оборот «a-gis-h(b)», в основе которого заложена малая секунда, а также акцентированный аккомпанемент виолончели из кульминационного раздела.

Заканчивается кода оборотом из малых секунд, которые постепенно затихают.

В Письме с замечательной психологической чуткостью запечатлены разнообразные душевные состояния героини: страстный порыв, робость, страх, отчаянная решимость и, наконец, бескорыстная чистая любовь. Можно отметить, что в данной опере композитор дифференцирует два типа вокального интонирования: мелодический, распевный, характеризующий чувство любви Татьяны, и декламационный, иногда сменяющийся речитативом, символизирующий рациональное видение этой несчастной любви. Соединительным звеном между ними является инструментальная партия.

Сравнивая три текста письма Татьяны (оригинал текста А. Пушкина, английский текст Рут Пейдел и переработанный композитором английский текст), можно утверждать, что Ю. Гомельская выстраивает свою собственную концепцию Письма.

Неизменной остается основная роль письма – раскрытие внутреннего мира героини, откровенная и проникновенная исповедь Татьяны, без которой трудно представить себе этот женственный, лирический образ. Героиня ищет понимания, поскольку неопытной девушке нужна защита, прежде всего от собственных мыслей и чувств, которые она уже не может переживать одна.

Обращаясь к письму Татьяны, невозможно не вспомнить о шедевре П. Чайковского – опере «Евгений Онегин». Факт обращения композитора к сюжету «Онегина» принято связывать с личными обстоятельствами Чайковского. Почти как в романе Пушкина, он получает письмо от молодой девушки с признанием в любви. После непродолжительного общения решает на ней жениться. Но поспешная женитьба невероятно быстро завершилась разрывом с женой. Что было в этой истории первично: обращение к Пушкину и затем решение жениться, как бы стремясь не повторить онегинской ошибки, или собственный роман с А.И. Милоковой, который натолкнул на сюжет из Пушкина, – неизвестно, но личная судьба композитора развивалась на фоне сочинения оперы «Евгений Онегин». Именно в силу данных обстоятельств написание письма Татьяны было для Чайковского особенно важным. Письмо Татьяны является главной драматургической завязкой, с которой начинается развертывание действия. Здесь пробуждающееся в Татьяне любовное чувство вступает в противоречие с окружающим бытом и нравами.

Оригинал текста А.С. Пушкина	Английский текст Р. Пейдел	Избранный текст Ю. Гомельской
« <i>Письмо Татьяны к Онегину</i> »	“ <i>Writing to Onegin</i> ”.	“ <i>Writing to Onegin. One More Try</i> ”.
<p>Я к вам пишу – чего же боле? Что я могу еще сказать? Теперь, я знаю, в вашей воле Меня презреньем нака- зать. Но вы, к моей несчаст- ной доле Хоть каплю жалости храня, Вы не оставите меня. Сначала я молчать хотела; Поверьте: моего стыда Вы не узнали б никогда, Когда б надежду я имела Хоть редко, хоть в неделю раз В деревне нашей видетъ вас, Чтоб только слышать ваши речи, Вам слово молвить, и потом Все думать, думать об одном И день и ночь до новой встречи. Но, говорят, вы нелю- дим; А мы... ничем мы не блестим, Хоть рады вам и рады простодушно.</p> <p>Зачем вы посетили нас? В глуши забытого селенья Я никогда не знала б вас, Не знала б горького мученья. Души неопытной вол- ненья Смирив со временем (как знать?), По сердцу я нашла бы друга, Была бы верная супруга И добродетельная мать.</p>	<p>Look at the bare wood hand-waxed floor and long White dressing-gown, the good child’s writing- desk And passionate cold feet Summoning music of the night – tumbrels, gongs And gamelans – with one neat pen, one candle Puttering its life out hour by hour. Is “Tell Him I love him” never a good idea? You can’t wish this Unlived – this world on fire, on storm Alert, till the shepherd’s song Outside, some hyper- active yellowhammer, bulbul, Wren, amplified in hills and woods, tell her to bestow A spot of notice on the dawn. “I’m writing to you. Well, that’s it, that’s everything. You’ll laugh, but you’ll pity me too. I’m ashamed of this. I meant to keep it quiet. You’d never have known, if – I wish – I could have seen you once a week. To mull over, day And night, the things you say, or what we say together. But word is, you’re misogynist. Laddish. A philanderer Who says what he doesn’t mean. (That’s not how you come across To me.) Who couldn’t give a toss for domestic peace – Only for celebrity and showing off – And won’t hang round in a provincial zone</p>	<p>“I’m writing to you. Well, that’s it, that’s everything. You’ll laugh, but you’ll pity me too. I’m ashamed of this. I meant to keep it quiet. You’d never have known, if – I wish – I could have seen you once a week. To mull over, day And night, the things you say. Or what we say together. But word is, you’re misogynist. Laddish. A philanderer Who says what he doesn’t mean “I knew you anyway. I loved you, I’m afraid, In my sleep Every cell, every last gold atom Of your body, was engraved in me Already. Don’t tell me that was dream! When you came in, I fainted, I was flame. I recognized The you I’d always listened to – alone, when I wrote, Or tried to wrestle my scatty soul into calm. “Wasn’t it you who slipped through the transparent Darkness to my bed and whispered love? Aren’t you My guardian angel? Is this mad? Are there ways of dreaming I don’t know? Too bad. My soul has made its home In you. I’m here and bare before you: shy, In tears. We live such different lives. So... this is the end. It’s taken all night. I’m scared to read it back; I’m faint With shame and fear. But this is what I am.</p>

Оригинал текста А.С. Пушкина	Английский текст Р. Пейдел	Избранный текст Ю. Гомельской
«Письмо Татьяны к Онегину»	“ <i>Writing to Onegin</i> ”.	“ <i>Writing to Onegin. One More Try</i> ”.
<p>Другой!.. Нет, никому на свете Не отдала бы сердца я! То в высшем суждено совете... То воля неба: я твоя; Вся жизнь моя была залогом Свиданья верного с тобой; Я знаю, ты мне послан богом, До гроба ты хранитель мой... Ты в сновиденьях мне являлся, Незримый, ты мне был уж мил, Твой чудный взгляд меня томил, В душе твой голос раздавался Давно...нет, это был не сон! Ты чуть вошел, я вмиг узнала, Вся обомлела, заплыла И в мыслях молвила: вот он! Не правда ль? Я тебя слыхала: Ты говорил со мной в тиши, Когда я бедным помогала Или молитвой улаживала Тоску волнуемой души? И в это самое мгновение Не ты ли, милое виденье, В прозрачной темноте мелькнул, Проникнул тихо к изголовью? Не ты ль, с отрадой и любовью, Слова надежды мне шепнул?</p>	<p>Like this. We don't glitter. Though we do, Warmly, truly, welcome you. Why did you come? I'd never have set eyes On a star like you, or blundered up against This crazed not-sleeping, hour after hour In the dark. I might have got the better of My clumsy fury with constraint, my fret For things I lack all lexic and phrase-book art To say. I might have been a faithful wife; a mother. But that's all done with. This is Fate. God. Sorted. Here I am – yours, to the last breath. I couldn't give my heart to anyone else. My life till now has been a theorem, to demonstrate How right it is to love you. This love is love to death.</p> <p>“I knew you anyway. I loved you, I'm afraid, In my sleep. Your eyes, that denim-lapis, grey-sea- Grey-green blue, that Chinese fold of skin At the inner corner, that shot look Bleeping “vulnerable” under the screensaver charm, Kept me alive. Every cell, every last gold atom Of your body, was engraved in me Already. Don't tell me that was dream! When you came in,</p>	<p>“Why did you come? I'd never have set Eyes on a star like you, or blundered up against This crazed not-sleeping, hour after hour In the dark. I might have got the better of My clumsy fury with constraint, my fret For things I lack all lexic and phrase-book art I might have been a faithful wife, A mother. But that's all done with. This is Fate. God. Sorted. Here I am – yours, to the last breath. I couldn't give my heart to anyone else. My life till now has been a theorem, to demonstrate How right it is to love you. This love is love to death. But word is, you're misogynist. Laddish. A philanderer Who says what he doesn't mean “I'll wait to hear from you. I must. Please let me hope. Give me one look, from eyes I hardly dare To look back at. She's waited – How long? ages... Suddenly there he is In the avenue, the man she's written to “Tell Him I love him” never a good idea? You can't Wish this un-lived – this world on fire, or storm Alert, You can't wish</p>

Оригинал текста А.С. Пушкина	Английский текст Р. Пейдел	Избранный текст Ю. Гомельской
« <i>Письмо Татьяны к Онегину</i> »	“ <i>Writing to Onegin</i> ”.	“ <i>Writing to Onegin. One More Try</i> ”.
<p>Кто ты, мой ангел ли хранитель, Или коварный искуситель: Мои сомненья разреши. Быть может, это все пустое, Обман неопытной души! И суждено совсем иное... Но так и быть! Судьбу мою Отныне я тебе вручаю, Перед тобою слезы лью, Твоей защиты умоляю... Вообрази: я здесь одна, Никто меня не понимает, Рассудок мой изнемогает, И молча гибнуть я должна. Я жду тебя: единым взором Надежды сердца оживи Иль сон тяжелый перерви, Увы, заслуженным укором!</p> <p>Кончаю! Страшно перечесть... Стыдом и страхом замираю... Но мне порукой ваша честь, И смело ей себя вверяю...</p>	<p>Staring round in your stripey coat and brocade Vest, I nearly died! I fainted, I was flame! I recognized The you I'd always listened to alone, when I wrote Or tried to wrestle my scatty soul into calm. “Wasn't it you who slipped through the transparent Darkness to my bed and whispered love? Aren't you My guardian angel? Or is this arrant Seeming, hallucination, thrown Up by that fly engineering a novel does So beguilingly, or poems? Is this mad? Are there ways of dreaming I don't know? Too bad. My soul has made its home In you. I'm here and bare before you: shy, In tears. But if I didn't heft my whole self up and hold it there – A crack-free mirror – loving you, or if I couldn't share It, set it out in words, I'd die.</p> <p>“I'll wait to hear from you. I must. Please let me hope. Give me one look, from eyes I hardly dare To look back at. Or scupper my dream By scolding me. I've given you rope To hang me: tell me I'm mistaken. You're so much in</p>	

Оригинал текста А.С. Пушкина	Английский текст Р. Пейдел	Избранный текст Ю. Гомельской
«Письмо Татьяны к Онегину»	“ <i>Writing to Onegin</i> ”.	“ <i>Writing to Onegin. One More Try</i> ”.
	<p>The world; while I just live here, bent on jam And harvest, songs and books. That’s not complaint. We live such different lives. So – this is the end. It’s taken All night. I’m scared to read it back. I’m faint With shame and fear. But this is what I am. My crumpled bed, My words, my open self. All I can do is trust The whole damn lot of it to you”.</p> <p>She sighs. The paper trembles as she presses down The pink wax seal. Outside, a milk mist clears From the shimmering valley. If I were her guardian Angel, I’d divide myself. One half would holler Don’t! Stay on an even keel! Don’t dollop over All you are, to a man who’ll go to town On his next little fling. If he’s entranced today By the way you finger your silk throat inside your collar, Tomorrow there’ll be Olga, Sally, Jane. But then I’d whisper Go for it, petal. Nothing’s as real as what you write. His funeral, if he’s not up to it. What we feel Is mortal, and won’t come again. So cut, weeks later, to an outside shot: the same girl</p>	

Оригинал текста А.С. Пушкина	Английский текст Р. Пейдел	Избранный текст Ю. Гомельской
«Письмо Татьяны к Онегину»	“ <i>Writing to Onegin</i> ”.	“ <i>Writing to Onegin. One More Try</i> ”.
	<p>Taking cover (“Dear God, he’s here, he’s come!”) Under fat red gooseberries, glimmering hairy stars: The old, rude bushes she has hide-and-seeked in all Her life, where mother commands the serfs to sing While picking, so they can’t hurl The odd gog into their mouths. No one could spy Her here, not even the sun in its burn-time. Her cheeks Are simmering fire. We’re talking iridescence, a Red Admiral’s last tremble Before the avid schoolboy plunks his net. Or imagine. A leveret – like the hare you shot, remember? Which ran round screaming like a baby? Only mine is shivering in papery winter corn, While the hunter (as it might be, you) stomps his Hush Puppies through dead brush. Everything’s quiet. She’s waited – how long? – ages: stoking pebbly embers Under the evening samovar, filling The Chinese teapot, sending coils of Lapsang Suchong Floating to the ceiling in the shadows, tracing O and E In the window’s black reflection, one finger Tendrilling her own breath on the glass. Like putting a shell to your ear to hear the sea</p>	

Оригинал текста А.С. Пушкина	Английский текст Р. Пейдел	Избранный текст Ю. Гомельской
« <i>Письмо Татьяны к Онегину</i> »	“ <i>Writing to Onegin</i> ”.	“ <i>Writing to Onegin. One More Try</i> ”.
	<p>When it’s really your own red little sparkle, the echo Of marching blood. She’s asking a phantom World of pearled-up mist for proof That her man exists: that gamelans and tumbrils Won’t evade her. But now, among The kitchen garden’s rose-haws, mallow, Pernod- Coloured pears, she unhooks herself thorn by thorn For the exit aria. For fade-out. Suddenly there he is In the avenue, the man she’s written to – Charon Gazing at her with blazing eyes! Darth Vader From Star Wars. She’s trapped, in a house she didn’t realize Was burning. Her letter was a gate to the inferno.</p>	

Драматические интерпретации инсценировки гениального романа А.С. Пушкина на русской сцене имели место и до Чайковского. Одна из них была предпринята в Москве в 1846 году с музыкой выдающегося русского композитора А.С. Верстовского. Другая инсценировка романа Пушкина довольно долго шла на Петербургской сцене с музыкой знаменитого А.Ф. Львова, известного как автора российского национального гимна «Боже, царя храни!». Обе инсценировки были сделаны известным литератором Г.В. Кугушевым и содержали лишь избранные сцены из романа: Письмо, проповедь и дуэль, а также встречу. Но Чайковский создает лирическую оперу и даже дает ей название – «лирические сцены».

Ю. Гомельская при написании мини-монооперы опирается на сюжетную трактовку, близкую к драматическому спектаклю, тем самым показывая опору на первичные художественные свойства текста, отдаляясь от интерпретации Чайковского. В музыкальном языке композитора усиливается

прозаическое начало. Он обострен множеством пауз, триольным рисунком, декламационными интонациями. Музыкальный язык становится близким обыденной речи, а в отдельных частях переходит на сухой речитатив.

Совершенно иными языковыми средствами рисует образ Татьяны Чайковский. У Чайковского преобладают мелодические плавные линии, что свойственно для его стиля и эпохи. В. Цуккерман в своей статье «Выразительные средства лирики Чайковского» [6] устанавливает некоторые стилистические особенности музыки великого композитора. Он указывает на широкое использование Чайковским различного рода опеаний, на частое применение гаммообразного движения мелодии и сопровождающих голосов, на «имитационную манеру композитора, подчиненную в первую очередь задачам лирической выразительности» (для более точного определения этого им вводится особый термин – «диалогическая фактура»). Все эти явления, которые в действительности характерны для музыкального языка Чайковского, способствовали написанию оперы «Евгений Онегин» и созданию им образа возвышенного чувства любви.

Однако мини-моноопера Ю. Гомельской – артефакт иного культурного времени; это весьма типичный постмодернистский образец художественного отношения, насыщенный скепсисом по отношению к ценности любви. Отсюда не только нарушение идиоматики и снижение пушкинской лексики, но и музыкально-драматургическое решение свободного, спонтанного строения сцены, хотя именно в принципе перерастания сольного эпизода в монологическую драматическую сцену можно обнаружить преемственность Гомельской по отношению к идее Чайковского.

В целом концепция Гомельской, вслед за новыми семантическими акцентами, проставленными в пушкинском тексте Рут Пейдел, способствует трансформации романтически возвышенного образа любви, каким он был в музыке Чайковского, в разноречивый и неустойчивый образ не-любви – как сомнения в способности современного человека к целостному и сильному переживанию.

Выводы. Проведенный анализ позволяет утверждать, что развитие монооперы как одной из показательных разновидностей камерного оперного жанра является симптоматичным для музыкальной культуры XX–XXI в., выражает некоторые ее сущностные особенности, типические черты, прежде

всего – отношение к человеческой личности, оценку способности человека к диалогу с миром и самим собой. Поэтому, так или иначе, камерная опера отражает диалогическую природу человеческого общения в его своеобразии и разнообразии. С этим связано и появление таких ее разновидностей, как моноопера, микро-моноопера, мини-опера и мини-моноопера. Ярким образцом последней предстает «Евгений Онегин. Еще одна попытка» Ю. Гомельской.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А.А. П.И. Чайковский. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1970. 816 с.
2. Гадамер Г. Текст и интерпретация. *Герменевтика и деконструкция* / под ред. Штегмайера В., Франка Х., Маркова Б. Санкт-Петербург, 1999. С. 202–242.
3. Ручьевская Е. О соответствии слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. *Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации* / общ. ред. М.К. Михайлова, Е.М. Образцова. Москва-Ленинград, 1966. С. 65–112.
4. Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX начала XX века : дисс. ...канд. искусств : 17.00.02 / Ленингр. гос. консерв. имени Н.А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1967. 249 с.
5. Скрёбков С. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музгиз, 1958. 331с.
6. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 245 с.
7. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва : Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.
8. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.

REFERENCES

1. Alshvang A.A. (1970). P.I. Tchaikovsky. Moscow: Music [in Russian].
2. Gadamer G. (1999). Text and Interpretation. Hermeneutics and Deconstruction. V. Stegmayer Frank H., Markov B. (Ed). (pp. 202–242). SPb [in Russian].
3. Ruchevskaya E. (1966). On the correspondence of words and melodies in Russian chamber-vocal music of the beginning of the twentieth century. Russian music at the turn of the twentieth century: Articles, messages, publications. M.K. Mikhailova, E.M. Obratsova (Ed.). (pp. 65–112). Moscow-Leningrad [in Russian].
4. Rosenberg R. (1967). Russian small form opera of the end of the XIX beginning of the XX century. Candidate's thesis. Leningrad [in Ukrainian].

5. Skrebkov S. (1958). Analysis of musical works. Moscow: Muzgiz [in Russian].
6. Zukkerman V. (1971). Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics. Moscow: Music [in Russian].
7. Kholopova V. (1990). Music as an art form. Moscow: Scientific and Creative Center "Conservatory" [in Russian].
8. Kholopova V. (1999). Forms of musical works. Tutorial. SPb.: Lan [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.04.2019

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.6>

Євген Борисович Авраменко

<https://orcid.org/0000-0002-3137-9477>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
avramenko.jenya1986@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНАЦІЙНОЇ СЕМАНТИКИ ОПЕРНОГО ГЕРОЯ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ ГЕРМАНА В ОПЕРІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ПІКОВА ДАМА»)

Мета статті – виявити механізми розшифрування інтонаційної семантики вокальної партії оперної партитури (на прикладі партії Германа з опери П. І. Чайковського «Пікова дама»). **Методологія** – компаративний аналіз особливостей драматургії опери та можливостей оперної інтерпретації; аналіз семантики інтонаційних архетипів музичного матеріалу двох арій Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського). **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні значення інтонаційних архетипів для розшифрування семантики партитури опери та окремої оперної партії; обґрунтуванні залежності тону голосу, якого потребує оперна партія, від головного інтонаційного архетипу, що характеризує музичний матеріал цієї партії; поясненні певних інтонаційних механізмів розшифрування музичного матеріалу опери; обґрунтуванні певної обмеженості у виконавському трактуванні оперного матеріалу порівняно з драматичним. **Висновки.** Інтонаційні архетипи музичного матеріалу опери несуть в собі семантику образів. Використання нашарування інтонаційних архетипів відкриває можливості для розкриття музичних образів на рівні реалістичного, а не умовного театру, яким

виступає опера у ролі театрально-сценічних жанрів через художню мову висловлювання – спів. Нашарування інтонаційних архетипів є партії Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського) виступає на зразок співвідношення тексту та підтексту: головний архетип партії задля реалізації засобами музики певного сценічного завдання іноді маскується «інструментарієм» інших архетипів, але завжди інтонаційна семантика партії Германа повертається до свого смислового інтонаційного архетипу – архетипу заклику як відображення сутності головного героя. Архетип заклику – це внутрішня сутність драматичного тенора, тому у «реалістичному театрі» така двошаровість інтонаційної семантики героя є доречною.

Ключові слова: інтонаційний архетип, драматичний тенор, інтонаційна семантика образу.

Avramenko Yevgen, searching for the Department of Music History and Music Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Features of the intonational semantics of the operatic hero (on the example of the image of Herman in the opera by P. Tchaikovsky “Queen of Spades”)

The purpose of the article is to find out the mechanisms for decoding the intonational semantics of the vocal part of the operatic score (on the example of Hermann’s party from the opera of P. Tchaikovsky “Queen of Spades”). Methodology – a comparative analysis of the dramaturgy of opera and operatic interpretation; analysis of the semantics of the intonational archetypes of the musical material of two arias Herman (“Queen of Spades” of P. Tchaikovsky). Scientific novelty consists in substantiating the value of intonational archetypes for deciphering the semantics of the operetta scene and a separate operatic party; justifying the dependence of the type of voice required by the operatic party from the main intonational archetype characterizing the musical material of this party; explanation of certain intonational mechanisms for decoding the musical material of the opera; substantiating certain limitations in the performance of the opera compared to the dramatic one. Conclusions. Intonational archetypes of the musical material of the opera carry the semantics of images. The use of layering of intonational archetypes opens opportunities for the disclosure of musical images at the level of a realistic rather than conventional theater, which acts in the family of theater and stage genres through the artistic language of utterance – singing. Laying intonational archetypes in the party Herman (“Queen of Spades” P.I. Tchaikovsky) acts as a correlation of text and subtext in a dramatic work: the main archetype of the party for the purpose of realizing the means of music of a certain stage task, is sometimes masked by the “toolbox” of other archetypes, but always the intonational semantics of the party Herman returns to his semantic intonational archetype – an archetype of appeal as a reflection of the essence of the protagonist. The call archetype is the inner essence of the dramatic tenor, therefore in the “realistic theater” such a two-layer intonation semantics of the hero is appropriate.

Key words: intonational archetype, dramatic tenor, intonational semantics of the image.

Авраменко Евгений Борисович, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Особенности интонационной семантики оперного героя (на примере образа Германа в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама»)

Цель статьи – выявить механизмы расшифровки интонационной семантики вокальной партии оперной партитуры (на примере партии Германа из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»). **Методология работы** – компаративный анализ особенностей драматургии оперы и возможностей оперной интерпретации; анализ семантики интонационных архетипов музыкального материала двух арий Германа («Пиковая дама» П. И. Чайковского). **Научная новизна** состоит в обосновании значения интонационных архетипов для расшифровки семантики партитуры оперы и отдельной оперной партии; обосновании зависимости типа голоса, требующегося в оперной партии, от главного интонационного архетипа, характеризующего музыкальный материал этой партии; объяснение определенных интонационных механизмов расшифровки музыкального материала оперы; обоснования ограниченности в исполнительской трактовке оперного материала в сравнении с драматическим. **Выводы.** Интонационные архетипы музыкального материала оперы несут в себе семантику оперных образов. Использование наложения интонационных архетипов открывает возможности для раскрытия музыкальных образов на уровне реалистического, а не условного театра, коим является опера в семье театрально-сценических жанров из-за своего художественного типа высказывания – пения. Наслаивание интонационных архетипов в партии Германа («Пиковая дама» П. И. Чайковского) выступает сродни отношению текста и подтекста в драматическом произведении: главный архетип партии для реализации музыкальными способами сценической задачи иногда маскируется «инструментарием» других архетипов, но всегда интонационная семантика партии Германа возвращается к своему смысловому интонационному архетипу – архетипу призыва как отражения сущности главного героя. Архетип призыва – это внутренняя сущность драматического тенора, поэтому в «реалистическом театре» такая двухслойность интонационной семантики героя уместна.

Ключевые слова: интонационный архетип, драматический тенор, интонационная семантика образа.

Актуальність дослідження. Якщо у драматичному театрі головним інструментом творчого втілення змісту є підтекст (за Станіславським – смислове, а не лексичне наповнення тексту), то в театрі оперному смислове наповнення твору диктує вокальна інтонація. Оперний театр є вельми консервативним в цьому питанні. Смісловий підтекст – це семантичний пласт музики, який нібито «замурований» композитором

у партитурі та який не підлягає вільній трактовці режисера або виконавця.

Мета статті – виявити механізми розшифрування інтонаційної семантики вокальної партії оперної партитури (на прикладі партії Германа з опери П.І. Чайковського «Пікова дама»).

Об'єкт дослідження – інтонаційна семантика вокальної партії Германа з опери П. І. Чайковського «Пікова дама».

Предмет дослідження – аналіз інтонаційних архетипів партитури на прикладі двох арій Германа з опери П. І. Чайковського «Пікова дама».

Виклад основного матеріалу. Мистецтво драматичного театру як жанру «ґрунтується» на розкритті підтексту, який несе в собі саме смислове наповнення авторського матеріалу, яке може й «конфліктувати» з лексичним змістом авторського тексту. Така властивість драматургічного матеріалу відкриває величезне поле для трактувань, інтерпретацій, нових поглядів та новаторських режисерських рішень.

Академічна манера співу також обмежує способи вираження: закони звукового балансу в оперному театрі (співвідношення звукової емісії голосу співака та звукової емісії оркестру) не дозволяють навіть відходити від голосового амплу певної партії – драматичний тенор буде непереконливим у партії Водемона («Юланта» П. І. Чайковського), а ліричний тенор ніколи не зможе «перерізати» оркестровий звук у виконанні партії Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського). Також академічна манера звукоутворення не дозволяє співаку користуватися перевагами *інтонаційного співу*, який передбачає пріоритетність у звукоутворенні інтонаційно-чуттєвих вражень та акторських завдань перед архітектонічними структурами музичного матеріалу [4]. Не тільки перед архітектонічними структурами музичного матеріалу – інтонаційною стрункністю у інструментальному розумінні звука (тобто відсутністю додаткових обертонів) – а ще й перед законами звучання голосів певного виконавського амплу у визначеній теситурі.

Так, ліричний тенор звучить переконливо у другій октаві, на високих тонах, а перша октава у звуковій емісії для нього є вельми проблематичною; у драматичного тенора навпаки верхні тони звучать напружено (що, однак, художньо «працює» на амплу цього голосу), а у першій октаві голос звучить майже як ліричний баритон. Ці характеристики академічних

голосів ніяк не можна подолати – це природна даність голового апарату та біологічної організації співака.

Також вільним трактуванням первісної семантики музичного матеріалу вельми перешкоджає така властивість інтонаційного слуху співака та навіть оперного глядача, як синестезійність відчуття звуку. Неможливо уявити, що сценографія вистави «Пікова дама» вирішена художником у теплих тонах – смарагдовому, жовтому, рожевому; навіть блакитні барви у «Піковій дамі» неприйнятні (навіть у побутових сценах). Партитурі та смислового навантаженню «Пікової дами» більш пасують холодні кольори – чорний, білий, їдко-червоний (кровавий). А «Іоланті» навпаки пасують теплі, сонячні кольори. І така гармонійність передбачена самою інтонаційною семантикою музичного матеріалу, який майже не залишає поля для режисерського маневру (може саме тому оперна режисура є такою традиційною, а всі новаторські прочитання опер не мають успіху у глядача). Поле режисерського експерименту в опері обмежується спеціальними ефектами у світловому, максимум декораційному оформленні.

Змінити інтонаційну матрицю опери неможливо. Якщо драматична п'єса лише записується автором, де лексичне значення слів – це тільки маленька частка змісту, а лівова частка змістового наповнення, тобто наповнення смислами – це поле режисера, сценографа, художника, актора, то музична партитура опери є чітко зафіксованою у нотному авторському тексті: структура, інструментовка, ритмічний та інтонаційний складник, а також особливості вокальної партії, тобто складники інтонаційної семантики музики, які є жорстко запрограмованими. Співак у цьому контексті може інтерпретувати партитуру тільки у власній нюансіровці виконання музичного тексту, певній артикуляції, але не у баченні образу та його смислового розумінні. Таким чином, полем виконавського розмаїття для оперного співака є лише можливості його голосового апарату, якісні характеристики його голосу, здатність виразити голосом інтонаційну семантику авторського музичного тексту.

Саме тому, на наш погляд, усі новації, притаманні драматичному театру, а саме – нове прочитання матеріалу, перенесення дії в іншу епоху, епатування глядача тощо – в оперному театрі виглядають непереконливими. Це має свої пояснення. Причому пояснення ці полягають не в акторській обмежено-

сті оперного співака, а саме у природі оперного мистецтва як такого.

Емоційний вплив в оперному мистецтві втілюється через музичне враження, яке є найдавнішим, самим архаїчним, первісним способом емоційної комунікації. Почувши звук у певному тембрі та регістрі, ми вже підсвідомо розуміємо, як нам діяти й чого чекати від «джерела» цього звуку: «Тембр, регістр, голосність, артикуляція та акцентність його «мови» разом з її темпом <...> здатні розповісти все про комунікативні наміри «суб'єкта» [2, с. 63–64]. Недарма Б. В. Асаф'єв [1] стверджував, що «музика – мистецтво інтонованого смислу», а В. Медушевський [3] змістову та смислову форму звучання визначав як «інтонаційну форму» музики, на відміну від його висотно-ритмічної схеми – «аналітичної форми».

Д. К. Кірнарська стверджує, що саме «грубі», квазіфізіологічні властивості звуку є основними носіями емоційної виразності в музиці [2, с. 67–68].

Ненотовані властивості звуку та інтонаційний слух, що їх фіксує, тяжіють до психологічної театралізації [2, с. 75]. Головною ознакою театралізації є комунікація, спілкування в опері музичним способом. Відображенням такої музичної комунікації-театралізації виступають *інтонаційні архетипи* музичного матеріалу [4], в яких відображені головні типи спілкування.

Для оперного мистецтва інтонаційні архетипи несуть ще й інформацію про музичне амплуа того чи іншого типу голосу. Зазвичай певному типу голосу притаманні висловлювання у певному інтонаційному архетипі.

Протягом сюжету герой переживає певні події та певні емоційні трансформації, що відображує музичний матеріал вокальної партії та оркестрової партитури. Але завжди кожен герой, кожен персонаж має єдину власну характерну рису, що «помічає» в очах глядача його смислове навантаження в сюжеті. І ця риса відображена насамперед в інтонаційному архетипі, притаманному партії того чи іншого персонажа.

Наприклад, образ Германа у «Піковій дамі» П. І. Чайковського втілюється за допомогою архетипу заклик, який диктує певний «емоційний тонус» персонажа, «складає його узагальнений образ» [2, с. 78].

Герман – образ трагічний. Головні музичні характеристики закладено в його аріях «Прости, небесное создание...» і «Что наша жизнь – игра...».

В арії «Что наша жизнь – игра...» архетип закликучи звучить відкрито, його семантику відбито й у характері музики: про це говорить стверджуюча, активна, ясна мелодія, що звучить у ритмі маршу, жорсткому та ритмічному. Причому нешвидкий темп тільки посилює це враження – «нервово-стримуюча» ритмізація мелодійної лінії, нібито спрямовано та осмислено фіксує стан героя, закріплює враження чіткого холодного биття серця Германа, який вже втратив чуйність, людськість, який вже «випустив свого диявола на волю», в ньому залишилося тільки одна єдина пристрасть – гра! Протягом всієї арії архетип закликучи «вдавлює» у глядача враження, що герой швидко й стрімко втрачає розум, причому чим ближче до фіналу арії, тим значніше це враження посилюється текстом, артикуляцією, динамікою звучання оркестрової партії.

В інтонаційній семантиці арії «Прости, небесное создание...» також звучить архетип закликучи, але більш завуальовано.

Арія «Прости, небесное создание...» нібито за змістом та смисловим навантаженням має відповідати архетипу прохання. Але вокальна партія побудована на висхідних мелодійних фразах, вживання яких підсвідомо настроює сприйняття глядача не на прохання, а на ствердження. Мінорний лад настроює на покірне звернення до предмету свого кохання, а висхідна мелодія підсвідомо сигналізує, що дія більш схожа не на прохання, а на поступове «притягнення удава», підкорення собі волі героїні. Недарма наприкінці арії, у фразах «Красавица! Богиня! Ангел!» архетип закликучи вже звучить ясно та відкрито, «скинувши маску». Мінорна атмосфера музики, оберти фраз, які прямують догори, постійно роблячи таке собі крокове «відступання» та «закільцьовування» мелодії, ніби маскує звірячу пристрасть, що живе у душі героя, й що вирветься на волю в арії «Что наша жизнь – игра...». Інтонаційна семантика теж маскує душу героя навіть від нього самого. Єдине, що видає натуру Германа у цій арії, – це поступове підняття теситури виконання як підсвідоме підвищення «внутрішньої температури» переживання. Музичне втілення «прохання» Германа через побудування фраз, ладову атмосферу певної тривоги та підступності дії, загальне підняття градусу музичного висловлювання більш схоже не на освідчення у коханні, а придушення волі героїні, її підкорення.

До речі, таке поступове підняття теситури вокальної партії дуже красномовно відображає вокальну природу дра-

матичного тенора – звучна перша октава, поступове підняття на більш високу теситуру для драматичного тенора супроводжується набуттям металевості в звуці, певної напруженості, з підняттям теситури драматичний тенор «втрачає» здатність голосу звучати м'яко, ніжно. На відміну від тенора ліричного, який з підняттям теситури стає більш комфортним в звуці, більш «вокальним», драматичний тенор, набуваючи висоту, набуває «мовленнєвої гостроти» звучання, його голос у певному розумінні втрачає «вокальність» та набуває ознаки розголосу.

Треба зазначити, що такий подвійний семантичний вантаж вокальної характеристики Германа, який йому дав композитор, непритаманний партіям драматичного тенора у західноєвропейській опері: Хозе («Кармен» Ж. Бізе) або Каніо («Паяці» П. Масканьї), Отелло чи Манріко («Отелло», чи, відповідно, «Трубадур» Дж. Верді) демонструє одношарове втілення архетипу у вокальному номері, хоча всі герої – типові трагічні фігури, тобто типові драматичні тенори. Наприклад, Арія з квіткою Хозе – це тільки архетип прохання у чистому вигляді зі всіма притаманними цьому інтонаційному архетипу інструментами виразності, або Стретта Манріко – це втілення архетипу заклик. У Каніо теж звучить інтонаційний архетип прохання, ще й «обтяжений» архетипом медитації. Інтонаційний архетип прохання та медитації у певному розумінні є близькими у інструментах музичного висловлювання. Якщо й навіть архетип прохання відображує дію персонажа, то це завжди дія, яка є лірично забарвленою (недарма друга назва архетипу прохання – ліричний архетип), тобто музика цього архетипу більш рефлексивна, ніж дієва. Музика ж інтонаційного архетипу медитації взагалі спрямована на внутрішню сутність персонажа, на поглиблення в себе. Але такий інтонаційний архетипний контраст в одному музичному висловлюванні – переплетення архетипу прохання та архетипу заклик, яким наділив П. І. Чайковський Германа, зовсім не притаманний західноєвропейській опері.

У Чайковського інтонаційна семантика арії «Прости, небесное созданье...» двошарова: з одного боку – прохання як внутрішня дія героя, яку відбито у ладовій атмосфері, ритмічній та артикуляційній організації музичного матеріалу арії (характерні ознаки прохання – музичні «поклони»), у змістовному наповненні монологу героя, але, з іншого боку –

це смислове «підкорення» героїні, «передтечія» глобального конфлікту драми між людським коханням та диявольською пристрастю, яка руйнує душу; заклик як символ влади, володіння й процесу підкорення собі відображують «семантичні інструменти» архетипу заклику – висхідні побудови фраз, підняття теситури арії, фінальні скачки на мажорні інтервали: «Красавица! Богиня! Ангел!».

Можна б було трактувати цей музичний епізод як прояв архетипу прохання у розумінні спілкування вищого та нижчого. З боку Лізи це саме так, уся сцена з Германом для неї є відбиттям ліричного архетипу – вона підкорюється. Але з боку Германа усю сцену пронизано саме інтонаційним архетипом заклику, бо для героя головною стає інтонаційна семантика підкорювача, завойовника, переможця.

Таку складну багатоплановість музичного матеріалу Чайковського можна пояснити як відбиття в музиці викликів сучасності, недаремно П. І. Чайковський та К. С. Станіславський в один й той же час були членами дирекції Московського відділення Російської музичної спілки, при якій існувала й московська консерваторія. Спілкування з прихильником «сценічної правди» не могло не позначитись на чуйній натурі П. І. Чайковського.

Архетип заклику – це внутрішня сутність драматичного тенора, тому у «реалістичному театрі» така двошаровість інтонаційної семантики героя є доречною. Архетип заклику у своєму смисловому значенні є головним в опері «Пікова дама», не архетип прохання, а саме архетип заклику – як відображення сутності головного героя. Навіть Ліза у двох своїх аріях у декількох моментах підхоплює «душевну хвилю» Германа – пристрасна «О, слухай, ніч...» або потужний фрагмент «Ах, истомилась, устала я...» з арії у Канавки.

Але для Лізи перехід на мову архетипу заклику тимчасовий, як і для Германа перехід у ліричний архетип. Головним архетипом для героїні виступає архетип прохання, тоді як для героя – архетип заклику. Таким чином у музичних характеристиках головних героїв відбився глобальний конфлікт драми – влада або почуття, що перемає в душі людини.

Висновки. Інтонаційні архетипи музичного матеріалу опери несуть в собі семантику образів. Використання нашарування інтонаційних архетипів відкриває можливості для розкриття музичних образів на рівні реалістичного, а не умов-

ного театру, яким виступає опера у родині театральних сценічних жанрів через художню мову висловлювання – спів. Нашарування інтонаційних архетипів в партії Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського) виступає як співвідношення тексту та підтексту в драматичному творі: головний архетип партії задля реалізації засобами музики певного сценічного завдання іноді маскується «інструментарієм» інших архетипів, але завжди інтонаційна семантика партії Германа повертається до свого смислового інтонаційного архетипу – архетипу заклик.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Talanty–XXI век, 2004. 496 с.
3. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
4. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезис артиста музыканта как творческий феномен та предмет музикознавчого дискурсу : автореф. дис... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 38 с.

REFERENCES

1. Asafiev B. (1971) Musical form as a process. 2nd ed. Leningrad : Musika [in Russian]
2. Kurnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. Moscow : Talanty–XXI vek. [in Russian]
3. Medushevskiy V. (1993) Intonational form of music: a study. Moscow : Compositor. [in Russian]
4. Ohanezova-Hryhorenko O. (2018) Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse : autoref. dis. Doctor Degree in Arts : 17.00.03. Kyiv. [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 29.04.2019 р.

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.7>**Чжао Цзиюань**<https://orcid.org/0000-0003-0076-9779>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
672250899@qq.com

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ОБРАЗУ-МАСКИ В ТЕАТРАЛЬНО-ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.

Мета статті – визначити естетичні параметри й художні властивості образу-маски в театральній оперній мистецтві ХХ сторіччя, що дозволять виділити найбільш значимі тенденції розвитку даного феномена. **Методологія** роботи визначається єдністю естетичного, семіотичного, театрознавчого, історичного, оперознавчого й музикознавчого аналітичного підходів, єдність яких створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення явища образу-маски. **Наукова новизна** роботи пов'язана з розробленням типології явища маски й виділенням у якості найважливішої її складової частини образу-маски як візуально-вербального вираження театралізованої дійсності. **Висновки.** Театральній-сценічній «образ-маска» є семантично складним явищем та однією з фундаментальних характеристик художньої діяльності театрального актора або оперного співака. Процес надягання маски в багатьох театральній-художній системі розуміється як складний психологічний механізм, завдяки якому виконавець «перевтілюється» в зображуваний ним образ, що дає йому змогу повною мірою реалізувати свій виконавський потенціал та ввійти в ігровий контекст. Даний процес «перевтілення» підкреслює умовність театральній-сценічної дії та її особливі художній параметри, що створюють основу для прояву індивідуальності виконавця та дозволяють йому повною мірою демонструвати свої акторські, вокальні, пластичні обдарування. Завдяки «образу-масці» сценічний персонаж отримує реалістично виражені психологічні та психоемоційні риси реально існуючої істоти, що посилює його художній значення та робить можливим слухачу проникнути в духовний світ героя.

Ключові слова: образ-маска, маска-предмет, театралізація дійсності, оперній-театральній традиція.

Zhao Ziyuan, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Artistic and aesthetic properties of the image-mask in the theater and opera art of the 20th century

The purpose of the article is the desire to determine the aesthetic parameters and artistic properties of the mask image in the theater and opera art of the twentieth century, which will highlight the most significant trends in the development of this phenomenon. **The methodology** of the work is determined by the unity of aesthetic, semiotic, theater, historical, opera and musicological analytical approaches, the unity of which creates a common interdisciplinary field for studying the phenomenon of the mask image. **The scientific novelty** of the work is associated with the development of a typology of the phenomenon of masks and highlighting as its most important component the image-mask as a visual-verbal expression of theatrical reality. **Conclusions.** Theatrical and stage “image-mask” is a semantically complex phenomenon and one of the fundamental characteristics of the artistic activity of a theater actor or opera singer. The process of putting on a mask in many theater and art systems is understood as a complex psychological mechanism, due to which the performer “transforms” into the image he depicts, which allows him to fully realize his performing potential and enter the game context. This process of “transformation” emphasizes the conventions of theatrical stage performance and its special artistic parameters, which create the basis for the manifestation of the artist’s personality and allow him to fully demonstrate his acting, vocal, and plastic talents. Thanks to the “image-mask”, the stage character receives raised expressed characterological and psychoemotional features of a real existing being, strengthens its artistic significance and makes it possible for the listener to penetrate the hero’s spiritual world.

Key words: image-mask, mask-subject, dramatization of reality, opera and theater tradition.

Чжао Цзюань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Художественно-эстетические свойства образа-маски в театрально-оперном искусстве XX ст.

Цель статьи – определить эстетические параметры и художественные свойства образа-маски в театрально-оперном искусстве XX столетия, что позволит выделить наиболее значимые тенденции развития данного феномена. **Методология** работы определяется единством эстетического, семиотического, театроведческого, исторического, опероведческого и музыковедческого аналитического подходов, единство которых создает общее междисциплинарное поле изучения явления образа-маски. **Научная новизна** работы связана с разработкой типологии явления маски и выделением в качестве важнейшей ее составляющей образа-маски как визуально-вербального выражения театрализованной действительности. **Выводы.** Театрально-сценическая «образ-маска» является семантически сложным явлением и одной из фундаментальных характеристик художественной деятельности театрального актера или оперного певца. Процесс надевания маски во многих театрально-художественных системах понимается как сложный психологический механизм, благодаря которому исполнитель

«перевоплощається» в зображаємий им образ, что позволяет ему в полной мере реализовать свой исполнительский потенциал и войти в игровой контекст. Данный процесс «превращения» подчеркивает условность театрально-сценического действия и его особые художественные параметры, которые создают основу для проявления индивидуальности исполнителя и позволяют ему в полной мере продемонстрировать свои актерские, вокальные, пластические дарования. Благодаря «образу-маске» сценический персонаж получает рельефно выраженные характерологические и психоэмоциональные особенности реально существующего существа, усиливает его художественное значение и делает возможным слушателю проникнуть в духовный мир героя.

Ключевые слова: образ-маска, маска-предмет, театрализация действительности, оперно-театральная традиция.

Актуальність. Протягом усієї багатомісячної історії театраль-но-видовищного мистецтва з усіма його різновидами одним із найбільш актуальних та розповсюджених способів перетворення особистості та створення в театраль-но-сценічному просторі ірреальних, фантастичних, алегоричних персоніфікованих образів, що виходять за межі звичаєвої реальності, стає маска. Процес перетворення особистості в театралізованій дійсності та набуття нею метафізичних властивостей є результатом взаємодії між виконавцем та культурною традицією трактування образу, який виражає маска-предмет. У такому разі звернення до маски не тільки стає видовищним атрибутом художньо-сценічного твору та специфічним явищем театраль-но-оперного мистецтва, а й дозволяє розкривати образний зміст твору через задіяння творчого потенціалу виконавця, який виходить на сцену існувати в «образі-масці».

Мета статті – визначити естетичні параметри й художні властивості образу-маски в театраль-но-оперному мистецтві ХХ сторіччя, що дозволить виділити найбільш значимі тенденції розвитку даного феномена.

Методологія роботи визначається єдністю естетичного, семіотичного, театрознавчого, історичного, оперознавчого й музикознавчого аналітичного підходів, єдність яких створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення явища образу-маски.

Наукова новизна роботи пов'язана з розробленням типології явища маски й виділенням у якості найважливішої її складової частини образу-маски як візуально-вербального вираження театралізованої дійсності.

Виклад основного матеріалу. Театральна маска у традиційному уявленні існує у формі накладки на обличчя з вирізами для очей та кольоровими й/або мімічними відмінностями одна від одної. У більшості досліджень, в яких розглядаються форми та символічне тлумачення масок, коли мова йде саме про зовнішні ознаки маски, загальноприйнятим є застосування дефініції «маска-предмет». Водночас поруч із використанням «маски-предмету» в художньому просторі театру у вигляді накладки на обличчя досить широке розповсюдження мав інший стародавній різновид маски – «маска-грим», який був притаманний багатьом архаїчним театральним системам. Дане явище було характерним для таких східних та європейських театральних-художніх систем, як пекінська опера, японський театр Кабукі, італійський театр масок (*commedia dell'arte*), індійський театр Катхакалі та деяк. ін. Головна особливість «маски-гриму» та її відмінність від маски у вигляді накладки полягала в тому, що її треба було кожного разу перед театральньо-сценічною дією наносити на обличчя, але в основних параметрах та художньо-естетичних властивостях вони майже повністю співпадали.

Визначення «маска-предмет» та «маска-грим» містять свідчення про зовнішній вигляд конкретного культурного об'єкта, але не охоплюють усіх боків складної конструкції театральньо-сценічного та оперного персонажу, бо лишають поза межами інформацію про семантичне та драматургічне навантаження образу, його загальну візуально-вербальну та інтонаційну оболонку. Відмінність маски від окремих деталей костюму та інших різновидів театральньо-сценічних атрибутів полягає в тому, що вона транслює виконавцеві та слухачеві інформацію про стать, вік, соціальне становище, індивідуальні характерологічні та поведінкові риси свого персонажа, про його належність до світу людей або до світу магічних, божественних сутностей. Функціонування маски у виконавській практиці більшості стародавніх театральних-художніх систем можна розглядати як психологічний механізм, за допомогою якого виконавець, що надягає маску, буквально перетворюється в інший персонаж, який може володіти, в тому числі, й магічними можливостями.

Треба зазначити, що якщо маска у своєму первинному застосуванні, як частина ритуального або карнавального дійства, мала переважно прагматичне призначення,

то в театральному-художньому осмисленні маска до суто прагматичного тлумачення додає естетичне. Театральна маска стає джерелом передачі інформації, закладеної в неї тією культурно-історичною традицією, до якої вона належить, режисером, виконавцем і так. ін. Перше ніж пролунає вербально-музичний текст із вуст персонажа, слухач вже має можливість отримати загальну інформацію про нього за допомогою невербальних та немусичних знаків, що містяться в масці.

Перевтілення особистості виконавця в зображуваний ним персонаж є важливим та необхідним процесом для всіх театральних-сценічних жанрів, у тому числі й для опери, на що вказували багато театральних діячів та театрознавців, у тому числі К.С. Станіславський. Видатний театральний діяч, режисер та дослідник різних аспектів театального мистецтва вказував, що, за його переконанням, «ідеалом для кожного актора» є «повне духовне й зовнішнє перевтілення», яке він вважає головним завданням мистецтва [5, с. 448].

Сам акт перевтілення розуміється як здатність за допомогою акторської гри та деяких характерних прийомів театрального-художнього мистецтва перетворитися в іншу особистість й діяти від її імені, тобто можливість прийняти новий образ, який може кардинально відрізнитися від її власного. Саме маска є одним із вищезначених характерних прийомів, завдяки якому в театральному-художньому просторі процес перевтілення особистості виконавця набуває показових рис. Дуже прикметним цей процес стає у традиційних театральних-художніх системах Сходу та Азії, таких як пекінська опера, японський театр Кабукі, індійський театр Катхакалі, балійський театр ваянг вонг й топенг, бо в більшості означених систем маска є священним предметом та має магічну силу, а тому одягання маски набуває складного ритуального характеру [6, р. 220–221].

У традиційних театральних-художніх системах під час дослідження процесу надягання маски виділяється емоційно-психологічна складова частина цього акту, бо, з одного боку, «маска-предмет» належить до багатовікової культурної традиції, у якій зафіксовані як зовнішні ознаки персонажу, так і характерологічні і психологічні його складові частини; з іншого боку, маска як діюча істота без виконавця не може існувати, бо саме за посередництвом виконавця-актора-співака відбувається втілення образу, що містить у собі «маска-предмет».

Постановка та художня концепція оперного твору як органічна та природня його частина водночас може функціонувати й вивчатися як самостійний феномен, що має ознаки завершеного тексту. Даний аспект стає надзвичайно важливим, коли в оперному тексті задіяне таке художньо та історично складне явище, як маска, бо в такому випадку оперний текст, окрім властивих йому музично-інтонаційної, вербальної, драматургічної складової частин, включає в себе складну низку уявлень про існування явища маски в різних художньо-театральних системах. У цілому в оперному мистецтві рельєфно виділяється проблема театральності в найширшому її розумінні, яке ми знаходимо на сторінках робіт М. Євреїнова. Театральність у його уявленні виходить за межі поширеного уявлення про це явище як про «мову театру» (наприклад, в концепції Ю. Лотмана), М. Євреїнов скоріше розуміє театральність як життєво необхідну потребу перетворення, що зближує її з концепцією гри Й. Хейзінга «Homo Ludens».

Не випадково Т. Джурова у своїй роботі «Концепція театральності у творчості М. Євреїнова» вважає, що Микола Євреїнов – визнаний теоретик театру, режисер, драматург, був однією із ключових фігур «театрального авангарду Срібного століття, чії парадоксальні ідеї визначили вектор розвитку багатьох художніх новацій ХХ століття» [3, с. 4]. Показово, що явище маски привернуло до себе увагу М. Євреїнова, який вважав, що маска в театральній-сценічному мистецтві існує у двох різновидах – «в історії театру, наскільки нам відомо, все різноманіття «масок» (у розширеному змісті цього слова) може бути зведене до двом видів:

1) до маски психологічної, що зобов'язує до перетворення самого стрижня лицедійської душі, і

2) до маски (я б сказав) прагматичної, коли лицедій у кардинальній сутності свого «я» залишається адекватним собі, але мислить, виражає свою волю (в рос. оригіналі «волит» – Ч.Д.) і почуває себе в іншій дійсності, тому що зобов'язується стати (сценічно) суб'єктом відмінним від його власної «справи» (дійства, здійснення = прагми)» [4, с. 5].

Не випадково більшість досліджень, присвячених виявленню художнього, функціонального та психологічного тлумачення явища маски, були написані театрознавцями та театральними режисерами, бо саме для театрального актора проблема створення «маски-образу» визначає свідомість

сценічної творчості, контроль актора над своїми діями, фізичними й психічними – до, під час і після здійснення їх. Але всі ці складові частини мають безпосереднє відношення не тільки до театрального актора, а й до оперного співака, який має бути не тільки професійним музикантом-виконавцем, а ще й мати акторський хист. Найкращі оперні співаки, чії інтерпретації оперних героїв стають еталонними, окрім довершеного вокального виконання, проявляють надзвичайне акторське обдарування. Саме в такому «тандемі» – вокального й акторського виконавства – стає можливим створення дійсно високохудожніх оперних образів.

У зв'язку із цим необхідно відзначити, що в оперно-сценічному мистецтві категорія гри є однією із провідних та здатних визначати головний зміст цього мистецтва. У своїй професійній діяльності та в теоретичних працях видатний театральний діяч та режисер В. Мейерхольд використовував таке поняття, як акторська гра, саме гра, а не сценічне існування й тим більше переживання. Він наполягав на тому, що актор повинен мати психічну регуляцію своєї діяльності на сценічних підмостках, і ця умова виконується тоді, коли виконавець не переживає роль заново, а відіграє її. Отже, роздвоєнню й відстороненню, тобто виникненню естетичної дистанції сприяє гра. Також естетична дистанція між актором і його героєм дозволяла образно й виразно виявляти позицію самого виконавця.

У зв'язку із цим одним із найважливіших постає питання про взаємовідносини між виконавцем-актором-оперним співаком та тим персонажем, який він відтворює в театральній образно-сценічній дії. Сам процес проникнення актором у сценічний образ є одним із ключових та обговорюваних моментів театральної-сценічної дії. Так, у концепції театру Б. Брехта існує «ефект відчуження», який демонструє перевтілення актора в той образ, який він відтворює на сцені, що можна трактувати як умовне надягання «образу-маски» [2, с. 102]. Але у брехтівському уявленні надягання «образу-маски» є першою частиною загальної концепції театру, що має продовження у другій частині, де актор у підходящий момент відстороняється від свого персонажу, умовно кажучи – знімає із себе «образ-маску» та показує своє справжнє обличчя й особисте відношення до того театрального героя, якого він представляє.

Окрім театру Брехта, в решті театральних-сценічних систем можна спостерігати повне злиття між виконавцем-акто-

ром та тим персонажем, який він відтворює у сценічній дії. Інакше кажучи, виконавець повністю зростається зі своєю «образом-маскою», в той же час чітко розмежовуючи того, кого представляє, і себе, але так, щоб глядач був не в змозі відрізнити актора від сценічного персонажа. За ідеальних театральних умов, з одного боку, та високопрофесійних виконавцях-актерах-оперних співаках, з іншого, виникає ситуація, завдяки якій у своїй свідомості актор через «образ-маску» отримує можливість охопити всі рівні театральної вистави – вербальний, драматургічний, психоемоційний, та, в разі розгортання оперного твору, – музично-інтонаційний.

У більшості театральних систем зовнішні ознаки, характерологічні та іноді пластичні елементи «образу-маски» стають головними виразниками їх прагматичного та художнього призначення. Антонен Арто – один із найбільш значних театральних діячів та театрознавців першої половини ХХ ст., який просував ідею кардинального оновлення художньо-театральної традиції та відмову від існуючих «мертвих» театральних форм на користь «живого» театру, здатного розкривати головні смисли буття, висловив важливі позиції стосовно сутнісних основ театрального мистецтва. А. Арто вважав, що світ театру є не тільки явищем психологічного рівня, а ще й пластичним та фізичним явищем, «і справа не в тому, щоб дізнатися, чи здатна фізична мова театру прийти до тих же психологічних рішень, що і мова слів, чи може він виразити почуття й страсті так само добре, як виражають їх слова; справа в тому, чи є в галузі думки й інтелекту такі стани, які неможливо передати словом, тоді як жести й усе, що становить просторову мову, роблять це з набагато більшою точністю» [1, с. 162]. У театральній оперній мистецтві до тих завдань, що стоять перед виконавцями в театральній виставі, додається складно-семантичний музичний рівень, завдяки якому створюються особливі умови для виконавства, де музична мова займає одну із ключових позицій оперної дії.

А. Арто вважав, що театральне мистецтво має свій мовно-речовий комплекс, свою власну мову, до якої належать, окрім образно-драматургічних та вербально-словесних складових частин, комплекс звуків, пластичних форм, кольорів й т.ін. Дуже шкідливою та згубною для театрального мистецтва загалом була, за думкою дослідника, тенденція перетворення

театрально-сценічної дії в ілюстрацію до літературного першоджерела. А. Арто вказував, що тільки специфічна мова театру здатна повернути його до первісного призначення, в якому естетичний компонент мав бути домінуючим, а вербально-словесні форми треба використовувати «в конкретному просторовому сенсі, оскільки вони можуть поєднуватися з усім, що в театрі є просторового і конкретно значимого» [1, с. 163]. Як приклад достатньо гармонійного існування вербально-словесних форм у театральному осередку А. Арто наводить принципи східного театру «з його метафізичними тенденціями, на відміну від західного театру з його психологічними тенденціями» [1, с. 163]. А. Арто підкреслює, що у східному театрі форми «самі опановують своїм змістом і значенням у всіх можливих площинах, або, якщо загодно, їхній вібраційний рух жорстко не прив'язаний до якогось одного плану, а живе у всіх площинах духу одночасно» [1, с. 163].

Протягом ХХ століття в естетиці театрально-сценічного мистецтва відбулися значні зміни в бік домінування візуально-видовищної ефектності з досить частим зсувом слухавчої уваги від образного та змістовно-сислового наповнення твору до яскравих та епатажних режисерських знахідок. Іноді дані процеси серйозно шкодять цілісному сприйняттю твору, а іноді повністю змінюють його тлумачення. Явище маски в театрально-сценічному мистецтві переосмислюється та набуває нових рис, що відкривають суттєво оновлені виконавські можливості. Виконавець в особі театрального актора, оперного співака набуває, з одного боку, особливої сценічної свободи, з іншого – процес створення сценічного образу та донесення вербально-словесного матеріалу іноді значно ускладнюється у зв'язку з режисерськими та сценографічними рішеннями, що підкреслює значення вірного тлумачення та театрально-сценічного відтворення «образу-маски».

Висновки. Отже, посилення значення та більш рельєфне застосування візуально-пластичної складової частини «образу-маски» складає міцне підґрунтя для більш точної та художньо досконалої передачі духовного змісту втілюваного сценічного героя. Тому «образ-маску» слід розуміти як частину мови театрально-сценічної виконавської майстерності, у якій візуально-видовищний та пластичний елемент має надзвичайне значення та стоїть на рівні вербально-словесного, а в опері – вокально-інтонаційного. Адже пластичний рівень зображуваного образу здатний виразити всю внутрішню суть об'єкта

нарівні зі словесними та музичними характеристиками та може претендувати в духовному відношенні на ту ж психоемоційну силу впливу, що й слово, бо виходить за рамки слова, занурюючи слухача в рівень іншої реальності, яка стоїть за словом. Нескінченне й невиречене може бути виражене тільки мовою духовного досвіду, який за своєю природою є символічним. «Образ-маска» є вираженням за допомогою символічних мовно-речових комплексів звернення до ідеї нескінченності, вічності, тобто може поєднувати матеріальні й духовні складові частини. Тому явище «образу-маски» може знімати гостроту протиріч між проявами зовнішніх та прихованих глибинних психоемоційних процесів, виводить на поверхню сховане всередині та окреслює невидиме як вираження показових рис понадчуттєвого світу.

Театрально-сценічна «образ-маска» є семантично складним явищем та однією з фундаментальних характеристик художньої діяльності театрального актора або оперного співака. Процес надягання маски в багатьох театрально-художніх системах розуміється як складний психологічний механізм, завдяки якому виконавець «перевтілюється» в зображуваний ним образ та який дає змогу повною мірою реалізувати свій виконавський потенціал та увійти в ігровий контекст. Даний процес «перевтілення» підкреслює умовність театрально-сценічної дії та її особливі художні параметри, що створюють основу для прояву індивідуальності виконавця та дозволяють йому демонструвати свої акторські, вокальні, пластичні обдарування.

Завдяки «образу-масці» сценічний персонаж отримує рельєфно виражені характерологічні та психоемоційні риси реально існуючої істоти, що посилює його художнє значення та робить можливим для слухача проникнути в духовний світ героя. З одного боку, «образ-маска» встановлює паритетні відносини між життєвим й ігровим світами, з іншого – відкриває нові можливості для самовираження виконавця, який отримує нові можливості відвертої розповіді про сокровенне. Слід також підкреслити візуальну значущість «маски образу», де одним із головних унікальних проявлень є апелювання до сфери почуттєвого. Пластична складова частина «образу-маски» належить до форм невербальної комунікації та допомагає фіксувати мінливий перебіг характерологічних ознак персонажу.

Саме завдяки переліченим художньо-естетичним властивостям явище «образу-маски» отримує здатність не тільки

зображувати повсякденне життя з усіма його внутрішніми психоемоційними та зовнішньо-побутовими складовими частинами, а й відтворювати іншу реальність, властиву сфері незбутнього та фантастичного. «Образ-маска» стає посередником між людиною та тисячолітнім культурним надбанням, між людиною та її буттям.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Ad Marginem, 2016. 408 с.
2. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 1 / Ком. И. Фрадкина. 527 с.
3. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2010. 158 с.
4. Евреинов Н.О новой маске (Автобио-реконструктивной) / Послесловие Н. Соколова. Петроград : Третья стража, 1923. 45 с
5. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва : Искусство, 1953. 782 с.
6. Brook P. The shifting point: Forty years of theatrical exploration, 1946–1987. London : Methuen, 1988. 384 p.

REFERENCES

1. Arto, A. (2016) Theater and its double. M.: Ad Marginem.
2. Brecht, B. (1965) Theater: Plays. Articles. Statements: In 5 vol. M.: Art. Vol. 1.
3. Dzhurova, T. S. (2010) The concept of theatricality in the work of N. N. Evreinov. SPb.: Publishing house SPbGATI.
4. Evreinov, N. (1923) About the new mask. (Autobio-reconstructive) / Afterword by N. Sokolov. Petrograd: Third Guard.
5. Stanislavsky, K. S. (1953) Articles. Speech. Conversations. Letters. M.: Art.
6. Brook, P. (1988) The shifting point: Forty years of theatrical exploration, 1946-1987. London: Methuen.

Стаття надійшла до редакції 17.04.2019 р.

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 784.1.071.2:78.03*06

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.8>

Олена Миколаївна Батовська

<https://orcid.org/0000-0002-1435-1245>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хорового диригування

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

bathelen@ukr.net

ЖАНРОВА ПОБУДОВА СИСТЕМИ СУЧАСНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ А CARPELLA

Стаття присвячена комплексному розгляду проблем розвитку сучасного академічного хорового мистецтва а carrella. Мета статті полягає у розробці жанрової типології сучасної академічної хорової музики а carrella. Оцінюючи перспективи відповідної типології, необхідно враховувати генетичні особливості академічного хорового мистецтва а carrella та синтетичну природу останнього. Методологія. У дослідженні використовується музично-культурологічний підхід до вивчення академічного хорового мистецтва а carrella, що дозволяє розглядати хорову музику в контексті еволюції її жанрової традиції. Наукова новизна визначається запровадженням системного і структурного підходів під час розробки жанрової побудови системи сучасної академічної хорової музики а carrella. Висновки. Розроблено жанрову типологію сучасної академічної хорової музики а carrella, яка заснована на двох позиціях. З першої позиції, яка враховує зовнішню і внутрішню сторони буття жанру, сучасна академічна хорова музика а carrella поділяється на концертну, концертно-театралізовану і духовно-концертну. Другий підхід до жанрової типології академічної хорової музики а carrella передбачає зосередження на принципах взаємодії і спадкоємності. Не менш пріоритетним аспектом сучасного музикознавчого вивчення

є підхід до побудови жанрової типології хорової музики а cappella, який зосереджений на аналізі принципів синтезу (всередині самого хорового жанру, між музичними жанрами й поліжанровий).

Ключові слова: сучасна академічна хорова музика а cappella, системний музично-виконавський феномен, структурне моделювання, жанрова типологія.

Batovskaya Elena, PhD in Art History, Senior Lecturer at the Department of Choral Conducting, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts.

Genre construction of the modern academic choral music a cappella system

The article is devoted to a comprehensive review of the problems of development of modern academic choral art a cappella. The **aim** of the research is to study develop a genre typology of modern academic choral music a cappella. Assessing the prospects of the corresponding typology, it is necessary to take into account the genetic characteristics of the academic choral art a cappella and the synthetic nature of the latter. **Methodology.** The study uses a musical and cultural approach to the study of academic choral art a cappella, which allows us to consider choral music in the context of the evolution of its genre tradition. **Scientific novelty** is determined by the introduction of systemic and structural approaches in the development of the genre structure of the system of modern academic choral music a cappella. **The conclusions.** The genre typology of modern academic choral a cappella music was developed, which is based on two positions. From the first position, which takes into account the external and internal aspects of the existence of the genre, modern academic choral a cappella music is divided into concert, concert-theatrical and spiritual concert. The second approach to the genre typology of academic choral a cappella music involves focusing on the principles of interaction and continuity. To the choral genres, where the principle of interaction is applied, include works based on genre synthesis. It was found that the classification of musical genres, in particular, choral, is characterized not only by the distinction between specific criteria of taxonomy, but also represents the main vectors of the genre dynamics of modern academic choral a cappella music and the general principles of its typology. An equally priority aspect of modern musicological studies is the approach to building a genre typology of a cappella choral music, which focuses on the analysis of the principles of synthesis (within the choral genre itself, between genres of music and polygenre).

Key words: modern academic choral a cappella art, structural modeling, genre typology.

Батовская Елена Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского.

Жанровая структура системы современной академической хоровой музыки а cappella

Статья посвящена комплексному рассмотрению проблем развития современного академического хорового искусства а cappella. Цель исследования заключается в разработке жанровой типологии современной

академічної хорової музики а *sappella*. Оцінюючи перспективи соотвєтствующей типології, необхідно учитиувати генетическіе особенності академіческогo хоровогo искуствa а *sappella* і синтетическую природу послєднєго. **Методологія.** В исслєдованні используєтся музикально-культуроологіческіи подход при изучениі академіческогo хорогo искуствa а *sappella*, что позволет рассматриваті хоровую музку а *sappella* в контектє еволюціи еє жанрової традиціи. **Науіная новизна** определєтся введєнієм системногo и структурногo подходоє при разработке жанрової структури системи совремєнной академіческої хорогoї музкы а *sappella*. **Выводы.** Разработана жанрової типологія совремєнной академіческої хорогoї музкы а *sappella*, котора основана на двух позиціях. С первої позиціи, учитывающєй внєшнюю и внутреннюю сторoны бытія жанра, совремєнная академіческaя хоровая музкa а *sappella* делится на концертную, концертно-театрализованную и духовно-концертную. Второї подход к жанрової типологіи академіческої хорогoї музкы а *sappella* предусматривает сосредоточєніє на принципах взаиמודєйствія и преемственности. К хоровым жанрам, гдє применєн принцип взаиמודєйствія, относят произведєнія, построєнные на жанровом синтезированиі. Не менєє приоритетным аспектом совремєнного музкoведческогo изуічєнія являєтся подход к построєнію жанрової типологіи хорогoї музкы а *sappella*, которий сосредоточєн на анализє принципов синтеза (внутри самогo хорогoгo жанра, между музкaльными жанрами и полижанровый).

Ключевые слова: совремєнная академіческaя хоровая музкa а *sappella*, структурное моделірование, жанрової типологія.

Актуальність дослідження. Показовою рисою сучасного академічного хорового мистецтва а *sappella* є пріоритетна роль жанрових взаємодій і модифікацій. Самє жанри є «дзеркалом» композиторського мислення, схильного до різноманітних сполучєнь «полярних ідей», естетичних модусів, до нетрадиційного втілення стильових «констант» і арсеналу музично-виразних засобів. Так звана «калейдоскопічність» жанрової панорами, яка притаманна сучасній академічній хоровій музиці а *sappella*, вимагає цілеспрямованого впорядкування теоретичних уявлєнь щодо процесів еволюції в межах цієї сфєри музичногo мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. В опублікованих до тепєрішнього часу хорознавчих працях (П. Левандо [5], Л. Пархоменко [6], О. Торба [9], В. Черняк [10] та ін.) про жанрову ситуацію ХХ століття академічна хорова творчість а *sappella* явно перебуває «на периферії» загальноєвизнаних «жанрів-репрезєнтантів» - опери, симфонії, ораторії. Тим часом неухильне зростання жанровогo різноманіття сучасної академічної хор-

вої музики а *sarrella* зумовлює безперечну актуальність теоретичної розробки й обґрунтування відповідної типології.

Наукова новизна визначається запровадженням системного і структурного підходів під час розробки жанрової побудови системи сучасної академічної хорової музики а *sarrella*.

Мета статті полягає у розробці жанрової типології сучасної академічної хорової музики а *sarrella*.

Основний матеріал. Посилаючись на положення, які фігурують у працях з теорії музичного жанру (М. Арановський [1], Л. Казанцева [3], Є. Назайкінський [4], О. Соколов [7], А. Сохор [8], В. Цуккерман [11], С. Шип [12]), перейдемо до розробки системи жанрової типології академічної хорової музики а *sarrella* теперішнього часу.

Насамперед, оцінюючи перспективи відповідної типології, необхідно враховувати генетичні особливості академічного хорового мистецтва а *sarrella*: синтетичну природу останнього (синтез музики й слова, різні способи взаємодії між ними, диференційований виклад поетичного тексту «по вертикалі» і «по горизонталі»); фізіологічну природу («жива» сутність вокального мистецтва й нетемперований, або зонний, лад); безумовне домінування загальнозначущої (зазвичай етичної) тематики, спрямованість до широких верств слухачької аудиторії; ціннісно-орієнтаційна та мотиваційна єдність, яка зумовлюється соціальною функцією; колективний тип виконавської організації, що має на увазі єдність особистісно-орієнтованого й колективно-орієнтованого підходів, а також інтелектуальну й емоційно-вольову комунікативність, психофізичну сумісність.

Водночас аналіз жанрово-еволюційних процесів, які спостерігаються в сучасній хоровій музиці а *sarrella*, виглядає явно неповним без розгляду загальномузичних характеристик, ustalених і закріплених в якості жанрових атрибутів: тембральних, артикуляційних і динамічних особливостей звукового матеріалу; специфіки музично-інтонаційного розгортання (ритмічної пульсації, мелодійного рельєфу, синтаксису й лексики); принципів фактурної організації; структурно-композиційних закономірностей; ідейно-тематичного й художньо-образного «спектра».

Вищеназвані генетичні особливості хорової музики а *sarrella*, безумовно, певною мірою впливають на сьогоднішній вигляд відповідних жанрів. Їх кореляція з загальному-

зичними характеристиками процесів жанрового становлення й розвитку свідчить про можливість використання згаданої вище дихотомії «зовнішня структура - внутрішня структура жанру» в контексті проблеми типології сучасного академічного хорового мистецтва а *capella*. Йдеться про зовнішню і внутрішню сторони буття хорового жанру, більш докладно освітлюваних нижче.

Зовнішній аспект музичного жанру, в тому числі хорового, передбачає найважливіші функції останнього: історичну, соціальну, естетичну та комунікативну. Тут домінують чинники, що визначають «буття в культурі» якогось твору - обставини його практичного використання, сфери виникнення й поширення. Як приклади назвемо шансон, віллanelу, мадригал, обрядові пісні, хорову обробку тощо.

Виступаючи невіддільною частиною різного роду комунікаційних процесів, хоровий жанр характеризується конкретно соціокультурною ситуацією, у яку включаються твори цього типу (колядка, концерт, меса, ораторія, ода тощо). Із зовнішнім аспектом існування хорового жанру кореспондують і два магістральні художньо-стильові напрями у виконавстві - *академічний* (світський або духовний) і *народний*. Відповідна жанрова диференціація ґрунтується передусім на умовах соціального функціонування.

Внутрішній аспект існування музичного жанру зумовлений виконавським складом, композиційною структурою, засобами музичної виразності, образно-змістовною специфікою, авторською номінацією, тимчасовими і просторовими параметрами.

Виконавський склад визначається типом (однорідний, неповний, змішаний) та видом (від одноголосого до багатоголосого) хору. Як відомо, хоровий спів а *capella*, який володіє значним виразним потенціалом, може бути названий «лабораторією звуку». Сучасні композитори, звертаючись до цієї сфери, часто вводять у традиційні виконавські склади тембр будь-якого інструменту, що значною мірою збагачує звукову палітру твору (наприклад, хорова музика для мішаного хору та сопілки «Запечатленный ангел» Р. Щедріна, містерія-дійство для жіночого хору, електронного запису, варгана, діджеріду та ударних «Потусторонние игры» І. Алексійчук, «Эвфония: Четырёхмерные звуковые пространства» для вокального октету й 45 ударних інструментів В. Кузнецова тощо).

Авторська номінація - жанрове визначення конкретного твору, узказане композитором. С. Шип, розглядає авторську номінацію як «вид інструменту, який характеризує акустичний матеріал твору (“псалом”, “лірика”, <...>, “фанфари”), позначає вокальну природу твору (“канцона”, “зонг”, “шансон”, “вокаліз”, “кантата”) ...» та ін. [12, с. 167–168].

Звертаючись до сучасної хорової музики а *capella*, згадаємо «Книгу канцон» Ю. Фаліка, «Романсеро о любви и смерти» М. Сидельникова, музичну фреску «Египет. Клеопатра» О. Атрашкевич, хорову оперу «Ятранські гри» І. Шамо, хоровий цикл «Русские эскизы» В. Губаренка, «Хорові акварелі» Т. Кравцова, «Хорові картини» В. Бібіка, хорову притчу «Вмирала річка», перформанс «Три звукових есе» В. Мужчиля та інші.

Просторовому й тимчасовому параметрам, втілюваним у процесі виконавської інтерпретації, належить істотна роль у сучасній хоровій музиці а *capella*. Просторовий параметр зумовлений специфікою виконавських ресурсів жанру. Те чи інше жанрове позначення має на увазі якісь просторові масштаби й відповідні виконавські засоби, особливості розташування й переміщень хору. Наприклад, хорова мініатюра передбачає ліричність і своєрідну «інтимність», що співвідноситься з камерним характером звучання. Простір ораторії або опери «універсальний», оскільки, з одного боку, в ньому відображаються роздуми й переживання людського соціуму, з іншого - відтворюються події, що відбуваються (як загального, так і особистого плану). Часовий параметр пов'язаний з розгортанням музичного образу в часі: це може бути одномиттєвий настрій, спогад, занурення в минуле тощо.

Жанровий зміст має на увазі специфіку змістовної сфери й способи музичного висловлювання. Характеризуючи поняття «жанровий зміст», Л. Казанцева відзначає його безсумнівну близькість до «музичного змісту» як такого [3, с. 90].

Не випадково типологія жанрового змісту хорової музики, запропонована Л. Пархоменко [6], спирається на критерії образного узагальнення та масштабності композиції. У типології представлені чотири групи: хори (п'єси й мініатюри); хорові цикли; жанри великих форм (ораторії, кантати, концерти, хорова опера, хорова симфонія); хорові пісні (обробки й авторські твори фольклорного напрямку).

Інший перспективний підхід до жанрової типології хорової музики а *capella* пов'язаний з використанням принципів взає-

модії й наступності. Принцип взаємодії реалізується завдяки процесам міжжанрового й поліжанрового синтезу, принцип спадковості орієнтований на внутріжанровий синтез [10, с. 9–10]. Останній характеризується новою жанрово-стильовою інтерпретацією історично сформованих «внутрішніх» засобів. Міжжанровий синтез передбачає привнесення елементів іншого музичного жанру (наприклад, хорова опера). Поліжанровий синтез передбачає збагачення даного жанру за рахунок залучення елементів іншого виду мистецтва: живопису, театру, літератури.

Беручи до уваги вищенаведений матеріал, ми пропонуємо таку жанрову типологію сучасної академічної хорової музики а *cappella*.

З позиції першого пункту (зовнішня і внутрішня сторона буття жанру) сучасна академічна хорова музика а *cappella* поділяється на концертну, концертно-театралізовану і духовно-концертну. До *концертної хорової музики а cappella* ми відносимо хорову мініатюру, хорову п'єсу, хорові пісні, хоровий цикл, хорову кантату та хоровий концерт. До *концертно-театралізованої хорової музики а cappella* зараховуємо хорове дійство, хоровий концерт (переважно неофольклорний), хорову оперу, хорову притчу та хорову фреску. До *духовно-концертної хорової музики а cappella* належать твори, образно-смісловим орієнтиром яких є теми морально-етичного порядку, не обов'язково обмежені біблійно-християнськими сюжетами й образами, як-от: хорова мініатюра; хоровий концерт; хоровий цикл; псалом; літургія; кантата; ораторія; реквієм (наприклад, «Кадиш-реквієм» Є. Станковича, «Реквієм для Лариси» В. Сильвестрова); симфонія.

У наведеній жанровій типології, незважаючи на різні умови практичного використання, сфери виникнення й поширення хорової музики, спостерігається *загальна тенденція* - застосування й повторення в різних сферах хорової творчості одних і тих же жанрів. Це пояснюється тим, що «критерій жанрового розподілу хорової творчості зберігається за принципами загально-образного узагальнення та масштабності композицій» [9, с. 284].

До них відносять чотири першорядних: хорова мініатюра, хоровий цикл, хорова кантата, хоровий концерт. Відповідно до масштабу твори названих груп діляться на малі форми (хорова мініатюра) й великі (хоровий цикл, хорова кантата, хоровий концерт).

Через свою синтетичну природу найбільш різноманітно виглядає концертно-театральна музика, яка представлена хоровою оперою, хоровим дійством тощо. Саме ця область хорової музики представляє вражаючу кількість інновацій та експериментів як у композиторській, так і в концертно-виконавській практиках.

Інший підхід до жанрової типології хорової музики а *carrella* передбачає зосередження на принципах взаємодії й наступності.

Враховуючи динамічні процеси розвитку сучасної хорової музики а *carrella*, слід визнати її спрямування на жанрове накопичення, яке здійснюється за рахунок «жанрової мутації», «жанрового перехрещення», «жанрового відновлення» [9, с. 283].

До хорових жанрів, де застосований принцип взаємодії, відносять твори, побудовані на міжжанровому й поліжанровому синтезуванні.

Хорові опуси а *carrella*, де проявляється внутріжанровий синтез, представлені хоровими циклами, хоровими кантатами й хоровими концертами, які можуть за структурою складатися з хорових мініатюр, хорових п'єс, хорових пісень.

Хорова музика а *carrella* з міжжанровим синтезом представлена у таких творах: інтермецо («Два інтермецо Ніцше» В. Кузнецова); опера («Ятранські ігри» І. Шамо; «Ніч на Івана Купала» Є. Станковича; «Золотослов», «Різдвяне дійство» Л. Дичко); прелюди («Хорові прелюди» Г. Майбороди; «П'ять прелюдій у стилі «шань-шуй» Л. Дичко); симфонія («Симфонія-диптих», хорова симфонія-реквієм «Бабин Яр» Є. Станковича, «Узнай себе» О. Щетинського, кантата-симфонія «Чумацький шлях» В. Зубицького); фантазія («Листи з мушлі» – три хорові фантазії І. Алексійчук).

Прикладами поліжанрового синтезу є твори, де наявне об'єднання хорового з такими видами мистецтв:

– просторові (живопис): акварель («Хорові акварелі» Т. Кравцова); графіка («Харавая графіка» К. Тесакова); картина («Хорові картини» В. Бібіка); фреска («Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески», «Українські фрески» Л. Дичко; «Хорова фреска» В. Кузнецова); ескіз («Русские эскизы» В. Губаренка);

– часові (література): дума («Косив батько жито» В. Мужчиля); притча («Вмирала річка», «Щедрик» В. Мужчиля); поема («Голод – 33», «Лебеді материнства» Л. Дичко);

«Концерт-поема на білоруську народну тему «Ой, рана на Йвана» Г. Вагнера; поема-реквієм «Хатінскія званы» Ю. Семєняки; п'ять хорових поем «Размышления» М. Васючкова); проповідь («Глас вопиющего в пустыне» В. Мужчиля); сонет («Чатыры санеты пра каханне» Е. Носко);

– просторово-часові (театр, хореографія): дійство («Потойбічні ігри» містерія-дійство І. Алексійчук; «Різдвяне дійство» Л. Дичко; сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець; «Черный квадрат» В. Мужчиля); пластика («Хоровая пластика» К. Тесакова); перформанс («Три звукових есе» В. Мужчиля); п'єса («Прощай, XX век» В. Мужчиля).

Таким чином, типологія жанрів сучасної академічної хорової музики а *carrella* стає перехрестям науково-творчих завдань, пов'язаних із вивченням, збереженням, розвитком та інтерпретацією музичної спадщини. Адже саме в хоровому жанрі, по-перше, акумулюються актуальні тенденції, притаманні музичній культурі часу; по-друге, хорова творчість а *carrella* стає мобільним чинником спілкування зі всесвітом і формою авторської адаптації в соціальному та естетичному аспектах.

Висновки. Аналіз класифікацій музичних жанрів, зокрема хорового, продемонстрував не тільки відмінність конкретних критеріїв систематики, а й виявив основні вектори жанрової динаміки хорової музики а *carrella* та загальні принципи її типологізації. Кількісно-якісна міра останнього віддзеркалюється на системному рівні існування трьох провідних принципів класифікації за ознакою функціонування хорового жанру: *концертна*, *концертно-театралізована*, *духовно-концертна*. Не менш пріоритетним аспектом сучасного музикознавчого вивчення є підхід до побудови жанрової типології хорової музики а *carrella*, який зосереджений на аналізі принципів синтезу (в середині самого хорового жанру, між музичними жанрами й поліжанровий).

Згадані вище напрями дослідження не вичерпують можливих підходів до жанрової типології сучасної академічної хорової музики а *carrella*. Проте, вивчаючи відповідну проблематику, слід брати до уваги естетичну атрибутивність зазначених тенденцій, що дозволяють гнучко співвідносити індивідуальні характеристики конкретного твору з загальними жанровими категоріями.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. / ред.: В. В. Задерацкий, М., 1987. Вып. 6. С. 5 - 44.
2. Гулеско И.И. Хоровая литература : новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60 - 80-х гг. : учеб. Пособие. Харьков : Харьк. гос. ин-т культуры, 1991. 90 с.
3. Казанцева Л.П. Музыкальный жанр и его содержание. *Южно-Рос. музык. альманах*, 2007. Ростов н/Д, 2007. № 1. С. 90-94.
4. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
5. Левандо П.П. Проблемы хороведения : учеб. пособие. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. 282 с.
6. Пархоменко Л.О. Українська хорова п'єса: типологія, тематизм, композиція. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.
7. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.
8. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
9. Торба О.В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Наук. вісн. Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278-296.
10. Черняк В. А. Белорусская хоровая музыка а cappella 1960–1980-х годов (к проблеме жанрового синтеза) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02» / Ин-т искусствовед., этнографии и фольклора им. К. Крапивы. Минск, 1998. 19 с.
11. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
12. Шип С.В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154-177.

REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1987). The structure of the musical genre and the current situation in music. *Musical contemporary*. Editor V.V. Zaderatsky, M. Issue. 6, p. 5–44 [in Russian].
2. Gulesko, I. (1991). Choral literature: new genre-style processes in choral music of the 60s and 80s.. Kharkov : Kharkiv. state Institute of Culture [in Russian].
3. Kazantseva, L.(2007). Musical genre and its content. South Ros. music. almanach, Rostov n / d, No. 1. P. 90–94 [in Russian].
4. Nazaikinsky, E. (2003). Style and genre in music. Moscow : Vlados [in Russian].
5. Levando, P. (1974), Problems of choral studies. Leningrad : Music, Leningrad. Otdel [in Russian].
6. Parkhomenko, L (1979). Ukrainian choral play: typology, thematicism, composition. Kiev : Sciences. Opinion [in Ukrainian].

7. Sokolov, O. (1968). Morphological system of music and its artistic genres: Nizhny Novgorod : Publishing House of Nizhny Novgorod State University [in Russian].

8. Sokhor, A. (1968). The aesthetic nature of the genre in music. Moscow : Music [in Russian].

9. Torba, O (2002). Ukrainian choral work of the last third of the twentieth century. and the problem of the genre. Herald of Nat. Music. Acad. Of Ukraine. Tchaikovsky. Kyiv, 2002. Vol. 16. P. 278–296 [in Ukrainian].

10. Chernyak, V. (1998). Belarusian choral music a cappella of the 1960s – 1980s (on the problem of genre synthesis): Extended abstract of candidate's thesis. Minsk, 1998 [in Russian].

11. Tsukkerman, V. (1964) Musical genres and foundations of musical forms. Moscow : Music [in Russian].

12. Ship, S (2002). Musical genre in the methodological aspect. Herald of Nat. music. Acad. Of Ukraine. Tchaikovsky. Kyiv, Vol. 16. P. 154–177 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019 р.

УДК 78.471

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.9>**Ярослав Миколайович Горбаль**<https://orcid.org/0000-0003-2983-4482>

заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оркестрового диригування

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

yaroslavgorbal@gmail.com

КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА

Мета пропонованої статті – розглянути значення комунікативних аспектів диригентської діяльності. **Методологія** дослідження базується на міждисциплінарному підході до феномену комунікації у музично-виконавській творчості. Використовуються такі методи дослідження: джерелознавчий, історичний, систематичний, метод аналізу та синтезу. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві в центрі дослідження знаходяться комунікативні аспекти диригентської діяльності. **Висновки.** Найважливішою умовою досягнення атмосфери творчості, комунікативної поліфонії є втілення в художньому просторі ідеї гуманізму. За великого різноманіття трактовок цього поняття найбільш значимим для сучасного музиканта-диригента є визначення гуманізму як світогляду, що базується на принципах рівності, справедливості, поваги до людської гідності, визнанні цінності людини як особистості, її права на розвиток та виявлення своїх здібностей. Гуманістична спрямованість діяльності диригента, усвідомлення ним цінності кожного учасника колективу і його вкладу у співтворчість, створення умов для натхненної праці, що відкриває всім учасникам новий ракурс осягнення музики, заострює їх інтуїцію та відкриває нові перспективи творчої діяльності, є фундаментом створення справжньої поліфонії спілкування, проявом світоглядного антропоцентризму як важливого та значимого складника професійної діяльності диригента, що забезпечує їй максимальну ефективність

Ключові слова: диригент, комунікація, музичне виконавство, колектив, оркестр, психологічні особливості.

Gorbal Yaroslav, Honoured Worker of Art of Ukraine, Professor at the department of orchestral conducting of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

Communicative aspects of the conductor's activity

The purpose of the proposed article is to consider the significance of the communicative aspects of conducting activity. The methodology of the research is based on the interdisciplinary approach to the phenomenon of communication in musical and performing arts, using the following research methods: source

study, historical, systematic, method of analysis and synthesis. **The scientific novelty** of the article is that for the first time in Ukrainian musicology in the center of the research there are communicative aspects of conducting activity. **Conclusions.** The most important condition for the achievement of the atmosphere of creativity, communicative polyphony, is the embodiment of the idea of humanism in the artistic space. With a large variety of interpretations of this concept, the most significant for a contemporary musician-conductor is the definition of humanism as a worldview based on the principles of equality, justice, respect for human dignity, the recognition of the value of man as a person, his right to development and the identification of his abilities. The humanist orientation of the conductor's activity, his awareness of the value of each participant of the collective and his contribution to co-creation, the creation of conditions for inspired work, which opens up to all participants a new angle of comprehension of music, exacerbates their intuition and opens up new perspectives of creative activity, is the basis for creating a true polyphony of communication, manifestation ideological anthropocentrism as an important and significant component of the professional activity of the conductor, which provides it with maximum efficiency.

Key words: conductor, communication, musical performance, collective, orchestra, psychological features.

Горбаль Ярослав Николаевич, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры оркестрового дирижирования Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко.

Коммуникативные аспекты деятельности дирижера

Цель предлагаемой статьи – рассмотреть значение коммуникативных аспектов дирижёрской деятельности. **Методология исследования** базируется на междисциплинарном подходе к феномену коммуникации в музыкально-исполнительском творчестве. Используются следующие методы исследования: источниковедческий, исторический, систематический, метод анализа и синтеза. **Научная новизна** статьи заключается в том, что впервые в украинском музыковедении в центре исследования находятся коммуникативные аспекты дирижёрской деятельности. **Выводы.** Важнейшим условием достижения атмосферы творчества, коммуникативной полифонии является воплощение в художественном пространстве идеи гуманизма. При большом многообразии трактовок этого понятия наиболее значимым для современного музыканта-дирижёра является определение гуманизма как мировоззрения, базирующегося на принципах равенства, справедливости, уважения человеческого достоинства, признании ценности человека как личности, его права на развитие и выявление своих способностей. Гуманистическая направленность деятельности дирижёра, осознание им ценности каждого участника коллектива и его вклада в сотворчество, создание условий для вдохновенного труда открывает всем участникам новый ракурс постижения музыки, обостряет их интуицию и открывает новые перспективы творческой деятельности, является фундаментом создания настоящей полифонии общения, проявлением мировоззренческого

антропоцентризма как важной и значимой составляющей профессиональной деятельности дирижера, что обеспечивает ей максимальную эффективность

Ключевые слова: дирижёр, коммуникация, музыкальное исполнительство, коллектив, оркестр, психологические особенности.

Постановка проблеми. Диригентське мистецтво – наймолодший та в певному сенсі найбільш складний вид музичного виконавства. Його структура є багаторівневою, а прояви – багатогранними. Саме тому до диригента виставляються найвищі професійні вимоги. Окрім надзвичайної музичної обдарованості та спеціальної підготовки, не менш важливим, а іноді і вирішальним є психологічні якості диригента, його вміння знайти контакт з колективом музикантів та випрацювати з ними систему робочого та творчого спілкування. Окрім безпосередньої постійної репетиційної та концертної діяльності, яка в результаті повинна призводити до постійного вдосконалення художнього рівня колективу, важливе значення належить вмінню побудувати сприятливий мікроклімат у колективі. Відповідно, одним з найважливіших компонентів професійно-управлінської культури диригента є комунікативна компетентність. Чим міцнішою є створена диригентом лінія комунікаційного зв'язку з колективом, тим успішнішим є процес творчості, а отже – професійно вищим є рівень інтерпретації музичних творів, які виконуються колективом. Ця складна та серйозна проблема потребує наукового осмислення та вирішення.

Аналіз досліджень. Науковому осмисленню різних аспектів диригентської діяльності присвячено чимало досліджень. Особливості роботи диригента з партитурою та оркестром висвітлюються у працях Г. Берліоза, Р. Вагнера, Б. Вальтера, Г. Ержемського, К. Кодрашина, І. Мусіна, Е. Лайнсдорфа. Методику професійної підготовки диригента активно розробляли В. Айм, М. Колесса, Б. Маклерен, Н. Малько, І. Мусін. У центрі досліджень Б. Смірнова – музично-естетичні та соціокультурні аспекти диригентського мистецтва; підхід Г. Макаренка – інтегративний. Музично-психологічний напрям представлений науковими розвідками М. Жулябіної, Г. Ержемського, Р. Кофмана, В. Медушевського, Є. Назайкінського, Л. Сапожнікової, Я. Сверлюка, Б. Теплової.

Не дивлячись на доволі широке коло досліджень диригентського мистецтва, малодослідженими залишаються його

комунікативні аспекти. Отже, формується **мета** пропонованої статті – розглянути значення комунікативних аспектів диригентської діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Міркуючи про сутність професії диригента, Н. Лебрехт доходить висновку, що «видатні диригенти володіють такими спільними рисами, як гострий слух, харизматичність, що зачаровує оркестрантів при першому ж знайомстві з ним, великі організаторські задатки, фізична та духовна міць, безжальне честолюбство, могутній інтелект та вроджене почуття порядку, яке дозволяло їм пробиватись крізь тисячі розрізнених нот до художньої серцевини музичного твору. Здатність відчувати партитуру як ціле і передати ці відчуття іншим – ось головна суть інтерпретації» [3, с. 13].

Складність професії диригента полягає в тому, що вона передбачає єдність трьох іпостасей: виконавської, педагогічної та управлінської, що у комплексі складають його професійну культуру. Втілення комунікативного зв'язку диригента та артистів оркестру – це процес, що потребує встановлення та розвитку контактів, зумовлених спільною діяльністю. Цей процес несе в собі і обмін інформацією, і вироблення спільної стратегії професійної діяльності, і взаємне зацікавлення у досягненні успіху. Надзвичайно важливо досягнути взаєморозуміння та взаємодії, а це можливо тільки у тому разі, якщо диригент володіє високим рівнем комунікативної компетентності, що визначає його здатність до діалогу, вміння слухати та розуміти партнера по комунікації, визнавати його право на власні думки та судження.

Дослідження комунікативних аспектів діяльності диригента тісно пов'язане з психологічними проблемами міжособистісного спілкування. Це надзвичайно важливе питання для організації ефективної роботи диригента та музикантів оркестру як єдиного колективу, об'єднаного процесом осягнення музики, створення інтерпретації та винесення спільно створеного творчого «продукту» на суд публіці.

Міжособистісні стосунки в психології розглядаються як «об'єктивно пережиті, різною мірою усвідомлювані взаємозв'язки між людьми. В їх основі лежать різноманітні емоційні стани взаємодіючих людей і їх психологічних особливостей» [6, с. 672]. Виділяють громадські, ділові, особистісні та інші види стосунків.

Специфіка спілкування сучасного диригента та музикантів оркестру полягає в тому, що у створюваному музичному просторі пересікаються, вступають у взаємодію, а інколи і у конфлікт, всі види вищезгаданих стосунків. І як би офіційно не були закріплені ділові стосунки між диригентом, концертмейстерами та всіма музикантами, вони не можуть бути обмежені як чисто формальні, такі, що потребують точного та негайного виконання вказівок керівника. В них завжди криється особисте ставлення учасників до музики, яку вони виконують. Тим більше, що взаємодія ділових та міжособистісних стосунків до сих пір досліджена вкрай недостатньо.

Проблеми взаємодії між музикантами-оркестрантами та їх керівником турбують дослідників впродовж багатьох років. Якщо спершу поняття «оркестр» включало в себе лише уявлення про круглу площу в античному театрі, де хор співав свої партії у античній трагедії та комедії і цей спів супроводжувався грою на музичних інструментах, то в XVIII столітті це поняття набуває нового змісту, об'єднуючи музикантів, їх групи (струнні, духові, ударні) у спільний художній простір, що потребує від кожного учасника максимальної включеності у процес співтворчості – складний процес, емоційний, сповнений різноспрямованими стремліннями, які необхідно повернути в загальне русло в ім'я досягнення цілісності створюваного художнього твору.

Очевидно, що вивчення особливостей творчого процесу, що об'єднує диригента та музикантів оркестру, неможливо без серйозного та глибокого аналізу психологічної сторони комунікації, без вивчення тих механізмів, дія яких визначає ефективність такого спілкування як всередині колективу, так і у взаємодії цього колективу з соціокультурним життям країни та зарубіжжя.

Знайомство з життєтворчістю видатних диригентів демонструє, наскільки широким є коло їх спілкування, зі скількома національними культурами вступають вони у взаємодію. Як зразок – видатний німецький диригент Бруно Вальтера. Для усіх, хто стикався з його творчістю, було очевидно, що перед нами видатний музикант-мислитель, що володіє не лише високою виконавською майстерністю, але й професійно-управлінською культурою, що включає в себе високорозвинуту комунікативну компетентність. Саме тому в його роботі з оркестром ніколи не було навіть натяку на диригент-

ський диктат, а в основі його безумовного авторитету була сила переконання, характерна для видатних особистостей. Потреба та готовність до творчого діалогу – ось що визначає високий рівень комунікативної компетентності Б. Вальтера.

Секрет успіху у диригентській діяльності полягає в створенні такого рівня довіри всередині колективу, який дав би можливість реалізувати весь свій творчий потенціал. Для цього, безперечно, необхідна неабияка сила переконання. Оперний режисер Борис Покровський був переконаний, що сила переконання виходить від того ступеня занурення у музику, того рівня її осягнення, який робить диригента безумовним авторитетом для оркестрантів. Так, згадуючи зустрічі з Гербертом фон Караяном, Б. Покровський зазначає, що «він чудово диригував спектаклями, чудово саме тим, що він не показував рухами свою участь в музиці, він існував у музиці, дуже скромно рухаючись. У цих лаконічних його рухах ви відчуваєте: він весь у подіях, що в даний момент відбуваються у партитурі» [5, с. 143–144].

Бути справжнім Майстром – це перша і найважливіша умова успіху у комунікації. У психології виділяють три елементи, які характерні для міжособистісних стосунків, – когнітивний, афективний та поведінковий. Когнітивний елемент трактується як інформаційний, такий, що визначає усвідомлення того, що подобається чи ні у міжособистісних стосунках. Цей елемент надзвичайно важливий, оскільки від того, що подобається чи не подобається членам колективу у стосунках між диригентом та музикантами оркестру, залежить творчий мікроклімат у колективі та атмосфера, яка в ньому виникає, її позитивна чи негативна спрямованість.

Когнітивний елемент найтісніше пов'язаний з афективним, в якому вирішальну роль відіграє емоційний компонент. Необхідно враховувати, що спільнота музикантів як людей творчої професії відрізняється особливим емоційним «градусом». Емоційний зміст міжособистісних стосунків може бути позитивним (кон'юнктивним), нейтральним (індиферентним) та негативним (диз'юнктивним). Позитивний нахил відрізняється тим, що в процесі спілкування відбувається зближення учасників колективу, виробляється спільна позиція, виникає емпатія, що являє собою найважливіший механізм розвитку стосунків. Це могутній важіль, що дозволяє досягнути значних творчих результатів. Нейтральний напрям передбачає

участь у спільній роботі, що не зачіпає людини та дозволяє йому обмежитися формальним виконанням вказівок диригента. Такий напрям може дозволити уникнути конфліктів, створити рівний та спокійний клімат у колективі, але ніколи не стане стимулом для активної творчої роботи, для натхнення, творення, досягнення високих професійних результатів. Навіть більше, індиферентність неминуче призводить до байдужості, що може стати суттєвим стримуючим фактором розвитку колективу, його вдосконалення та досягнення нових творчих висот. Негативний напрям несе в собі заперечення можливості до зближення та спілкування, небажання слухати та розуміти партнера по комунікації. Він призводить до конфронтації, конфліктів, постійного посилення протидії і в результаті – до розпаду колективу.

Когнітивний та афективний компоненти визначають третій – поведінковий – як за «вертикаллю» (диригент – музиканти оркестру), так і за «горизонталлю» (стосунки між музикантами). Найважливішим аспектом у стосунках диригента та музикантів оркестру є міжособистісна взаємодія, яка трактується як «оптимальне поєднання психологічних особливостей партнерів, що сприяють оптимізації їх спілкування та діяльності. Як рівнозначні слова використовуються терміни «гармонізація», «узгодженість», «консолідація» тощо. Міжособистісна сумісність базується на принципах схожості та взаємодоповнюваності. Її показниками є задоволення від спільної взаємодії та її результати» [6, с. 673].

Досягнення міжособистісної сумісності – найважливіше завдання в діяльності диригента. При цьому дуже важливо усвідомлювати, що її основою є не тільки схожість поглядів, емоційних реакцій, особистісних уявлень та суджень, але й принцип «доповнюваності» (Ю. Лотман), згідно з яким партнер по комунікації, що несе в собі новий, а інколи і зовсім неочікуваний ракурс осягнення тієї чи іншої проблеми, цікавий, відкриває нові перспективи для спільного творчого пошуку. Відчуваючи учасників колективу передусім як особистостей, що взаємодоповнюють один одного, диригент стає справжньою скарбницею людського духа. Однак слід визнати, що доволі часто керівник колективу шукає в однодумцях схожість, не пробуючи проникнути в новий духовний простір, у якому зріють величезні можливості для саморозвитку колективу, для спільного пошуку у взаємозбагачуючому процесі

творчого діалогу між всіма його учасниками. Результатом такого творчого діалогу є прояв взаємної симпатії, доброзичливості, духовної єдності, тоді як міжособистісна несумісність безперервно буде бар'єри, розсуває границі, відчужує людей один від одного, створює атмосферу неприйняття та антипатії, що робить сумісну роботу непродуктивною, а з часом і просто неможливою.

Очевидно, що вивчення психологічних особливостей міжособистісних стосунків є важливим аспектом комунікативної компетентності диригента, якому, окрім великої кількості знань, вмій та навиків, безпосередньо пов'язаних з професійною діяльністю, необхідно володіти здатністю формувати міжособистісні стосунки в колективі, добиваючись сумісності з урахуванням гендерних, вікових, національних та психологічних особливостей. Таким чином, комунікативна компетентність диригента – це складне багатопланове явище, що включає в себе вільне володіння вербальними та невербальними засобами спілкування та передбачає втілення процесу систематичної та цілеспрямованої професійної підготовки з урахуванням всієї складності поставленої проблеми.

Диригент залучений в художній простір, в якому поліфонічно з'єднуються безліч творчих індивідуальностей, кожна з яких має свій неповторний і унікальним виглядом, своїм творчим почерком, своїм ставленням до мистецтва. Якщо звернутись до традиційної схеми «композитор – виконавець – слухач», то очевидно, що в даному випадку середня ланка тріади представляє собою складну структуру, в якій співіснує цілий ряд різноспрямованих потреб, бажань, стремлінь, соціальних, творчих та психологічних протиріч. В оркестрі, як і в будь-якому іншому колективі, існує ієрархія соціальних ролей. Диригент у ній – це безперечний лідер. Однак є чимало прикладів з життя, коли учасники творчого колективу не бажають підпорядковуватись своєму лідеру, повстають проти нього, вимагають зміни. Чому це відбувається? Адже кожен музикант бажає досягнути не лише особистого успіху, але й створити високопрофесійний творчий продукт – талановите виховання того чи іншого музичного твору, яке буде захоплено сприйнято публікою. Для того щоб отримати відповідь на поставлене питання, необхідно осмислити «мову» творчого спілкування, ті психологічні труднощі, які підстерігають диригента, необхідність виховання у нього етики стосунків з музикантами

оркестру, вміння зробити їх своїми однодумцями, соратниками, втягнути у атмосферу творчості, дати зрозуміти, що тільки у спільній творчій роботі можна відродити зафіксоване у нотному тексті чудо авторської думки та передати це чудо своєму слухачеві.

Висока відповідальність перед автором, перед слухачем, один перед одним, яку несуть і диригент, і музиканти оркестру, є тією ланкою, яка об'єднує їх у єдиний, міцний ланцюг, де кожен учасник виконує надзвичайно важливу та значиму місію. Можна з упевненістю говорити про етос художнього простору, в якому відбувається творча діяльність диригента та музикантів оркестру, про етичний складник професії, що визначає стиль керівництва, вчинки, професійні і моральні оцінки, критерії оцінки ефективності та відповідальності, які є надзвичайно важливі для управління творчим колективом.

Диригент як лідер та керівник творчого колективу може досягнути максимальної ефективності тільки в тому разі, якщо усвідомлює, що творча людина володіє значними резервами, що іноді вона навіть «не підозрює сили своїх можливостей» [7, с. 297], що «натхнення і є тим станом, коли з максимальною силою розкриваються всі творчі можливості особистості; б'ють повним потоком всі джерела енергії: розум, воля, уява, фантазія спрямовуються в одному напрямку, стимулюючи один одного» [7, с. 297].

Поліфонія спілкування – це особлива «партитура», в якій всі рівні, де кожен голос веде свою партію, а разом вони стають творцями нової мистецької реальності, сповненої творчого натхнення. Створення такої «партитури» є можливим тільки в тому разі, якщо диригент володіє високим рівнем комунікативності, що включає в собі етику відповідальності, що нерозривно пов'язує поняття ефективності з відмовою від бажання досягнути успіху будь-якою ціною. Знання, вміння, навички, отримані в процесі професійної підготовки диригента, можуть бути успішно реалізовані, коли вони поєднані з особистісною системою цінностей, що визначає вчинки та аналіз їх результатів. Етика відповідальності значною мірою визначає стиль спілкування з колегами та ті рішення, які буде приймати диригент.

Проблема спілкування сьогодні в сучасній інформаційній цивілізації стоїть надзвичайно гостро. Вона є однією з центральних проблем антропології, адже зачіпає широке коло

запитань. Спілкування передбачає процес «послідовних, взаємно орієнтованих в часу та просторі дій, поведінкових актів (як вербальних, так і невербальних, фізичних)» [6, с. 649]. Саме в цьому процесі «відбувається обмін інформацією, її інтерпретація, взаємсприйняття, взаєморозуміння, співпереживання, формування симпатій та антипатій» [6, с. 649]. Як справедливо пише М. Соснова, «інтимність, непередбачуваність, висока емоційна насиченість репетиційного процесу – все це ефективно тільки тоді, коли є опора на любов, дружбу та визнання» [9, с. 115].

Слід усвідомлювати, що атмосфера прийняття та визнання виникає тільки тоді, коли одночасно співіснують два вектори: від диригента до музикантів оркестру і від музикантів оркестру до свого лідера. Це складний, але такий необхідний процес руху один до одного, без якого позитивно забарвлений мистецький простір виникнути не може.

В атмосфері прийняття встановлюється особливий характер взаємин, формуються певні переконання та погляди, позитивно розв'язуються конфліктні ситуації, що є неминучими у будь-якому колективі. Сучасними вченими феномен спілкування трактується як засіб організації діяльності і як задоволення духовної потреби людини в іншій людині. При цьому підкреслюється ідея єдності спілкування та діяльності як принципово важливий фактор, що визначає специфіку поняття «спілкування», яке розуміється «як така реальність людських взаємин, яка передбачає будь-які види спілкування як специфічні форми спільної діяльності людей» [6, с. 649].

Комунікативні функції у взаємодії диригента та музикантів визначаються тими ролями та завданнями, які виконує кожен учасник колективу в процесі спільної творчої діяльності. Це і передача диригентом, і прийом музикантами оркестру певної музичної інформації, а потім передача її слухачам. При цьому слід враховувати, що це процес активний, який виражає ставлення суб'єктів до твору, що виконується, а також передбачає творчу взаємодію всіх учасників спілкування.

Специфіка спілкування між диригентом та музикантами оркестру полягає в тому, що передача музичної інформації значною мірою відбувається не лише у традиційній вербальній формі (коли обговорюються певні виконавські прийоми чи інтерпретаційні концепції), але і у невербальній формі (диригентський жест, міміка). Згадати хоча б виразність жесту

та особливості міміки К. Аббадо, М. Колесси, Л. Бернстайна, Ю. Луцвіва та інших, які впевнено спрямовували оркестр до вершин творчого натхнення.

Особливу роль у створенні атмосфери творчості відіграє афективно-емоційна функція спілкування. Диригенту, що прагне максимальної ефективності у своїй професійній діяльності, необхідно усвідомлювати, що «спілкування – найважливіша детермінанта емоційних станів людини. Весь спектр специфічних людських емоцій виникає та розвивається в умовах спілкування людей – відбувається або зближення емоційних станів, або їх поляризація, взаємне посилення чи послаблення» [6, с. 653].

Висновки. Найважливішою умовою досягнення атмосфери творчості, комунікативної поліфонії є втілення в художньому просторі ідеї гуманізму. За великого різноманіття трактовок цього поняття найбільш значимим для сучасного музиканта-диригента є визначення гуманізму як світогляду, що базується на принципах рівності, справедливості, поваги до людської гідності, визнанні цінності людини як особистості, її права на розвиток та виявлення своїх здібностей.

Гуманістична спрямованість діяльності диригента, усвідомлення ним цінності кожного учасника колективу і його вкладу у співтворчість, створення умов для натхненної праці, що відкриває всім учасникам новий ракурс осягнення музики, загострює їх інтуїцію та відкриває нові перспективи творчої діяльності, є фундаментом створення справжньої поліфонії спілкування, проявом світоглядного антропоцентризму як важливого та значимого складника професійної діяльності диригента, що забезпечує їй максимальну ефективність.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования. Санкт-Петербург : Деан, 1993. 261 с.
2. Кондрашин К. О дирижёрском искусстве. Ленинград, Москва : Советский композитор, 1970. 152 с.
3. Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижёры в схватке за власть. Москва : Классика XXI век, 2007. 448 с.
4. Макаренко Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ... доктора мист. 17.00.03. Київ, 2005. 33 с.
5. Покровский Б. Что, для чего и как. Москва : Слово, 2002. 312 с.
6. Психология XX века / Под ред. В. Дружинина. Москва : ООО ПЕР СЭ, 2003. 863 с.

7. Психология художественного творчества / Под ред. К. Сельченок. Минск : Харвест, 2003. 752 с.
8. Сверлюк Я. Теоретико-методичні основи професійної підготовки диригента оркестрового колективу у вищих мистецьких навчальних закладах : автореф. дис. ... докт. пед. Наук. 13.00.02 – Київ, 2011. 37 с.
9. Соснова М. Искусство актера. Москва : Академический проект, 2005. 430 с.

REFERENCES

1. Erzhemskiy, H. (1993). Conducts and paradoxes of conducting. Sankt-Peterburg: Dean. [in Russian]
2. Kondrashyn, K. (1970). About Conducting. Leningrad, Moskva : Sovetskiy kompozitor. [in Russian]
3. Lebrehr, N. (2007). Maestro Myth. Great Conductors in the Struggle for Power. Moskva : Klassika XXI vek. [in Russian]
4. Makarenko, G. (2005). Conductor creativity in the context of an integrative approach: Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv. [in Ukrainian]
5. Pokrovsky, B. (2002). What, for what and how. Moskva : Slovo. [in Russian]
6. Psihologiya XX veka (2003). Pod red. V. Dryzhynina. Moskva : OOO PER SE. [in Russian]
7. Psychology of art (2003). Pod. red. K. Selchenok. Minsk : Harvest. [in Russian]
8. Sverliuk, Ya. (2011). Theoretical and methodological foundations of professional training of the conductor of an orchestral collective in other major mysteries: Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv. [in Ukrainian]
9. Sosnova, M. (2005). Actor's art. Moskva: Akademicheskiiy proekt. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 17.04.2019 р.

УДК 781.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.10>**Ольга Володимирівна Вороновська**<https://orcid.org/0000-0001-7181-996X>

кандидат мистецтвознавства, доцент,

докторант кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії
Південноукраїнського національного педагогічного університету

імені К. Д. Ушинського

o_voron@ukr.net

КОМПЛЕКСНИЙ АНАЛІЗ БАГАТОПЛАСТОВОЇ ІЄРАРХІЧНОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ: ВІД ЛЮДСЬКОГО РУХУ ДО МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ

*Метою дослідження є обґрунтування доцільності застосування комплексного аналізу під час вивчення українського народного танцювального мистецтва; обґрунтування нового підходу до аналізу танцювальної музики: від пластично-рухової лексики танцю до простеження залежності артикуляційно-ритмічних особливостей танцювальної мелодики від можливостей пластично-рухової лексики. **Методологія** дослідження базується на застосуванні комплексного підходу, що його основою став синтез знань про танці з різних видів мистецтва – пластики, музики, поезії, і подальша інтеграція всіх отриманих знань в єдиний комплекс. Для знаходження стійких зв'язків в поліелементній структурі українського танцю був застосований статичний метод. Для виявлення закономірностей і особливостей національного стилю хореографії, що втілюються і в музичній мові, в дослідженні використовувався абстрактно-аналітичний метод. **Висновки.** Вивчаючи за допомогою комплексного аналізу структурні особливості українських танців, закономірності органічного взаємозв'язку в них пластично-рухового, музичного та словесного компонентів, ми дійшли висновку, що характер танцювальної музики зумовлений здебільшого характером і тимчасовою впорядкованістю танцювальних рухів, тобто розподілом енергії в них. Однак своєю чергою музика також впливає на хореографію, підкреслюючи її емоційність і сприяючи її ритмічній організації. Тексти, незважаючи на їхню значущість у створенні цілісного художнього образу в танці, все ж, на відміну від пластично-рухового і музичного компонентів, виконують допоміжну роль. Незалежно від жанру, всі українські танці відбивають особливості національного стилю хореографії, які природно втілюються у музичній мові українських композиторів.*

Ключові слова: танець, поліелементна структура танцю, пластично-рухова лексика, танцювальні «па», артикуляційно-ритмічна структура, моторно-композиційна формула.

Voronovskaya Olga, PhD of Art, Doctoral student at the Department of Music History and Musical Ethnography the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Associate Professor at the department of Musical Art and Choreography of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky.

Comprehensive analysis of multi-layer hierarchical structure of Ukrainian folk dance: from human movement to musical intonation

The purpose of the study is to substantiate the expediency of applying a comprehensive analysis in the study of Ukrainian folk dance art; justification of the new approach to the analysis of dance music, namely, from the plastic-motor vocabulary of the dance; to trace the dependence of the articulatory-rhythmic features of dance melody on the possibilities of plastic-motor vocabulary. The research methodology is based on the application of an integrated approach, which was based on the synthesis of knowledge about dance from various types of art – plastics, music, poetry, and the subsequent integration of all gained knowledge into a single complex. A static method was used to find stable connections in the polyelement structure of the Ukrainian dance. To identify the patterns and characteristics of the choreography national style, which were embodied in the musical language, the research used the abstract-analytical method. Conclusions. Studying the structural features of Ukrainian dances with the help of a complex analysis, the patterns of organic interconnection of plastic-motor, musical and verbal components in them, we came to the conclusion that the nature of dance music is mainly due to the nature and temporal ordering of dance movements, that is, energy distribution in them. However, in turn, music also influences the choreography, emphasizing its emotionality and contributing to its rhythmic organization. The texts play a supporting role, being important for creating a holistic artistic image in the dance, unlike the plastic-motor and musical components. Regardless of the genre, all Ukrainian dances reflect the characteristics of the national style of choreography, which are naturally embodied in the musical language of Ukrainian composers.

Key words: dance, polyelement dance structure, plastic-motor vocabulary, dance “pa”, articulation-rhythmic structure, motor-compositional formula.

Вороновская Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, докторант кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой, кандидат искусствоведения, доцент Южноукраинского национального педагогического университета имени К. Д. Ушинского.

Комплексный анализ многопластовой иерархической структуры украинского народного танца: от человеческого движения к музыкальной интонации

Целью исследования является обоснование целесообразности применения комплексного анализа при изучении украинского народного танцевального искусства; обоснование нового подхода к анализу танцевальной музыки: от пластично-двигательной лексики танца до зависимости артикуляционно-ритмических особенностей танцевальной мелодики от

возможностей пластически-двигательной лексики. **Методология исследования** базируется на применении комплексного подхода, основой которого стал синтез знаний о танце из различных видов искусства – пластики, музыки, поэзии, и последующая интеграция всех полученных знаний в единый комплекс. Для нахождения устойчивых связей в полиэлементной структуре украинского танца был применён статический метод. Для выявления закономерностей и особенностей национального стиля хореографии, воплощающихся и в музыкальном языке, в исследовании использовался абстрактно-аналитический метод. **Выводы.** Изучая с помощью комплексного анализа структурные особенности украинских танцев, закономерности органической взаимосвязи в них пластически-двигательного, музыкального и словесного компонентов, мы пришли к выводу, что характер танцевальной музыки обусловлен, в основном, характером и временной упорядоченностью танцевальных движений, то есть распределением энергии в них. Однако, в свою очередь, музыка также влияет на хореографию, подчёркивая её эмоциональность и способствуя её ритмической организации. Тексты, при всей их значимости в создании целостного художественного образа в танце, все же, в отличие от пластически-двигательного и музыкального компонентов, выполняют вспомогательную роль. Независимо от жанра, все украинские танцы отражают особенности национального стиля хореографии, которые естественно воплощаются в музыкальном языке украинских композиторов.

Ключевые слова: танец, полиэлементная структура танца, пластически-двигательная лексика, танцевальные «па», артикуляционно-ритмическая структура, моторно-композиционная формула.

Постановка проблеми. Жанр українського танцю являє собою великий за обсягом та різноманітний за змістом матеріал для наукового дослідження. Музикознавці та хореографи, автори багатьох наукових праць вже зробили свій внесок у вивчення пластично-рухової лексики. У своїх роботах вони пропонують варіанти класифікацій українського танцю [6], досліджують еволюцію народної хореографії [9], зв'язки музики і танцю [1]. Значно менше уваги приділяється дослідженню танцювальної музики [2], а комплексного аналізу танцювального мистецтва доки ще не було здійснено взагалі.

На даному етапі розвитку фольклористики всебічне визнання отримує концепція поліелементної структури творів фольклору, у яких, залежно від природи жанру, слово, музика, пластика знаходяться у різних станах і взаємовідносинах. Танець як синкретичне художнє ціле також має поліелементну структуру і утворюється органічним взаємозв'язком пластично-рухового, музичного і словесного та зображального компонентів (якщо вони є присутніми). Пластично-руховий початок у танці – основний, тому що він, по-перше, завжди є обов'язковим, порівнюючи з іншими

компонентами, по-друге, він значною мірою зумовлює зміст та форму танцю. Джерела танцювальної пластики містяться у конкретних життєвих жестах: у рухах та поведінці людей, у їх праці та зовнішній реакції на події, що відбуваються.

Аналіз останніх досліджень. У сучасній науці дослідження теорії української хореографічної культури репрезентовані працями А. Кривохижа [12], С. Легка [13], К. Василенко [5]. Народні танцювальні мелодії в площині української фольклористики стали предметом наукового інтересу О. Лігус, яка досліджує еволюцію танцювальних жанрів української фортепіанної музики романтизму [14]. Т. Благова аналізує розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності відомих професійних вокально-хореографічних колективів України [3]. Л. Хоцяновська здійснила теоретичне обґрунтування нерозривного зв'язку музики із танцем у балетах українських композиторів [18]. Л. Дуда визначає збереженість танцювальної першооснови в інструментальних жанрах композиторської бандурної творчості [10].

Мета статті – виявити, за допомогою запропонованого нами комплексного аналізу генетичне джерело танцювальної музики – танцювальні людські рухи; обґрунтувати новий підхід до аналізу танцювальної музики; простежити залежність артикуляційно-ритмічних особливостей танцювальної мелодики від можливостей пластично-рухової лексики; довести, що всі компоненти танцю підкоряються єдиному принципу моторної організації, тобто єдиному енергетичному процесу.

Виклад основного матеріалу. Різноманітні за своїми образно-виражальними властивостями і за засобами художнього втілення елементи структури танцю, крім зображального, характеризуються лише однією загальною ознакою – ознакою розвитку у часі, іншою мовою, ознакою моторного упорядкування. Ритм є тим елементом, за допомогою якого здійснюється це поєднання, тобто він являє собою головний інтегруючий фактор поліелементної структури танцю.


Оскільки український танець відрізняється високорозвиненою технікою рухів ніг, то співвідношення у часі всіляких «кроків», взятих у їх послідовності, утворює пластично-руховий «фундамент» танцю. Йому відповідає метроритмічна організація музичного супроводження. Словесний, поетичний компонент, якщо він є присутнім, також підпорядковується загальному ритму танцю, отримуючи при цьому відповідну акцентність. Внаслідок цього інколи порушується природне розташування акцентів у віршах.

Таким чином, ритмічна структура танцю містить у собі кілька пластів – рухово-ритмічний, музично-ритмічний та словесно-

ритмічний. Інакше кажучи, танець характеризується багатопаровою або «багатоарусною ритмічною структурою» [17, с. 24], яка разом із загальним образним характером виявлення енергії, темпом, метрикою, артикуляцією складає загальний ритм енергетичного процесу у танці.

Спираючись на спостереження Б. Яворського [19] та І. Браудо [4], ми стверджуємо, що артикуляція є зв'язковою ланкою між людським рухом (включаючи навіть рухи мовних органів) та музичною інтонацією, тобто між пластично-руховим і музичним пластами. Цікаво, що сам термін «артикуляція» походить від латинського *articule* – «розчленюю», *articul* – «суглоб», тобто артикуляція передусім пов'язана з різноманітними засобами рухів людського тіла. Враховуючи таке визначення, ми стверджуємо, що перехід від людського руху до музичної інтонації у танці виникає за рахунок відображення енергії цих рухів у артикуляції та їх проекції на інтонування взагалі.

У результаті аналізу українського танцю в артикуляційно-ритмічному аспекті ми склали таблицю відображення пластично-рухової лексики танцю в артикуляції. В розбудові цієї таблиці ми спиралися на принцип посилення експресивності рухів та артикуляцій. Наприклад, легкі підскоки, біг відповідають *staccato*; безперервні рухи, звороти – *legato*; різкий перескок з ноги на ногу – подвійному акценту; легке притупування – ударному *staccato* тощо. Наведемо частину таблиці, яка відповідає безакцентній артикуляції:

Міра експресивності	Артикуляції	Типи пластичних рухів	
безакцентність	1 . .	<i>staccato</i>	легкі стрибки, біг
	2 	залізоване <i>staccato</i>	ковзаючий крок, торкання на одному русі
	3	<i>non legato</i> (не позначене)	танцювальний крок
	4 	<i>legato</i>	безперервний рух, оберти, присідання
	5 - -	<i>staccato-tenuto</i>	уривчастий рух з точно витриманим часом
	6 	залізоване <i>staccato-tenuto</i>	короткі торкання при одному напрямі руху
	7 - -	<i>tenuto</i>	постановка ноги на підлогу
	8 	<i>legato-tenuto</i>	крок з присідання, крок з обертом

Це дозволило нам ввести в аналіз танцю музичне поняття «артикуляції» та доповнити визначення танцю як багатошарової ритмічної структури (термін Е. Флорі, 17) тим, що він характеризується багатошаровою артикуляційно-ритмічною структурою, де артикуляція зумовлена характером, експресивністю танцювальних рухів, а ритм – їх упорядкованістю у часі.

Вивчивши всі основні «па» українського танцю (більше 130), ми класифікували їх за принципом однорідності руху, за ступенем складності та характером виконання: сольні (чоловічі, жіночі) і загальні. В результаті цієї класифікації ми виділили 10 груп основних танцювальних «па»:

1. Танцювальні кроки: танцювальні кроки з носка; танцювальні кроки з каблука; ковзаючі кроки; танцювальні кроки з перехрещенням ніг; танцювальні кроки з підскоком; танцювальні кроки з притупуванням.

2. Танцювальні біги, бігунки.

3. Доріжки (припадання) – пересування у будь-якому напрямі строго по одній лінії.

4. Вихилясники – «вивертання» ноги з каблука на носок і назад.

5. Дрібушки – пристукування ногами: дрібушки; притупування; тропак; ножички; переступання.

6. Тинки – пересування, описуючи ногами у повітрі невеликі круги.

7. Голубці – підбиття ніг у повітрі.

8. Стрибки: малі стрибки; великі стрибки.

9. Присядки.

10. Оберти.

Дотепно придумані українським народом назви красномовно передають загальний характер і вказують на походження цих рухів. Так, в основі «бігунця» – рух людини, що біжить. «Тинок» ніби імітує рух завязаного парубка, що перестрибує через тин. В «повзунку» виконавець, не піднімаючись з глибокого присідання, перескакує з однієї ноги на другу, поперемінно викидаючи їх уперед. У «млині» виконавець, низько присівши, швидко обертається на одній нозі, допомагаючи собі руками.

Дослідження значної кількості українських танців (більше як 200) дало нам змогу скласти таблицю співвідношення танцювальних «па» із артикуляційно-ритмічними формулами у танцювальній музиці. У цій таблиці ритмічні фігури виводяться з аналізу структури українських «па», описаних О. Гуменюком [9], а артикуляція у них пропонується нами відповідно до характеру виконання елементів руху. Наведемо частину таблиці:

група	підгрупа	загальні		чоловічі		жіночі		
		назва	позначення	назва	позначення	назва	позначення	
1. Танцювальні кроки	1. танцювальні кроки з носка	1. простий танцювальний крок		1. аркан		1. крок з відходом назад і виставлянням ноги на каблук		
		2. боковий крок		2. крок з обертом та винесенням ноги				
		3. крок з приставлянням ноги						
		4. кривий крок						
	2. танцювальні кроки з каблука	1. танцювальна хода						
		2. крок з ударом каблука						
3. ковзаючі кроки	1. змінний крок			1. ковзаючий крок				
	2. галоп							
4. танцювальні кроки з перехрещенням ніг	1. крок з перехрещенням ніг			1. крок «зміна»				
	2. крок із стрибками та перехрещенням ніг							
5. танцювальні кроки з підскоком	1. крок з підскоком					1. «стрибунець»		
	2. крок з підскоком на обох ногах							
6. танцювальні кроки з притупом	1. боковий крок з притупом			1. крок з притупом				
				2. крок з обертом та притупом				
2. Танцювальні біги, бігунки		1. простий біг		1. біг з підстрибуванням				
		2. бігуюк						
		3. біг з підскоком						
		4. біг з підскоком та пробіжкою						
		5. біг з потріпним притупом						

Одночасно всі артикуляційно-ритмічні формули, яких у таблиці більше ста, розподілені, відповідно до нашої класифікації українських «па», за групами та підгрупами. Наприклад, танцювальна група «дрібушки» містить у собі п'ять підгруп: «дрібушки», «притупи», «тропак», «ножички» та «переступання». Кожна з них ще розподілена на три частки за засобом виконання – загальні, чоловічі та жіночі «па». Складена таблиця стала для нас необхідним інструментом подальшого аналізу танцювальної музики.

До цього часу танцювальна музика вивчалась, виходячи тільки з нотного запису. За допомогою запропонованого нами аналізу вперше виявлене її генетичне джерело – танцювальні людські рухи. Тому таблиця є важливою для обґрунтованого підходу в аналізі танцювальної музики саме від пластично-рухової лексики. У таблиці чітко простежується залежність артикуляційно-ритмічних особливостей танцювальної мелодики від можливостей пластично-рухової лексики. Тут також підтверджується думка про те, що всі компоненти танцю підкоряються єдиному принципу моторної організації, тобто єдиному енергетичному процесу. За допомогою цієї таблиці ми можемо докладно виводити закономірності виконавського інтонування, тобто те, як виконувати українську танцювальну музику.

Звичайно, будова всіх пластів ґрунтується на будь-якій основній моторно-композиційній формулі, що містить у собі структуру інтонаційних, ритмічних та артикуляційних елементів. Е. Флоря характеризує це явище у понятті «моторна ритмоформула» [17, с. 24]. Б. Яворський називає її «моторно-інтонаційною

схемою» танцю [19, с. 14–15]. Спираючись на запропоновану нами нову методику аналізу танців, ми створили загальні моторно-композиційні формули для окремих видів українських танців – козачків, гопаків, коломийок, кадрилей і так далі.

Сама ідея партитурної схеми взята нами із запису «троїстих музик», які виконують музику до танців. Вивчаючи жанр української коломийки, В. Гошовський створив «типологічну ритмічну партитуру» коломийок, яка заснована на поєднанні ритму словесного, музичного та пластично-рухового компонентів танцю [8, с. 143].

Що собою представляє наша моторно-композиційна формула? Вона має вигляд партитури, складеної з трьох лінійок, з яких на нижчій позначаються рухи або самі танцювальні «па»; на середній – відбиття енергії цих рухів у ритмі та артикуляції; на верхній – звуковисотне інтонуювання танцювальної музики та відображення в ній артикуляції, яка виходить з танцювальних рухів.

Козачок

Очень быстро

Доріжка припадання вувалочка пересутички бігунці оверти потріпаний притуп

Метелиця

Дуже швидко

танцюв. крок перемінний крок доріжка малий тинок потріпаний притуп

Коломийка

Швидко

танцювал. крок перемін. крок хрлявня потр. притуп великий тинок дрібний крок

Виходячи із стилістичних особливостей хореографії та музики, різні автори розподіляють всі українські побутові масові танці на кілька груп. А саме, Р. Гарасимчук поділяє їх на коломийкові, козачкові та гопаково-козачкові групи [7, с. 251]. Проте, базуючись на наших моторно-композиційних формулах танців, ми можемо стверджувати, що наведені вище розподіли танців на групи є неточними. На наш погляд, кожному танцю властиві характерні образно-тематичні, лексичні та композиційні особливості. Наприклад, основними елементами лексики рухів у метелицях є бігунки, кружляння; у гопакх – присядки, голубці, повзунки, розтяжки; у козачках – вихляси, припадання, дрібушки. А ця характерність своєю чергою впливає на особливості моторно-композиційної структури танців.

Як ми вже знаємо, артикуляційно-ритмічна формула складається з більш дрібних елементів, які всередині її можуть співвідноситися різноманітно. Від античної теорії вірша збереглися назви для всіх 28 можливих стоп (до чотирискладових включно, хоча не всі вони вживались). Використовуючи ці назви стоп та їх структуру і проаналізувавши українські танці, ми склали таблицю, в якій розподілили танцювальні «па» за їх приналежністю до тих або інших стоп, тому що саме сукупність танцювальних «па», тобто «стягання тих або інших стоп» [9, с. 177], створює моторну структуру танцю.

Кількість жестів і складів	Українські «па»	Античні стопи	Позначення стопи	
2	танцювальні кроки, танцювальні біги	піррікій	∪ ∪	
	качалочка, подвійна дробушка, тропак, прибивка	ямб	∪ –	
	танцювальна хода, метелиця	хорей	– ∪	
	крок з ударом каблучком, купалочка, свердлок, підбивка, стибки, присядки	спондей	– –	
	3	Оберти, стрибки	дактиль	– ∪ ∪
		кривий крок, дубони	амфібрахій	∪ – ∪
потрійний притуп, перемінний крок, переступчик, тинки, переступчик, дрібушка, стукалочка		анapest	∪ ∪ –	
4		дорожки, млинок, кубарик	дипірікій	∪ ∪ ∪ ∪
	Ножички, розтяжки	діспондей	– – – –	

З цієї точки зору артикуляційно-ритмічні формули розподіляються на дві групи. До першої належать формули, засновані на багаторазовому повторюванні одного й того ж елемента, тобто однорідні. Вони узгоджуються із закономірностями пір-ріхія або спондея. До другої групи входить більшість формул, які засновані на сполученні різних елементів й можуть бути визначені як комбіновані. Ці формули залежно від відповідних стоп розподіляються на такі типи:

1. Хорейчний моторний мотив. У ньому тривалості розташовуються у послідовності від більш великих до більш дрібних, тобто перший елемент по відношенню до наступних виділяється метрично – «імпульс і його вичерпання, акцентований початок і пом'якшувальне продовження» [15, с. 160]. Е. Флоря називає їх «десцендентні» ритмоформули [17, с. 36].

2. Ямбічний моторний мотив. У таких формулах тривалості розташовуються від більш дрібних до більш великих, а знаки артикуляції – від менш експресивних до більш експресивних. Подібна побудова характеризується активним рухом вперед до найбільш тривалого звуку за принципом «розмах та удар». Е. Флоря називає їх «асцендентними» формулами [17, с. 36]. З точки зору місцеперебування найбільш ритмічно вагомого елемента формули подібного типу мають ознаки ямба.

3. Хоріямбічний моторний мотив. У цих артикуляційно-ритмічних формулах елементи розташовані таким чином: більш протяжні та акцентні тривалості – більш короткі та безакцентні – більш протяжні та акцентні. Ця формула включає дві ланки: перша становить собою хорей, друга – ямб. Е. Флоря надає аналогічним ритмоформулам назву «десцендентні зі зверненням» [17, с. 37].

4. Амфібрахічний моторний мотив. У цих артикуляційно-ритмічних формулах порядок розташування є аналогічним стопі амфібрахія: більш короткі та безакцентні тривалості – більш протяжні та акцентні – більш короткі та безакцентні. Е. Флоря визначає подібні формули як «асцендентні зі зверненням» [17, с. 37]. У них моторний упор знаходиться в середині.

5. Змішаний моторний мотив. У таких формулах водночас присутні ознаки різних стоп.

Також як в артикуляційно-ритмічних формулах, вплив пластично-рухової стопи виявляється і у ладо-інтонаційних формулах танцювальної музики. Наприклад, багато початкових мелодійних побудов завершуються затвердженням одного

з опорних тонів (нижнього або верхнього), наділеного більшою, порівняно з попередніми звуками, ритмічною вагомістю. Таким побудовам відповідають, звичайно, ямбічні або хоріямбічні моторні мотиви. З іншого боку, у ряді початкових мелодійних побудов завершальний опорний тон збігається з початком нової побудови. Такі структури, які безпосередньо переходять до наступних, відповідають хореїчним моторним мотивам

Розглянемо на прикладі «Херсонського гопака» відображення танцювальних рухів у інтонації. Цей танець складається з 10 фігур, у яких виконуються такі танцювальні «па»: змінний крок, потрійний притуп, присядка з ударом, дрібний крок, повзунець, голубець з притупом, чобіток. Причому кожний з них може бути єдиним «па» всієї фігури, відповідної музичному періоду. З'єднавши артикуляційно-ритмічну структуру танцювальних «па» з мелодією, під яку вони виконуються, ми бачимо, що кожен рух відображується у певних елементах інтонації:

The image shows a musical score for the 'Херсонський гопак' dance. It consists of two staves of music. The first staff is marked 'Швидко' (Allegro) and contains four measures of music. Below the first measure is the annotation 'ПРИСЯДКА' (Squat), below the second 'ЧОБІТОК' (Cobotok), below the third 'потр. притуп' (triple accent), and below the fourth 'перемінний крок' (variable step). The second staff contains three measures of music. Below the first measure is 'ГОЛУБЕЦЬ з потр. притупом' (Dove with triple accent), below the second 'повзунець' (Crawling), and below the third 'дрібний крок' (Small step).

З цього прикладу ми бачимо, що артикуляційно-ритмічній структурі «присядки» відповідає широкий мелодійний розспів кожної частки (такт 1), а «дрібний крок», що вимагає набагато меншої витрати енергії, виражений в однакових, поступово висхідних терціях (такт 11). Однак це відображення рухів у інтонуванні не пряме, а розосереджене. А саме, артикуляційно-ритмічна структура відокремленого «па», яке виконується протягом цілого музичного періоду, відбивається у будь-якому відокремленому моменті інтонування. Наприклад, вся четверта фігура цього танцю побудована на виконанні «змінного кроку», структура якого відображена тільки в п'ятому і шостому тактах мелодії. Взагалі, для структури

музичного інтонування танців та його пластично-рухового компоненту характерна комплексна (узагальнена) тотожність, яка виявляється тільки під час повного аналізу синкретичної композиційної цілісності танцю.

Вплив пластично-рухової стопи на словесний компонент також легко помітити. Візьмемо, наприклад, жанр коломийки. При дводольному розмірі основна артикуляційно-ритмічна формула танцю відповідає стопі диппіріхія. Такому ж ритму підпорядковується поетичний текст, який супроводжує танець:

«Ой засвіти, 'місяченьку, 'та й ти зоре 'ясна,
'Та на геє 'подвіренько, 'де дівчина 'красна... »

Ритм коломийки змінив розміщення акцентів у вірші, яке є властивим його дактиличній структурі. Первісний наголос змінюється іншим, за якого виділяються безударні склади. Таким чином, для словесного компоненту танцю характерним є «зустрічний ритм» (термін О. Руч'євської, 16).

На основі аналізу моторно-композиційної структури танців ми можемо зробити висновок про те, що в їх музичному пласті завжди відбивається той або інший вид стопи, який виконує роль метру у цьому танці. Характерним прикладом може служити український гопак. Він записується у розмірі $2/4$, проте перша чверть завжди підкреслено розділена на дві восьмих, і це примушує визнати, що у цьому такті не дві, а три частки, з яких остання удвічі більше попередніх і рівна їх сумі. Іншими словами, дійсний розмір тут – формула анапеста.

Оновлення тематичного матеріалу здійснюється шляхом вільного мелодичного та ритмічного перетворення теми, шляхом тонально-гармонічного варіювання і зміни інструментовки. Але робиться це не тільки заради самого оновлення, а для рішення адекватного відображення у музиці змісту хореографічного задуму, який реалізується у складі цілісної форми тієї або іншої конкретної танцювальної композиції.

Досліджуючи цілісну моторну структуру танців, ми відзначили декілька прикладів розвитку початкових моторних мотивів.

У багатьох танцях моторна структура будується за допомогою багаторазового повтору моторної формули. Повторення може бути точним (у русі), або з незначними змінами (у музиці).

Часто цілісна моторна структура утворюється внаслідок варіювання моторного мотиву, яке може здійснюватися шляхом дроблення тривалостей та розширення або усікання формули.

Буває, що повторювана моторна формула чергується з іншими артикуляційно-ритмічними утвореннями. Часто зустрічаються танці, що складаються з контрастних моторних мотивів. У ряді випадків розвитку піддається не початковий моторний мотив, а його варіант.

Узагальнюючи дослідження прикладів розвитку початкового моторного мотиву у рамках цілісної моторної структури, можна зробити висновки, що основними принципами артикуляційно-ритмічного розвитку в українських танцях є:

1. Повторення – точне, або з несуттєвими змінами.
2. Варіювання:
 - збільшення ритмічної пульсації шляхом дроблення окремих елементів;
 - усікання початкового мотиву;
 - розширення масштабів моторного мотиву внаслідок повторення або доповнення яких-небудь осередків.
3. Контрастне зіставлення різних моторних мотивів.

Висновки. Вивчаючи за допомогою комплексного аналізу структурні особливості моторних мотивів українських танців, закономірності органічного взаємозв'язку в них пластично-рухового, музичного та словесного компонентів, ми дійшли висновку, що моторна будова танцювальної музики зумовлена здебільшого характером та часовою упорядкованістю танцювальних рухів, тобто розподілом енергії в них. Однак своєю чергою музика також впливає на хореографію, підкреслюючи її емоційність, а також сприяючи її ритмічній організації. Тексти, за всієї їх значущості у створенні цілісного художнього образу у танці, все ж, на відміну від пластично-рухового та музичного компонентів, виконують допоміжну роль. Тому під час аналізу моторно-композиційної структури танців вирішальне значення мають особливості пластично-рухової організації, яка відбивається і в організації словесного тексту, і у музичному інтонуванні. Це підтверджує нашу думку про головне значення моторності у музичному мистецтві, особливо у танцювальних жанрах.

Слід відзначити різницю у манері створення танців Східних та Західних областей України, яка пов'язана зі впливом

геопсихічного аспекту. Наприклад, активність предметних настанов гуцулів відобразилася на «дискретності», «перервності» танцювальних рухів, переважаючій синкопованості ритміки, розповсюдженості так званого «зворотного пунктиру», що притаманний артикуляційно-ритмічним формулам коломийок, гуцулок, аркану тощо. Все це переконливо відрізняється від більш рівномірної ритміки метелиць, гопака, козачка, які розповсюджені на Сході країни.

Незалежно від жанру всі українські танці відбивають особливості національного стилю хореографії, які природно втілюються у музичній мові українських композиторів. Якщо розглядати національну музичну мову як важливий комунікативний інструмент, спрямований на діалог національної культури, тоді ми приймаємо визначення національної музичної мови О. Козаренко: «Це характерна невербальна знакова система, що забезпечує фіксацію–збереження–відтворення–передання (у синхронному і діахронному вимірах) суттєвої для етносу емоційно-образної інформації специфічно-музичними засобами» [11, с. 57].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Астахова О. Принципы взаимосвязи музыки и танца : автореф. дис. .. канд. искусств : 17.00.02. Санкт-Петербург, 1993. 21 с.
2. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения. *Музыка и хореография современного балета*. Сборник статей. Москва : Музыка, 1982. Вып. 4. С. 8–35.
3. Благова Т. Розвиток українського народно-сценічного танцю в діяльності професійних вокально-хореографічних колективів ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. Львів, 2014. Вип. 14. С. 125–130.
4. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1961. 202 с.
5. Василенко К. Український танець. Київ : Мистецтво, 1997. 282 с.
6. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. 5-е вид. Київ : Музична Україна, 1990. 152 с.
7. Гарасимчук Р. Развитие народного хореографического искусства советского Прикарпатья. Исследование гуцульских танцев : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Киев, 1956. 18 с.
8. Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов. *У истоков народной музыки славян*. Москва, 1971. 304 с.
9. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ, 1963. 236 с.

10. Дуда Л. Трансформація танцювальних фольклорних джерел у творчості для бандури. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2015. Вип. 13. С. 95–102. URL: http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2015_13/95-%D0%94%D1%83%D0%B4%D0%B0.pdf.

11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.

12. Кривохижа А. Гармонія танцю: навч.-метод. посіб. для студ. пед. навч. закладів. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2006. 90 с.

13. Легка С.А. Художній образ в українському народному хореографічному мистецтві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Київ : КНУКіМ, 2001. Вип. 2. С. 74–89.

14. Лігус О. Танцювальні жанри в українській фортепіанній творчості епохи романтизму: проблема жанрової еволюції. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 125–130.

15. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва : Музыка, 1967. 752 с.

16. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. *Русская музыка на рубеже XX века*. Ленинград : Музыка, 1966. С. 65–111.

17. Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинёв, 1983. 135 с.

18. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії. *Народознавчі зошити. Часопис Інституту Народознавства НАН України*. Львів, 2018. № 3 (141). С. 719–725. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/2018-3-23/>.

REFERENCES

1. Astakhova, O. (1993). Principles of the relationship of music and dance, Extended abstract of candidate's thesis, Saint Petersburg [in Russian].

2. Baranova, T. (1982). Dance music of the Renaissance. Music and choreography of modern ballet. Digest of articles, issue 4, Moscow : Muzyika, pp. 8–35 [in Russian].

3. Blagova, T. (2014). Development of Ukrainian folk-stage dance in the activity of professional vocal-choreographic teams of the twentieth century. Visnyk of Lviv University. Series Art Studies, issue 14, Lviv, pp. 125–130. [in Ukrainian].

4. Braudo, I. (1961). Articulation (On the pronunciation of a melody), Leningrad : Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].

5. Vasylenko, K. (1997). Ukrainian dance, Kyiv : My'stectvo [in Ukrainian].

6. Verhovinets, V. (1990). Theory of Ukrainian folk dance, view 5, Kyiv : Muzy`chna Ukrayina [in Ukrainian].
7. Garasimchuk, R. (1956). The development of folk choreography art of the Soviet Carpathian. The study of Hutsul dance, Extended abstract of candidate's thesis, Kiev [in Russian].
8. Goshovsky, V. (1971). Kolomyechnaya structure in the songs of the Slavs and neighboring peoples. At the root of the folk music of the Slavs, Moscow [in Russian].
9. Gumenyuk, A. (1963). Folk choreographic art of Ukraine, Kiev [in Ukrainian].
10. Duda, L. (2015). Transformation of dance folklore sources in bandura work. Actual questions of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of the Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobych, issue 13, Drohobych, pp. 95-102. URL: http://dspu.edu.ua/youngsc/AQGS/2015_13/95-%D0%94%D1%83%D0%B4%D0%B0.pdf [in Ukrainian].
11. Kozarenko, O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language, Lviv [in Ukrainian].
12. Krivohizha, A. (2006). Dance Harmony: *navchal'no-metody`chnyj posibny`k dlya studentiv pedagogichny`x navchal'ny`x zakladiv*. Kirovograd: CUSPU, 90 p. [in Ukrainian].
13. Legka, S. (2001). Art image in the Ukrainian folk choreographic art. Culture and art in the modern world, issue 2, Kyiv : KNUKIM, pp.74-89. [(in Ukrainian)].
14. Ligus, O. (2009). Dance genres in Ukrainian piano creativity of the Romantic era: the problem of genre evolution. Ukrainian art studies: materials, research, reviews: Collection of scientific works, issue 9, Kyiv : Insty`tut my`stecstvovnavstva, fol'klory`sty`ky` ta etnologiyi im. M. T. Ry`l's`kogo Nacional'noyi akademiyi nauk Ukrayiny`, pp. 125-130. [in Ukrainian].
15. Mazel, L., & Zukkerman, V. (1967). Analysis of musical works. Elements of music and methods for analyzing small forms, Moscow : Muzyika [in Russian].
16. Ruchevskaya, E. (1966). On the relationship between words and melodies in Russian chamber-vocal music of the early twentieth century. Russian music at the turn of the 20th century, Leningrad : Muzyika, pp. 65-111 [in Russian].
17. Florea, E. (1983). Music of folk dances of Moldova, Chisinau, [in Russian].
18. Khotsianovska, L. (2018). Ballet music of Ukrainian composers and its reflection in choreography. Cognitive notebooks. Journal of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, no. 3 (141), Lviv, pp. 719-725. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/2018-3-23/> [in Ukrainian].

УДК 159.955:78

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.11>**Юлія Володимирівна Каплієнко-Ілюк**<https://orcid.org/0000-0002-6114-9680>

кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

yuliyakaplienکو@gmail.com

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

Мета статті – розкрити проблеми формування музичного мислення як основи творчого процесу композитора, виявити зв'язки з категорією художнього мислення, охарактеризувати його складники. **Методологія** визначається працями психологічного спрямування, де приділяється увага проблемам мислення, музичного мислення, роботами з естетики, філософії, що присвячені питанням сутності цієї категорії та проблемам художнього мислення, смаку, образності. **Наукова новизна** полягає у системному висвітленні категорії музичного мислення, котра розглядається у взаємозв'язку із загальними основами художнього мислення та процесом композиторської творчості зокрема. **Висновки.** Музичне мислення лежить в основі композиторської творчості та пов'язане із загальними психічними процесами людини. Цей вид розумової діяльності – складне та багаторівневе явище, яке потребує детального дослідження, оскільки основи його виникнення та розвитку – важливий аспект розуміння природи людських здібностей та творчого потенціалу. Музичне мислення – особлива категорія художнього мислення, закони якого розповсюджуються на різні види діяльності в усіх видах мистецтва. На основі проведеного дослідження та аналізу літератури з цього питання ми дійшли висновку, що розкриття специфіки зазначеної розумової діяльності є багаторівневим та багатонаправленим. Є два основні напрями дослідження музичного мислення – як вид мислення та як особливість музичного мистецтва. Музичне мислення пов'язується з філософським баченням сутності мислення та розвитком на основі мови. Складник категорії музичного мислення – це художнє мислення, закони якого спільні у мистецтві. Образи різних видів людської діяльності, що стали результатом художньо-образного мислення, – це основа світу музичних образів.

Ключові слова: музичне мислення, художнє мислення, музичний образ, художній смак, композиторська творчість.

Kaplienko-Pliuk Yuliya, PhD in Arts, Associate Professor, Doctoral Student at the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Problems of forming musical thinking

The purpose of the article is to reveal the problem of forming musical thinking as the basis of the creative process of the composer, identify links with

the category of artistic thinking, and describe its components. **The methodology** is determined by the works of the psychological direction, which focus on the problems of thinking, musical thinking, works on aesthetics, and philosophy devoted to the issues of the essence of this category and the problems of artistic thinking, taste, and imagery. **Scientific novelty** of the paper consists in the systematic coverage of the category of musical thinking, which is considered in conjunction with the general foundations of artistic thinking and the process of composer creativity in particular. **Conclusions.** Musical thinking is at the core of the composer's creativity and is associated with the general mental processes of man. This type of mental activity is a complex and multi-level phenomenon that requires detailed research, since the foundations of its origin and development are an important aspect of understanding the nature of human abilities and creativity. Musical thinking is a special category of artistic thinking whose laws extend to various activities in all types of art. Based on the research and analysis of the literature on the subject, we have come to the conclusion that the disclosure of the specifics of this mental activity is multilevel and multidimensional. There are two main areas of study of musical thinking – as a form of thinking and as a feature of musical art. Musical thinking is associated with a philosophical vision of the essence of thinking and language-based development. The constituent categories of musical thinking are artistic thinking, whose laws are uniform in art. Images of various kinds of human activity, which have become the result of artistic and imaginative thinking, are the basis of the world of musical images.

Key words: musical thinking, artistic thinking, musical image, artistic taste, composer's creativity.

Каплиенко-Илюк Юлия Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Проблемы формирования музыкального мышления

Цель статьи – раскрыть проблемы формирования музыкального мышления как основы творческого процесса композитора, выявить связи с категорией художественного мышления, охарактеризовать его составляющие. **Методология** определяется трудами психологического направления, где уделяется внимание проблемам мышления, музыкального мышления, работами по эстетике, философии, которые посвящены вопросам сущности данной категории и проблемам художественного мышления, вкуса, образности. **Научная новизна** заключается в системном освещении категории музыкального мышления, которая рассматривается во взаимосвязи с общими основами художественного мышления и процессом композиторского творчества в частности. **Выводы.** Музыкальное мышление лежит в основе композиторского творчества и связано с общими психическими процессами человека. Данный вид умственной деятельности – сложное и многоуровневое явление, которое требует детального исследования, поскольку основы его возникновения и развития – важный аспект понимания природы человеческих способностей и творческого потенциала. Музыкальное мышление – особая

категорія художественного мислення, закони якого розпространяються на різні види діяльності во всіх видах мистецтва. На основі проведеного дослідження і аналізу літератури по даному вопросу ми прийшли к виводу, що розкриття специфіки даної умовної діяльності являється багатоуровневим і багатоаспектним. Існує два основні напрямки дослідження музичного мислення – як вид мислення і як особливість музичного мистецтва. Музичне мислення зв'язується з філософським баченням сутності мислення і розвитком на основі мови. Складає категорії музичного мислення – художественне мислення, закони якого єдині в мистецтві. Образи різних видів людської діяльності, які стали результатом художественно-образного мислення, – це і є основа світу музичних образів.

Ключеві слова: музичне мислення, художественне мислення, музичний образ, художественний смак, композиторське творчество.

Актуальність теми дослідження. «Психіка людини являється функцією тих вищих мозкових структур, які формуються у неї онтогенетично у процесі оволодіння нею історично складеними формами діяльності відносно оточуючого її людського світу», – так визначає генезу різних психічних процесів людини О.М. Леонтьєв [9, с. 408]. Орієнтуючись на його концепцію розвитку психіки, можемо припустити, що творчий процес та композиторське мислення теж має своєрідні етапи формування, в результаті якого мислення творчої людини має пройти «історично складені форми діяльності» та досягнути одного з найвищих результатів процесу – утворення стильового мислення.

Проблеми музичного мислення, його формування в музиці тісно пов'язані з суміжними поняттями, які межують з психічними процесами, що утворюють, власне, основи психології творчості. Тому розкриття сутності поняття «музичного мислення», основ його формування – це важливий компонент пізнання процесів композиторської творчості.

Мета дослідження – розкрити проблеми формування музичного мислення як основи творчого процесу композитора, виявити зв'язки з категорією художнього мислення, охарактеризувати його складники.

Основний виклад матеріалу. Поняття «мислення» загалом визначають як процес відображення дійсності в узагальненому та опосередкованому вигляді, що виникає з чуттєвого пізнання в результаті практичної діяльності людини. Феномен

«мислення» є предметом вивчення різних наук, зокрема філософії, психології, естетики, мовознавства, наукознавства, логіки тощо. З позиції філософії мислення визначається як «вища форма активного відображення об'єктивної реальності, що виражається у цілеспрямованому, опосередкованому та узагальненому пізнанні суб'єктом існуючих зв'язків і відношень предметів і явищ у творенні нових ідей, у прогнозуванні подій та дій» [14, с. 382–383].

Мислення має пряму залежність від завдань, що ставить перед собою людина в процесі власної діяльності. Тому можна виділити окремі види мислення, зокрема, наукове, технічне, художнє тощо. Отже, мислення в контексті нашої роботи розглядається як окрема категорія, до особливостей якої належать і специфічні риси процесу творчо-композиторської діяльності.

Процес формування музичного мислення останнім часом все більше приваблює науковців різних галузей, зокрема, філософів, естетиків, психологів, музикознавців. Про музичне мислення найбільш активно почали говорити з 1960-х років, коли з'явилися роботи з психології творчості тощо. Так, у період 1970–1990 рр. вийшли в світ монографії В.П. Бобровського «Тематизм як фактор музичного мислення», Є.В. Назайкінського – «Про психологію музичного сприйняття», «Логіка музичної композиції», «Звуковий світ музики», а також праці В. Медушевського, С. Петрикова та інші.

Проте немає чітко виробленої стратегії дослідження цього явища, оскільки аналіз проблем, пов'язаних з розкриттям специфіки даного виду розумової діяльності, дозволяє визначити багаторівневність та багатоаспектність його розгляду. Серед них найбільшою уваги заслуговують позиції двох напрямів дослідження музичного мислення – як одного з видів мислення та як особливості музичного мистецтва. М.Г. Арановський пропонує два типи співвідношень між «музикою та розумовою діяльністю»: «можна помислити про музику та можна мислити музикою» [1, с. 89]. Перший тип співвідношень науковець відносить до галузі теоретичного осмислення музики, визначаючи цей погляд на музику ніби «зі сторони – як на об'єкт спостережень, пізнання...» [там само]. Маючи давні традиції, цей тип відносин тісно пов'язаний з філософським та теоретичним баченням музики стародавніми цивілізаціями, розуміння музики не як мистецтва, а як науки

екстраполює у Середні віки. Другий тип співвідношень, за М. Арановським, «постулює мислення музикою в якості специфічних операндів», що знайшов відображення у поняттях «музична думка, музична ідея як свідчення можливості здійснювати розумові дії над музичними феноменами» [там само]. У такому разі, відокремлюючись від теоретичного осмислення, переходимо до творчого процесу або композиторської творчості.

Автор одного з сучасних підручників з музичної психології В. Петрушин зазначає, що розвиток науки про музичне мислення розпочався з системи співвідношення музичних тонів, яка була відкрита Піфагором у результаті експериментів з монохордом [12, с. 204]. Існують також кардинально інші погляди на власне поняття музичного мислення. Так, наприклад, А. Ганжа робить зауваження, що стосується правомірності застосування самого терміну, вважаючи музичне мислення метафорою «загальнофілософського поняття “свідомість”, що виявляється, з одного боку, за допомогою аналізу засобів та прийомів, якими композиторське суспільство намагається впливати на слухача, а з іншого боку, за допомогою опису результатів такого впливу» [6, с. 11].

Проблемам музичного мислення та підходам його рішення присвячена дисертація Г.Б. Єлістратової, де розкрито методологічні основи формування музичного мислення, багаторівневність його дослідження та розгляд як форми креативної, творчої діяльності. Спираючись на дефініцію поняття «мислення», сформульованого у філософському аспекті, музичне мислення дослідниця визначає як «особливий вид художнього відображення дійсності, що полягає у цілеспрямованому, опосередкованому та узагальненому пізнанні та перетворенні суб'єктом цієї дійсності, творчому перетворенні, передаванні та сприйнятті специфічних музично-звукових образів» [7, с. 17]. Дослідницею виділено два структурні рівні музичного мислення – «чуттєве» та «раціональне». До першого Г.Б. Єлістратова відносить «емоційно-вольовий» компонент та «музичні уявлення», сполучною ланкою між рівнями служить «музична (слухова) уява»; другий рівень утворюють такі компоненти: асоціації, творча інтуїція, логічні прийоми мислення (аналіз, синтез, абстракція, узагальнення), музична мова. Над усім цим, як вважає дослідниця, знаходяться «такі якості, що притаманні творчому мисленню: швидкість, гнучкість,

оригінальність» [7, с. 58–59]. Чуттєве відображення дійсності в процесі сприйняття музики переважає.

Процес музичного мислення утворюється з кількох етапів, серед яких особливе значення має семантичний складник – переробка отриманої інформації, оперування нею та підведення підсумків. Власне, підсумок стає результатом творчо-музичного процесу. Важливі аспекти процесу музичного мислення – мотивація, воля, бажання розкрити задум.

В. Петрушин відокремлює види музичного мислення: «наочно-образне», що спостерігається під час сприйняття музики, «наочно-дієве», що відбувається у момент виконання твору, та «абстрактно-логічне», яке активізується під час створення музики [12, с. 215]. Крім того, він розкриває аспекти діяльності, які лягли в основу мислення музиканта: «продумування образного ладу твору – можливих асоціацій, настроїв та думок, що стоять за ними», «обдумування матеріальної тканини твору – логіки розвитку думки в гармонічній побудові, особливостей мелодії, ритму, фактури, динаміки, агогіки, формотворення», «знаходження найбільш досконалих шляхів, способів та засобів втілення на інструменті або на нотному папері думок та почуттів» [12, с. 209].

В.П. Бобровський наводить мережу підсистем музичного мислення, відокремлюючи ладогармонічні, метроритмічні, фактурно-темброві складники цього процесу, а музичне мислення визначає так: «Музичне мислення – це діюча у творчому процесі система логічних зв'язків між інтонаційними сполученнями, що виникають на всіх рівнях. Через них проєктуються у звукове матеріальне середовище зв'язки життєвих реалій, переплавлених за допомогою художнього осмислення в форму зв'язків між емоціями-думками. Останні створюють у творчій (і сприймаючій) свідомості організований потік специфічно музичних порухів душі як основу музично-образної системи» [4, с. 13].

Музичне мислення цілком пов'язане з філософським розумінням сутності мислення, що розвивається на основі мови. У такому разі ми маємо справу з мовою музики або музичною мовою, адже музичне мислення, за визначенням М. Арановського, «наповнюється “мовним змістом” (його матеріалом стають елементи і правила цієї мови) та постає як “мовне мислення”, як реалізація в діяльності специфічної “музично-мовної” здатності» [2, с. 91].

Музичне мислення, що стало основою композиторської роботи у процесі створення музичного образу в єдності раціонального та емоційного, стало об'єктом дисертаційного дослідження Д.М. Малого. Він пропонує таку дефініцію цього явища, що цілком пов'язане з мовним мисленням: «Музичне мислення – це багаторівневий процес, чії механізми беруть участь у створенні та оперуванні одиницями і компонентами музичного мовлення-мови, що пов'язані та взаємодіють один з одним. Їх функціонування проходить у межах музичного тексту – об'єктивізацією структурного мислення, що виразає логіку розгортання музичного тексту в просторово часовому континуумі» [10, с. 7].

Рівень мовного сприйняття музики притаманний не тільки композиторам, але й усім суб'єктам музичної діяльності, що володіють певним багажем музичної мови. Однак музичне мислення насамперед є мисленням творчим, продуктивним, тому його найчастіше асоціюють з композиторським мисленням. За визначенням М. Арановського, музичне мислення – «особливий вид продуктивного творчого мислення, що потребує відповідних здібностей» [2, с. 90].

Система музичного мислення має пряме відношення до навколишнього світу, соціального середовища. Воно виникає у процесі спілкування людей і, маючи певний «мовний зміст» (М. Арановський), кожна національна культура володіє своєю музичною характерністю, відрізняючись рисами музичного втілення, а, відповідно, й особливостями музичного мислення. Культура стає результатом однієї з форм діяльності людини і можлива тільки як висновок розвитку, виховання та навчання, спрямованих на творчість.

Проблему музичного мислення слід розглядати в руслі загальних проблем художнього мислення. Як пише М.Ш. Бонфельд, «художнє мислення, що поєднане у витворі мистецтва-знаку з художньою мовою, здійснюється у тій галузі людського мислення, яка не опосередкована вербальною мовою та словом-знаком; воно виходить за межі дискурсивної логіки та пов'язане більшою мірою з діяльністю правої півкулі мозку, яка забезпечує емоційно-образні сфери мислення». «Навіть коли справа стосується словесної художньої мови, – продовжує автор, – тоді <...> мовний аспект у ній долається; відповідно, долається у цьому випадку і домінантність лівої півкулі» [5, с. 47]. Отже, художнє мислення – це окрема

категорія, складником якої опиняється мислення музикою. За його законами, що стають спільними для різних видів мислення у мистецтві, утворюється й мистецтво мислення музику, тобто музичне мислення.

Художнє мислення – це особливий різновид мислення та вид інтелектуальної діяльності, спрямований на утворення та сприйняття витворів мистецтва. Роздумами про художнє мислення багата й філософська думка. Кант, наприклад, бачив у ньому геніальну здатність надчуттєвого розуміння, Аристотель розглядав питання про специфіку художнього мислення, інтерпретував мистецтво як форму узагальнення життєвого досвіду та ставив питання про співвідношення раціонально-розумового та чуттєво-практичного у творчості художника. І дійсно, один із своєрідних аспектів художнього мислення – це об'єктивно складений досвід ставлення людини до дійсності. Отже, як вказує С. Раппопорт, «“спільним знаменником” для всіх видів мистецтва, життєвою основою об'єктивних критеріїв оцінки і тих творів, які містять великий фактологічний матеріал, і тих, які не мають його зовсім <...>», служить той самий досвід, пов'язаний зі сприйняттям людиною навколишнього світу, що «утворює зміст художніх ідей, своєрідний аспект художнього мислення» [13, с. 334].

Визначаючи поняття «художнього мислення», наведемо приклад дефініції В. Петрушина, який зазначає, що в психології утвердилась позиція, яка визначає художнє мислення, як «мислення образами, що спираються на конкретні уявлення» [12, с. 207]. Як пише В.Г. Белінський, «філософ говорить силогізмами, поет образами та картинами, а удвох вони говорять одне і теж. Політико-економ, озброюючись статистичними числами, доводить, впливаючи на розум своїх читачів або слухачів, що стан певного класу в суспільстві набагато покращився або набагато погіршився внаслідок певних причин. Поет, озброївшись живим та яскравим відображенням дійсності, показує у правильній картині, впливаючи на фантазію своїх читачів, що стан певного класу в суспільстві дійсно набагато покращився чи погіршився через ті або інші причини. Один доводить, інший показує, і обидва переконують: один логічними доводами, інший – картинами» [3, с. 311]. Водночас Гегель припускав, що важливою є і роль практики у формуванні художнього мислення та залучив його до системи форм діяльності свідомості.

«Своєрідність художнього мислення проявляється в образно-чуттєвому осягненні світу, в органічному синтезуванні результатів дії раціонального та емоційного механізмів мислення» [11, с. 221]. Отже, образи різних видів людської діяльності стають продуктом художньо-образного мислення, важлива риса якого – узагальнене відображення, де приховане те, що найбільше впливає на думки та почуття людей, викликаючи у них певне суб'єктивне відношення. Образ – це узагальнена категорія, яка несе на собі риси епохи, що відображені кризь уявлення, думки, почуття митця, композитора. В основі сутності емоційно-образного мислення – поєднання різних вражень або образів, які можуть аналогічно впливати на емоційний стан людини, утворюючи узагальнений образ уяви, в основі якого – спільний емоційний стан.

Музичний образ створюється не тільки з чисто музичних переживань, адже емоції людини та її мислення не обмежуються окремим відчуттям, оскільки філософське тлумачення світу не буває лише слуховим або іншим. Тому людська свідомість сприймає та осмислює дійсність загалом. Отже, В. Петрушин зазначає, що «художній образ музичного твору розглядається як єдність трьох начал – матеріального, духовного та логічного» [12, с. 207]. В основі матеріального начала музичного твору – акустичні характеристики звукової матерії, що аналізуються за такими параметрами, як мелодія, гармонія, метроритм, фактура, регістр, динаміка та тембр. Проте цих зовнішніх характеристик недостатньо для утворення художнього образу, який може виникнути у свідомості виконавця та слухача. Для цього потрібно долучити уяву та волю, що дозволить по-своєму представити музичну тканину у світі власних почуттів та настроїв. Духовний бік музичного образу утворюють настрої, асоціації та різноманітні образні бачення, а логічний компонент закладений у способах організації музичного твору за допомогою гармонічної та структурної будови, певної послідовності частин музичної композиції. Отже, наявність розуміння єдності цих начал у свідомості людини говорить про наявність у неї справжнього музичного мислення.

С. Раппопорт художній образ розглядає як форму вираження нерозривного зв'язку між суб'єктом і відповідним йому об'єктом та визначає його як «особливу, діалектично складну форму відображення та осмислення життя у світі об'єктивно

складаного досвіду ставлень людини до дійсності» [13, с. 344]. Автор виділяє його три нерозривно пов'язані сторони, які, певною мірою, співпадають з думкою сучасної музичної психології, про що йшлося вище: по-перше, «конкретно-логічний зміст, тобто зображення людей та речей, явищ природи, історичних та вигаданих подій, життєвих ситуацій тощо», по-друге, «чуттєві образи, відмічені, на відміну від безпосередніх зліпків з дійсності, людським ставленням, напоєні людськими пристрастями, тобто збагачені емоційним змістом», по-третє, «художньо-логічне осмислення життєвого досвіду» на основі «внутрішньої логіки певної художньої організації», допомагаючи мистецтву «створювати ідейне багатство образів» [13, с. 345–346].

У художній творчості, мисленні проявляються й естетичні погляди митця. Естетичні погляди – це «система ідей про сутність прекрасного, про творчість за законами краси, про принципи художнього засвоєння світу, про сутність і закони мистецтва» [8, с. 44]. «Від системи ідей до образу-ідеалу, а від нього до естетичної оцінки», – так визначає Л.Н. Коган схему «переводу» естетичних поглядів у сферу художнього смаку [8, с. 36]. Художній смак означає вміння аналізувати, робити правильні висновки про оточуючі явища дійсності. Він завжди пов'язаний з оцінкою явища та виступає як оціночна категорія. Отже, художній смак, за визначенням Л.Н. Когана, – «відносно стійка система оцінок естетичної значущості явищ у відповідності з певними естетичними поглядами, почуттями та ідеалом людини» [8, с. 41]. Естетичний смак завжди виступає як синтез емоційного та раціонального. Раціональне засновується на естетичних поглядах в ідеалі людини, а емоційне – на її естетичних почуттях.

У структурі художнього смаку значне місце займають асоціації, що пов'язані з порівнянням з відомими творами та оцінкою об'єкту серед інших. Процес формування художнього смаку досить тривалий та може залежати від різних факторів виховання у сім'ї, навчальному закладі, від оточення, умов праці та спілкування у колективі тощо. Крім того, відбиток на естетичний смак накладають обставини особистого життя людини, види мистецтва (наприклад, література, поезія, живопис, музика тощо), зустрічі з його діячами, любов до міста, краю, певні уподобання серед співаків, акторів, письменників, художників.

Отже, художній смак має важливе значення у творчому, зокрема композиторському, процесі та нерідко визначає спрямованість діяльності художника, митця, формуючи риси творчості та особливості музично-художнього мислення.

Висновки. Музичне мислення – основа композиторської творчості. Проблеми його формування пов'язані із загальними психічними процесами, зокрема мисленням.

На основі проведеного дослідження та аналізу літератури з цього питання ми дійшли висновку, що розкриття специфіки зазначеної розумової діяльності є багаторівневим та багатоаспектним. Є два основні напрями дослідження музичного мислення – як вид мислення та як особливість музичного мистецтва.

Музичне мислення пов'язується з філософським баченням сутності мислення та розвитком на основі мови. Складова категорія музичного мислення – це художнє мислення, закони якого спільні у мистецтві. Образи різних видів людської діяльності, що стали результатом художньо-образного мислення, – основа світу музичних образів. На музичному мисленні позначається й художній смак, який спрямовує діяльність композитора.

Підсумовуючи вищесказане, відзначимо необхідність дослідження проблеми музичного мислення, адже цей процес є важливим складником успішної творчої діяльності мистців усіх сфер мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыка, мышление, жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. Москва : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления*: сб. ст. Москва : Музыка, 1974. С. 90–104.
3. Белинский В. Взгляд на русскую литературу 1847 года. *Полное собрание сочинений* / сост. В. С. Спиридонов. Москва : АН СССР, 1956. Т. 10. С. 279–359.
4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: в 2-х выпусках. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 268 с.
5. Бонфельд М. Музыка: язык, речь, мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства). Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 628 с.
6. Ганжа А. Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 – эстетика. Москва, 2006. 26 с.

7. Елистратова Г. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности : дис. ... канд. философск. наук : 24.00.01 – теория и история культуры. Саранск, 2003. 198 с.

8. Коган Л.Н. Художественный вкус. Опыт конкретно-социологического исследования. Москва : Мысль, 1968. 216 с.

9. Леонтьев А. Проблемы развития психики: монография. 4-е издание. Москва : Издательство Московского университета, 1981. 584 с.

10. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво ; Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2018. 19 с.

11. Мышление художественное. *Эстетика* : словарь / общ. ред. А.А. Беляева и др. Москва : Политиздат, 1989. С. 220–221.

12. Петрушин В. Музыкальная психология : учебное пособие для вузов. 2-е изд. Москва : Академический Проект; Трикста, 2008. 400 с.

13. Раппопорт С. О природе художественного мышления. *Эстетические очерки*. Москва : Музыка, 1967. Вып. 2. С. 312–356.

14. *Философская энциклопедия* / гл. ред. Ф.В. Константинов. Москва : Советская энциклопедия, 1964. Т. 3. 584 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (2012). Music, Thinking, Life. Articles, Interviews, Recollections. N. A. Ryzhkova (Eds.). Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovedeniya [in Russian].

2. Aranovskiy, M. (1974). Thinking, Language, Semantics. Problems of Musical Thinking: Collection of Articles, (pp. 90–104). Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Belinskiy, V. (1956). A Look at Russian Literature in 1847. Full Collection of Writings. V. S. Spiridonov (Eds.), (Vol. 10), (pp. 279–359). Moscow: AN SSSR [in Russian].

4. Bobrovskiy, V. P. (1989). Thematism as a Factor of Musical Thinking, (Issue 1). Moscow: Muzyka [in Russian].

5. Bonfeld, M. Sh. (2006). Music: Language, Speech, Thinking. (A Systematic Study of Musical Art). St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].

6. Ganzha, A. G. (2006). Extensive and Intensive Thinking in the 20th Century Musical Thought. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].

7. Yelistratova, G. B. (2003). Musical Thinking as a Form of Creative Activity. Extended abstract of candidate's thesis. Saransk [in Russian].

8. Kogan, L. N. (1968). Artistic Taste. Experience. Sociology-specific Research. Moscow: Mysl [in Russian].

9. Leontev, A. N. (1981). Problems of the Development of the Psyche: monograph, (4th ed.). Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta [in Russian].

10. Malyj, D. M. (2018). Specificity of Composer Thinking in the Music of the Last Third of the 20th and the early 21st Centuries. Extended

abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkivskyj nacionalnyj universytet mystectv imeni I. P. Kotljarevskogho [in Ukrainian].

11. Belyaev, A. A. (Eds.). (1989). *Artistic Thinking. Aesthetics: Dictionary*, (pp. 220–221). Moscow: Politizdat [in Russian].

12. Petrushin, V. (2008). *Musical Psychology: Textbook for Universities*, (2nd ed.). Moscow: Akademicheskij Proekt; Triksa [in Russian].

13. Rappoport, S. (1967). *On the Nature of Artistic Thinking. Aesthetic Essays*, (Vol. 2), (pp. 312–356). Moscow: Muzyka [in Russian].

14. Konstantinov, F. V. (Eds.). (1964). *Philosophical Encyclopedia*, (Vol. 3), (p. 584). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.04.2019 р.

УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.12>**Чжу Веньфен**<https://orcid.org/0000-0002-2617-2287>

ассистент-стажер кафедры сольного пения

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
chgy_venfen@ukr.net

РИТОРИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ СЛОВА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. И. ГЛИНКИ

Целью данной статьи стало рассмотрение функций слова в оперном творчестве Н. Глинки сквозь призму риторического подхода для обнаружения скрытых смыслов, способных расширить семантическое пространство опер композитора. **Методология.** Методологическая основа работы опирается на комплекс аналитического, типологического, структурно-функционального и компаративного подходов. **Научная новизна** работы заключается в расширении представлений об операх Н. Глинки благодаря исследованию риторических функций слова в них. **Выводы.** Актуализация риторического уровня музыкальной поэтики (от музыкально-риторических фигур до структурных детерминант) помогает вскрыть смыслы обеих опер Н. Глинки. Применение композитором принципов музыкальной символики органично сочетается с воплощением концепций «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» на двух уровнях: идеи, отраженной в конкретном музыкально-поэтическом тексте оперных номеров, и сверхидеи, преломленной в их мотивах-символах. Взаимодействие риторического и стилистического начал в операх Н. Глинки видоизменяется на протяжении всего творческого пути композитора: особое отношение к словесному материалу заставляет усиливать внимание к семантическим функциям отдельных слов и подчиняет логику словесного текста собственному поэтическому видению автора. По сути, словесный текст влияет на музыку, но не на уровне формообразования, драматургии в целом, а на уровне отдельных авторских музыкально-риторических фигур. Все это обуславливает тем самым развитие их неориторического (Ю. Лотман) потенциала.

Ключевые слова: опера, риторический подход, слово в опере, риторические функции, музыкально-риторическая фигура, формульность.

Zhu Venfen, Assistant-trainee of Solo Singing Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Rhetorical functions of the word in M. I. Glinka's operas

The purpose of this article is to consider the functions of the word in the opera of M. Glinka through the prism of a rhetorical approach to discover hidden meanings that can expand the semantic space of the composer's

operas. **Methodology.** The methodological basis of the work is based on a complex of analytical, typological, structural-functional and comparative approaches. **The scientific novelty** of the work lies in the expansion of ideas about the operas of M. Glinka, thanks to the study of the rhetorical functions of the word in them. **Conclusions.** Actualization of the rhetorical level of musical poetics (from musical rhetorical figures to structural determinants) helps to reveal the meanings of both operas by M. Glinka. The composer's application of the principles of musical symbolism is organically combined with the embodiment of the concepts of "Life for the Tsar" and "Ruslan and Lyudmila" at two levels: the idea reflected in the specific musical and poetic text of opera numbers, and the super idea refracted in their motifs and symbols. The interaction of rhetorical and stylistic principles in the operas of M. Glinka is modified throughout the composer's creative career: a special attitude to the verbal material forces one to pay attention to the semantic functions of individual words and subordinates the logic of the verbal text to the author's own poetic vision. In fact, the verbal text affects the music, but not at the level of shaping, dramaturgy in general, but at the level of individual author's musical rhetorical figures. All this thereby determines the development of their neorhetorical (U. Lotman) potential.

Key words: opera, rhetorical approach, word in opera, rhetorical functions, musical-rhetorical figure, formula.

Чжу Веньфен, асистент-стажист кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Риторичні функції слова в оперній творчості М. І. Глінки

Метою даної статті стає розгляд функцій слова в оперній творчості М. Глінки крізь призму риторичного підходу для виявлення прихованих смислів, здатних розширити семантичний простір опер композитора. **Методологія.** Методологічна основа роботи спирається на комплекс аналітичного, типологічного, структурно-функціонального та компаративного підходів. **Наукова новизна роботи** полягає в розширенні уявлень про опери М. Глінки завдяки дослідженню риторичних функцій слова в них. **Висновки.** Актуалізація риторичного рівня музичної поетики (від музично-риторичних фігур до структурних детермінант) допомагає розкрити смисли обох опер М. Глінки. Застосування композитором принципів музичної символіки органічно поєднується із втіленням концепцій «Життя за царя» і «Руслана і Людмили» на двох рівнях: ідеї, відображеної в конкретному музично-поетичному тексті оперних номерів, і надідеї, відображеної в їх мотивах-символах. Взаємодія риторичного і стилістичного начал в операх М. Глінки видозмінюється протягом усього творчого шляху композитора: особливе ставлення до словесного матеріалу змушує посилювати увагу до семантичних функцій окремих слів і підпорядковує логіку словесного тексту власному поетичному баченню автора. По суті, словесний текст впливає на музику, але не на рівні формоутворення, драматургії у цілому, а на рівні окремих авторських музично-риторичних фігур. Усе це зумовлює розвиток їхнього неориторичного (Ю. Лотман) потенціалу.

Ключові слова: опера, риторичний підхід, слово в опері, риторичні функції, музично-риторична фігура, формульність.

Актуальность темы исследования. В жанре оперы, прошедшем значительный исторический путь длиной в несколько столетий, одно из ведущих мест занимают проблемы развития европейской оперы в различных ее национальных вариантах, поскольку именно с ними связываются этапные достижения в формировании особенностей данного жанра. Изучение путей становления европейской оперы является чрезвычайно важным и необходимым для китайского исполнителя, так как именно она образует основу деятельности современного китайского академического оперного театра и является одной из основ мощного межкультурного диалога как для китайских, так и для европейских музыкантов.

Одним из ключей к анализу оперного текста, функционирование которого обусловлено соотношением вербального и музыкального уровней, становится привлечение риторической методологии, позволяющей открывать и обосновывать скрытые смыслы, на первый взгляд, уже давно знакомого. Особо актуализируется задействование этого подхода по отношению к творчеству тех композиторов, положение которых в музыкальной культуре давно определено и не ставится под сомнение. В этой связи обращение к творчеству М. Глинки в попытке расширить семантическое пространство его опер, в том числе и через применение риторического подхода, более чем показательно.

Известно, что в жанре оперы связь поэтично-словесной основы и музыки закономерна. Проблемы тесной скоординированности слова и музыки находятся в сфере постоянных музыковедческих интересов. Неизменность такого внимания может быть объяснена тем, что жанровая форма оперы в данном срезе предстает особым феноменом, поскольку предполагает и внутреннее единство, и художественно-выразительную самостоятельность вербального и музыкального планов.

В многоуровневом оперном тексте слово выступает в качестве структурообразующего элемента, организующего оперную ткань и в то же время активно воздействующего на реципиента. Последнее позволяет оперному слову обнаружить свои риторические функции, которые проявляются в целенаправленном воздействии, убедительности. Оперное слово в данном контексте может восприниматься как оптимизирующий механизм коммуникации, «набор правил», через которые передаются культурные смыслы и человеческая символика.

То есть помимо мотивно-интонационной и структурно-композиционной характеристик, оперное слово заключает в себе «отражение неориторичных музыкальных лексем – тех внутренних жанрово-стилистических формул, которые приобретают семантическую самостоятельность, одновременно отсылая к широким культурно-историческим смыслам» [2, с. 82].

Несмотря на то, что проблема взаимодействия словесно-поэтической основы и мелодии в русской музыке изучена достаточно глубоко и всесторонне, риторический подход позволяет вскрыть новые аспекты ее рассмотрения. На сегодняшний день об этом подходе можно говорить как об одном из наиболее перспективных в решении проблемы корреляции слова и музыки, поскольку риторика является необходимой стороной функционирования любой языковой системы и особенно важна в искусстве в силу образной предназначенности и образной регламентации его языковых средств [4].

Изложение основного материала. Основой оперного творчества М. Глинки являются два сочинения, в каждом из которых композитор создает оригинальную жанровую модель (народная музыкальная драма и опера-сказка) со своим типом драматургии и стилевого синтеза, со сквозным музыкальным развитием симфонического типа. Размышления с заявленной точки зрения об этих произведениях позволяют прийти к выводу, что в основе оперной поэтики М. Глинки лежит система средств сугубо музыкального воплощения целостной идеи оперного произведения, подтверждением чему становится факт создания музыки к обеим операм раньше текста либретто. Общеизвестно, что данный прецедент, произошедший на этапе работы композитора над оперой «Жизнь за царя», имел определенные последствия. Поскольку М. Глинка выступил не только в качестве композитора, который по уже сложившейся традиции «озвучивает» заранее написанный поэтический текст, а, по мнению И. Неясовой, фактически явился «автором всей идейно-сюжетной концепции оперы как концепции исторической, отраженной в его «Первоначальном плане» и воплощенной в музыкальной драматургии» [6, с. 29]. Исходя из этого, текст Розена, созданный на уже сочиненную музыку, не мог существенно повлиять на идейно-смысловую направленность произведения.

Анализ музыкального текста «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» позволяет также обозначить следующие достаточно

важные моменты. Одним из специфичных для жанрово-стилевой структуры опер становится литургический компонент. Е. Смагина считает, что литургийность в этих сочинениях подчеркивает «национальные приоритеты оперной поэтики Глинки»; включение литургического компонента в оперный текст продиктовано религиозной обусловленностью замысла композитора [9, с. 158]. «Мотив выбора человеком своей судьбы, идея Преображения, общие для опер, в «Жизни за царя» дополнены значимостью соборного начала, темой жертвенного подвига, идеями святости «законного Царя», защиты Святой Руси, категориями Семьи, Дома» [9, с. 158]. По мнению Н. Угрюмова, это смысловой ряд в обязательном порядке должен быть дополнен важнейшим для образной драматургии оперы мотивом – мотивом Веры. Исследователь, рассуждая об этом, замечает, что «Сусанин глубоко религиозен, но его религиозность – типическая черта народной психологии эпохи Смутного времени...» [10, с. 61].

На стилистическом уровне православный дух опер М. Глинки отражен в обусловленности тематизма русской сферы пластами мелоса русского же богослужебного пения. Среди них – интонационные, гармонические и фактурные формулы, характерные для православных песнопений: варианты попевок в объеме терции, натурально-ладовые обороты (например, оборот «русской церковной гармонии» (I – УП – III в обеих операх; в частности в «Руслане» как основа «темы волшебного перстня Финна»), аккордово-хоральный тип фактуры, преломляющий традиции партесного стиля, статичность ритма за счет применения мономерных четвертей, распета псалмодия, диатоничность гармонии. Соглашаясь со сказанным, Е. Смагина уточняет, что мелодико-интонационная специфика стиля «Жизнь за царя» основана, по ее мнению, на сквозном проведении в тематизме оперы двух ведущих мотивов – гексахорда и распетой терции, которые могут быть трактованы как соединение фольклорного и культового первоисточков [9, с. 126].

Все перечисленное в комплексе позволяет говорить о присутствии в операх так называемой «православной интонации» (В. Медушевский). Под ней исследователем понимается генеральная интонация духовной музыки – не только церковной, но и светской, генетически родственной средневековой русской монодии [5]. Данный срез позволяет характеризовать

оперы М. Глинки как произведения, воплощающие авторское понимание развития генеральной православной интонации, обеспечивающее музыкальному тексту опер духовную значимость.

В оперном творчестве М. Глинки музыковедами отмечается также воздействие барочных тенденций, которые находят свое воплощение посредством привлечения композитором в музыкальный язык своих опер риторических фигур. Прежде всего, это касается оперы «Жизнь за царя», в которой влияние поэтики барокко традиционно связывают со сценой, предвещающей смерть главного героя в финале оперы.

Музыкально-риторическая фигура креста – символ идеи мученической смерти – в данной сцене проходит в обращении, что означает «искупление через свершившуюся крестную муку». «Ее (*фигуры креста* – Ч.В) преломление ... обнаруживает смысловую близость мотиву жертвы во спасение Святой Руси и Царя, характерному для традиций русской духовной культуры [9 с. 71]. Кроме того, в финальной сцене Сусанина с поляками присутствует фигура *catabasis* – диатонически ниспадающий звукоряд, связанный с семантикой нисхождения, а позже – распятия и смерти. В сцене в лесу эта фигура появляется на словах «В непогоду в беспутье», «...с рыданиями меня отпустила». *Catabasis* применяется композитором в опере и до этого момента, а именно в сцене прощания Сусанина с дочерью «Ты не кручинься, дитяtko мое» в III акте.

Предсмертная молитва Сусанина в IV действии пронизана проникновенными, скорбными интонациями вокальной партии: мелодический контур основной темы распевается элементами лирической крестьянской песенности. Атмосфера скорби поддерживается мягкими звучаниями оркестра, включающего в себя наряду с другими выразительные партии тромбонов и арфы. Первые, вторгаясь в несвойственную для них выразительную сферу – психологическую, появляются в молитве, поскольку связаны с образом главного героя. Низкий голос Сусанина подчеркивается, «исходя из самой природы инструмента, способного к мужественному произнесению» благородным тембром тромбонов [11, с. 93]. «Глинка прочно связывает тембр тромбоновой группы с образом главного персонажа – Ивана Сусанина, с его мольбой к Богу об укреплении собственного духа перед смертью (в арии), с его душевными муками по оставленной семье (в речитативе),

с его мужественными речами, обращенными к польским войнам (в финале сцены)» [11, с. 103]. Арфа же, обладающая «надземным» колоритом, возникает здесь как потребность «подчеркнуть знак «горних далей» как предтечу Преображения» [9, с. 113].

Глинка, выбирая в данных сюжетных ситуациях определенный темброкорит, стал основоположником своего рода традиции в русской оперной классике. Закрепление тромбонового тембра за мужским низким голосом будет продолжено в творчестве М. Мусоргского. В его «Борисе Годунове» партию главного героя в течение всей оперы сопровождают хорами и сольными аккордами три тромбона и трубы. Использование тембра арфы в пограничных, психологических сценах найдет свое продолжение у П. Чайковского. Мы это можем увидеть, например, в «Мазепе», где во II действии, в сцене казни, в предсмертной молитве Кочубея и Искры арфа появляется как знак причастности к сакральной образной сфере.

Движение по звукам квартсекстаккорда – мотив жертвенности – становится основной темы ариозо Сусанина из IV действия «Туда завел я вас...», когда герой обрекает себя на неминуемую гибель. В кульминационном эпизоде IV действия оперы, акцентируя идею готовности героя к жертве, на возгласы поляков «Так смерть тебе», Сусанин отвечает: «У ваших всех гетманов нет богатств таких, чтоб мог я изменить за них». Эмоциональное напряжение и патетика данной сцены подчеркивается жестко изломанным контуром мелодического рисунка вокальной партии Сусанина и его хроматизацией – приемами, наглядно отражающими специфику стиля героико-бытовой оперы [9].

Е. Ручьевская обращает внимание на наличие принципов мелодической формульности в операх М. Глинки и проследживает проявление этого феномена в «Руслане и Людмиле». Исследовательница, отмечая особый тип выразительности этих формул, определяет их как колоратуры и закрепляет за ними «такую специфическую область интонаций, как изображение мотивов зова, клича и плача, а также близкого к ним типа – заклинания внутри развернутой сцены» [8, с. 358].

Обращает на себя внимание и интонационная основа обеих опер, которая, по сути, может быть отождествлена, говоря словами Б. Асафьева, со «сложнейшей интонационно-географической картой» [1, с. 131], на которой выделяются

три условно-стилевые культуры: традиционная песенная русская; классическая общеевропейская и инациональная (польская в «Жизни за царя» и внеевропейская, восточная в «Руслане и Людмиле»).

Перефразируя известное выражение Б. Асафьева о «слуховой коллекции» Глинки [1, с. 271], отнесенной ученым к многообразию национально-стилевых и жанрово-интонационных пластов, зафиксированных его композиторской памятью, поэтика обеих его опер, по нашему мнению, представляется «коллекцией жанрово-стилевых традиций». В них в различном соотношении вошли ставшие характерными черты опер XVIII – начала XIX веков – комедийно-бытовой и сказочно-бытовой конца XVIII века, героико-бытовой и романтизированной сказочной оперы предглинковского периода; а также черты балета, трагедии (драмы) с музыкой, «исторических», «национальных» и «волшебных» представлений обоих столетий, апофеозов, оратории, кантаты и песни.

Выводы. Таким образом, актуализация риторического уровня музыкальной поэтики (от музыкально-риторических фигур до структурных детерминант) помогает вскрыть смыслы обеих опер М. Глинки. Применение композитором принципов музыкальной символики органично сочетается с воплощением концепций «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы» на двух уровнях: идеи, отраженной в конкретном музыкально-поэтическом тексте оперных номеров, и сверхидеи, преломленной в их мотивах-символах. Помимо выделенных разделов музыкальной драматургии, охарактеризованные избранные мелодико-интонационные элементы, проникнув в сущность ведущих тематических комплексов опер, «цементируют» их, выполняя, наряду с семантической, конструктивно-организующую функцию.

В целом риторический подход позволяет обнаружить в операх М. Глинки систему знаков, ассоциативно связывающих внемузыкальные смыслы с его звуковым прообразом на основе кода, обладающего определенными структурно-семантическими функциями и выполняющего коммуникативную функцию в передаче информации от композитора к слушателю, от композитора к исполнителю и от исполнителя к слушателю.

Русский классик в своих операх умел находить авторские индивидуальные пути и приемы музыкального воплощения

поэтического образа, наделять привычные музыкально-риторические фигуры новыми композиционными и драматургическими функциями, давать им свое толкование, вырабатывать собственные авторские семантические формулы.

Взаимодействие риторического и стилистического начал в операх М. Глинки видоизменяется на протяжении всего творческого пути композитора: особое отношение к словесному материалу заставляет усиливать внимание к семантическим функциям отдельных слов и подчиняет логику словесного текста собственному поэтическому видению автора. По сути, словесный текст влияет на музыку, но не на уровне формообразования, драматургии в целом, а на уровне отдельных авторских музыкально-риторических фигур. Все это обуславливает тем самым развитие их неориторического (Ю. Лотман) потенциала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Глинка. Избранные труды. Москва : Изд-во АН СССР, 1952. Т. I: Избранные работы о Глинке. С. 58–283.
2. Ван Лунчуань Опера сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. : 17.00.02 «Музичне мистецтво». Одеса. 2019. 193 с.
3. Захарова О. Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века. Проблемы музыкальной науки. Москва : Сов.композитор, 1975. Вып. 3. С. 345–378.
4. Лотман Ю. Риторика. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн, 1992. Т. I. Статьи по семиотике и типологии культуры. С. 167–183.
5. Медушевский В. Святая традиция Руси. *Традиции художественной культуры. Межвузовский сборник научных трудов*. Вып. 3. Москва-Волгоград, 2000. С. 4–25.
6. Неясова И. Русская историческая опера (к проблеме типологии жанра) : дис. ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 Музыкальное искусство. Магнитогорск, 2000. 188 с.
7. Присяжнюк Д. Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века : дис. ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 Музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2004. 257 с.
8. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургія. Слово и музыка. Санкт-Петербург : Композитор, 2002. 396 с.
9. Смагина Е. Оперная поэтика Глинки в контексте национальных культурных традиций : дис. ... канд. искусствоведения, спец. : 17.00.02 Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 20102. 193 с.
10. Угрюмов Н. Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя». Рукопись. Кривой Рог, 1987. 89 с.
11. Ульянов Н.В. Тембр тромбона в оркестре М.И. Глинки: полифункциональность и колористика : дис. ... канд. искусствоведения,

спец. : 17.00.02 Музикальне искусство. Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римського-Корсакова, 1999. 230 с.

REFERENCES

1. Asafiev B. (1952) Glinka. Selected Works. M.: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. T. I: Selected works on Glinka. S. 58–283 [in Russian].
2. Wang Lunchuan (2019) Opera storytelling as the subject of ordinary music knowledge: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.03 Musical art. Odessa [in Ukrainian].
3. Zakharova O. (1975) Musical rhetoric of the XVII - the first half of the XVIII century. Problems of music science. M.: Sov.kompozitor Issue. 3. S. 345–378 [in Russian].
4. Lotman U. (1992) Rhetoric. Selected articles: in 3 volumes. Tallinn, T. 1. Articles on semiotics and typology of culture. S. 167–183 [in Russian].
5. Medushevsky V. (2000) Holy tradition of Russia. The traditions of art culture. Interuniversity collection of scientific papers. Vol. 3. Moscow-Volgograd. S. 4–25 [in Russian].
6. Neyasova I. (2000) Russian historical opera (on the problem of the typology of the genre): dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.02 Musical art. Magnitogorsk [in Russian].
7. Prisyajnyuk D. (2004) Musical rhetoric and composer practice of the twentieth century: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.02 Musical art. Nizhny Novgorod [in Russian].
8. Ruchevskaya E. (2002) «Ruslan» Glinka, «Tristan» Wagner and «Snow Maiden» Rimsky-Korsakov. Style. Dramaturgy. Word and music. St. Petersburg: Composer. [in Russian].
9. Smagina E. (2010) Glinka's opera poetics in the context of national cultural traditions: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.03 Musical art. Rostov-on-Don [in Russian].
10. Ugryumov N. (1987) Opera M.I. Glinka «Life for the Tsar» Manuscript. Kryvyi Roh. [in Russian].
11. Ulyanov V. (1999) Trombone timbre in the orchestra M.I. Glinka: multifunctionality and color: dis. for competition uch. degree of candidate art history: [spec.] 17.00.02 Musical art. SPb.: SPbGK them. N.A. Rimsky-Korsakov [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019

УДК 78.03/78.082.1+781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.13>**Цзу Лінжуй**<https://orcid.org/0000-0002-9855-2297>

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

ЯВИЩЕ МОДАЛЬНОСТІ В СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ П. ЧАЙКОВСЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Мета статті – визначити роль модальності в симфонічній музиці Чайковського, специфіку прояву модальних принципів у музиці та у творах Чайковського, типи музичної модальності як способи організації музичного тексту та виявлення його семантичних функцій. **Методологія роботи** зумовлюється текстологічним та семантичним підходами у їх поєднанні та аналітичному втіленні на рівні стилістичного матеріалу музичних творів. **Наукова новизна роботи** визначається тим, що вперше категорія модальності стає критерієм вивчення засобів симфонічного письма Чайковського. Модальність поєднує між собою способи мислення та форми висловлення – мовного вираження, тобто внутрішній та зовнішній плани музичної думки, музично-образної системи. **Висновки** дозволяють зазначити, що в симфонічній музиці Чайковського найбільш повно проявляються особливості його музичної мови, звідси – її музичного мислення. У змісті симфонічних творів виокремлюються п'ять основних типів поєднання та семантичної підпорядкованості виразових прийомів, що групуються за інтонаційно-мотивним, мелодійним і полімелодійним, фактурно-динамічним, метро-ритмічним та ладо-гармонійним напрямками функціонування музичної мови. Варто також відзначити, що лірична модальна сфера, як цілісний образно-естетичний феномен, є засадничою в симфонічній поезії Чайковського. Із композиційно-текстологічної точки зору вона диференціюється на такі семантичні типи «модального мислення» композитора: мотивно-інтонаційний, мелодійний, фактурно-динамічний, метро-ритмічний, ладово-гармонійний.

Ключові слова: музична модальність, симфонічна творчість Чайковського, музична мова, семантична функція, музичне мислення.

Tzu Lingui, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

The phenomenon of modality in P. Tchaikovsky's symphonic work: a typological approach

The purpose of the article is to determine the role of modality in Tchaikovsky's symphonic music, the specific manifestation of modal principles in music and in Tchaikovsky's works, the types of musical modality

as ways of organizing musical text and identifying its semantic functions. **The methodology** of the work is determined by textual and semantic approaches in their combination and analytical embodiment at the level of stylistic material of musical works. **The scientific novelty** of the work is determined by the fact that for the first time the category of modality becomes a criterion for studying the means of Tchaikovsky's symphonic writing. Modality combines the ways of thinking and the form of expression – linguistic expression, that is, the internal and external plans of musical thought, a musical-figurative system. **The conclusions** suggest that in Tchaikovsky's symphonic music the features of his musical language, hence the musical thinking, are most fully manifested. The content of the symphonic works distinguishes five basic types of combination and semantic subordination of expressive techniques, grouped by intonation-motive, melodic and polymodal, textural-dynamic, metro-rhythmic and harmonically harmonious directions of the functional. It is also worth noting that the lyrical modal sphere as a holistic figurative-aesthetic phenomenon is fundamental in Tchaikovsky's symphonic poetics. From the composition-textological side, it is differentiated into the following semantic types of "modal thinking" of the composer: motive-intonational, melodic, textural-dynamic, metro-rhythmic, perfectly harmonious.

Key words: musical modality, Tchaikovsky's symphonic creativity, musical language, semantic function, musical thinking.

Цзу Линжуй, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Явление модальности в симфоническом творчестве П. Чайковского: типологический подход

Цель статьи – определить роль модальности в симфонической музыке Чайковского, специфику проявления модальных принципов в музыке и в произведениях Чайковского, типы музыкальной модальности как способы организации музыкального текста и выявления его семантических функций. **Методология** работы обусловлена текстологическим и семантическим подходами в их сочетании и аналитическом воплощении на уровне стилистического материала музыкальных произведений. **Научная новизна** работы определяется тем, что впервые категория модальности становится критерием изучения средств симфонического письма Чайковского. Модальность сочетает между собой способы мышления и формы выражения – языкового выражения, то есть внутренний и внешний планы музыкальной мысли, музыкально-образной системы. **Выводы** позволяют указывать, что в симфонической музыке Чайковского наиболее полно проявляются особенности его музыкального языка, а следовательно, и музыкального мышления. В содержании симфонических произведений выделяются пять основных типов взаимодействия и семантической упорядоченности выразительных приемов, которые группируются в интонационно-мотивном, мелодическом и полимелодийном, фактурно-динамическом, метро-ритмическом и ладово-гармоническом направлениях функционирования музыкального языка. Стоит также

отметить, что лирическая модальная сфера, как целостный образно-эстетический феномен, является основополагающим в симфонической поэтике Чайковского. С композиционно-текстологической точки зрения она дифференцируется на следующие семантические типы «модального мышления» композитора: мотивно-интонационный, мелодичный, фактурно-динамический, метро-ритмический, ладово-гармоничный.

***Ключевые слова:** музыкальная модальность, симфоническое творчество Чайковского, музыкальный язык, семантическая функция, музыкальное мышление.*

Актуальність теми статті. Поняття про модальність має широку зону використання та тлумачення в мовознавстві та мистецтвознавстві. Але дві його риси є постійними, вказуючи на головне призначення категорії модальності: наявність повторюваних прийомів, способів формування та вираження, тобто канонічних елементів – канонічного осередку художнього висловлення (образний зміст; семантичне призначення, підпорядкованість смислового началу, що передбачає множинність трактувань, тобто динамічність, рухливість виразових формул). Таким чином, відразу виявляється парадоксально двоїста природа явища, що добре узгоджується із притаманними музичному розвитку тенденціями до повторності-ототожнювання та зміни-оновлення, розтотоження. Із даних позицій можна розглянути модальні принципи симфонічного письма П. Чайковського, а саме таке використання композитором засобів організації музичного матеріалу в конкретних симфонічних композиціях (проаналізувавши ключові, кульмінаційні моменти симфонічних творів композитора, можна знайти тенденцію до синтезу низки засобів у відповідальні драматургічні моменти), яке вказує на їх особливе значення стосовно виявлення свідомості автора, авторської музичної волі, тобто на їхню функцію тих «ключових слів», що відповідають провідним музично-мисленневим модульностям.

Мета статті – визначити роль модальності в симфонічній музиці Чайковського, специфіку прояву модальних принципів у музиці та у творах Чайковського, типи музичної модальності як способи організації музичного тексту та виявлення його семантичних функцій.

Основний зміст роботи. Перш за все, звертаючись до симфонічної музики П. Чайковського, помічаємо, що всі ліричні мелодійні (вокально-кантиленні або наближені до них за

інтонаційним походженням) засоби можна прирівняти до ліричних модусів, які наскрізь пронизують текст твору й несуть певне семантичне наповнення. Ці модуси можна кваліфікувати як основне стильове джерело музично-мовних засобів Чайковського.

Лірична модальна сфера симфонічної музики Чайковського поєднана з його оперними творами, у яких втілення образу героя відбувається за допомогою роботи композитора над літературним і музичним текстами в їх єдності, хоча й у певному протистоянні. Домінуючими особливостями музичного втілення героя в операх є використання мелодійних тем, мотивів-станів, лейтмотивів, ситуативних мотивів, що вказують на стан свідомості героя.

У симфонічній музиці втілення головних образів, що не мають безпосередніх словесно-сценічних прототипів, відбувається в моменти локалізації музичного матеріалу (так, головні теми – вираження долі умовного симфонічного героя), в моменти використання запозиченого матеріалу, а саме у відношенні до цього матеріалу, в засобах його втілення (наприклад, у використанні і зміні образного значення народних пісень), у моменти домінування ліричного настрою. Саме лірична образність характеризує спаяність у сфері музичного втілення двох естетичних категорій – образу автора й образу героя, що стає критерієм авторизованої модальності.

Перший – *мотивно-інтонаційний* – тип семантичної модальності обґрунтовується такими принципами створення музичного тексту, як акумуляція стилістики ліричного висловлення; використання широковідомих інтонаційно-мелодійних модусів з індивідуальним емоційним насиченням (оспівування й пов'язані з ним варіанти – оспівування на відстані, виспівування простору; гамоподібний рух, секвенції).

Оспівування є одним із улюблених композитором інтонаційно-мелодійних явищ. Автор використовує його у двох варіантах – як власне інтонацію і як принцип розвитку матеріалу. Щодо першого випадку, як відзначає В. Цуккерман, «центральный (оспіваний) звук, будучи показаний у безпосередньому ладово-мелодійному зв'язку з оточуючими його звуками, вступивши з ними в певні інтонаційні відносини, стає збагаченим, більш «змістовним» [8, с. 9]. Так само він вважає, що цей оспіваний звук можна сприймати як мікротоніку («мелотоніку» у цій інтонаційній мікросистемі [8, с. 9].

Але П. Чайковський не обмежує себе лише основним видом оспівування сусідніми прилеглими звуками. Композитор, крім використання оспівування з розміщенням центрального звуку на сильному або на слабкому часі, також використовує розспів, що починається з мелодійного центру [8, с. 13], оспівування-проходження та асиметричні розспіви – з використанням більш широких інтервалів – від квати до септими, і навіть нони. Очевидним є те, що від використання більш яскравих мелодійних кроків – широких інтервалів, що найчастіше дисонують, – змінюється характер мелодії. Уведення дисонансів створює внутрішню динаміку інтонації, робить розспів гармонічно активним. Такі прийоми використовуються Чайковським у момент наростання емоційної напруги [8, с. 16], є «найвищою мірою виразними та специфічними для Чайковського» [8, с. 17].

Серед специфічних моментів використання оспівування автор також відзначає рух інтонацій (мотивів) від простих до асиметричних – що пов'язане зі збільшенням розмаху (як приклад автор приводить 2 картину «Лускунчика»), і навпаки – рух від асиметричних до простих мотивів-оспівувань, що дає стислість матеріалу (предикт до репризи фіналу 2-го концерту, де надається шість стадій стискання, від м.7 до ум. 3) [8, с. 18]. Як і у випадку з метричними циклами, Чайковський досить часто використовує інтонування в комбінації з предйомом та затримкою.

Особливим типом розспіву є прийом, умовно названий «оспівуванням простору» – це «комбінація більш-менш широких висхідних і спадних кроків, що залишають незаповнене і мов би розспіваний крайніми звуками простір» [8, с. 18]. Музикознавець вважає, що їх можна трактувати як розспів інтервалу й пов'язує їх походження з народними кварто-квінтовими трихордовими поспівками.

Як вже відзначалося, оспівування розглядається В. Цуккерманом не тільки як інтонація у вузькому значенні, але і як принцип розвитку в широкому сенсі. Воно реалізується як сукупність різних засобів для створення ефекту *розспіву на відстані* – тяжіння зверху й знизу до центрального звуку, який, у свою чергу, перебуває в різних співвідношеннях з іншими.

Зі сказаного можна зробити висновок про значну роль мотивів розспіву в музиці Чайковського. Їх варіантність та сталість застосування свідчать про те, яке значення має для Чайковського цей інтонаційний принцип, що має поглиблено-

емоційний характер та сприяє розвитку кантиленного начала [8, с. 20] Цей мелодійний модус мислення займає найважливіше місце як у музичній горизонталі, так і за вертикаллю, у фактурному вимірі, зумовлює найбільш характерні для Чайковського лейтінтонації та лейтгармонії.

Крім оспівування, широко використовуються Чайковським *гамоподібні мелодії* а супровідні голоси. За думкою В. Цуккермана, величезна роль гамоподібності ще раз свідчить про простоту музичної мови композитора, адже гаму вважають не лише простим, але й навіть механічним явищем. Краса й різноманіття тем із використанням гамоподібного руху в музиці Чайковського спростовують цей стереотип. Композитор прибігає до таких засобів емоційного наповнення гам: сприятливий співучості темп; неперевантаженість ритмічними фігурами, що дещо порушують плавність гострими наголосами; підтримка гармонією, що насичує напругою кожний звук гами. Звичайно, гама не є єдиним музичним елементом, вона завжди поєднується з іншими. Потрібно підкреслити «комплексування» засобів (В. Цуккерман) емоційного наповнення, їх паралельну дію. Гамоподібність найбільше характерна для супровідних голосів, які утворюють протискладення до основної мелодії. Ці протискладення, не порушуючи загального мелодійного руху, приводять до змін усередині фактури і підсилення її ролі в емоційному наповненні музики [8, с. 20–22].

Ще одним важливим мелодійним модальним прийомом є *секвенція*. Саме за її допомогою композитору вдається досягти інтенсивного розвитку емоції-образу. Самобутність і специфіка секвенцій Чайковського криється у взаємодії багатьох рис. У першу чергу, звертає на себе увага частота використання названого прийому. Цуккерман наводить цікавий приклад: у першій частині Шостої симфонії секвенції займають близько половини часу звучання (163 такти з 348), а у фіналі на матеріал секвенцій випадає більш половини часу (89 тактів з 171) [8, с. 103].

Особливості секвенцій Чайковського зумовлюються специфікою їх інтонаційно-мелодійного зерна та характером його розвитку. У якості зерна композитор використовує типові для нього інтонації (оспівування, короткий гамоподібний рух, усіякя затримки, мелодійні протистояння). За допомогою секвентного розвитку композитор досягає максимальної експресії вибраного мотиву. Серед найбільш яскравих

мотивів-гнізд секвенції можна виділити *мотив нагнітання* (короткий, висхідний, часто ямбічний), *хвилеподібний мотив* (як у мелодійному малюнку, так і в ритмі) – використовується як у спадних, так і у висхідних секвенціях, а також мотив, характерний тільки для спадних секвенцій – *мотив «змушеного» сходження униз* [8, с. 104] (основній спрямованості спаду протистоїть одна висхідна інтонація, розташована наприкінці). Причому вагоме значення для емоційної насиченості секвенційної ланки має її дисонантність, нестійкість, що є фундаментом для подальшого розвитку первісного мотиву.

Щодо самого секвенціювання, то варто відзначити його широту, і не тільки в структурному плані, а й щодо образно-тематичного матеріалу – або це секвенції усередині теми, або такі, що продовжують розвиток, тісно примикають до фінальних епізодів. Крім широти, помітною є також є «нестрогість», вільна неточність секвенцій, що наділяє їх особливою художньою цінністю, самобутністю.

Таким чином, описані вище інтонаційно-мелодійні засоби можна віднести до мело-формул, мелодійних модусів, адже вони є відбиттям напряму руху змісту і його концентрації в певній формі. Модусами їх роблять особливості застосування (в певній ситуації, в синтезі з певними засобами) і наявність певного семантичного навантаження.

Для **другого** – *складно-мелодійного* – типу семантичної модальності характерним є створення полімелодійної тканини – мелодійними темами та поліфонічними засобами (коли тема перетворила фактуру, пронизавши її мелодійними імпульсами й послуживши джерелом нового розуміння гомофонного багатоголосся; подголосковість забезпечує інтонаційне споріднення різних голосів фактури, граничить із контрапунктуючими голосами – створює додаткові відтінки їх значень, підсилює внутрішньо-мелодійний полілог).

Л. Мазель у роботі «Про мелодію» називає Чайковського «драматургом мелодії» [6, с. 253]. Мелодійний світ композитора являє собою історичну вершину світової мелодики. У його мелодіях сполучаються найпростіші інтонаційні засоби та новітні прийоми мелодійної техніки.

Третій – *фактурно-динамічний* – тип семантичної модальності пов'язаний із використанням діалогічної фактури, що полягає в протиставленні регістрів і функцій; із залученням поліфонічної фактури, що виявляється в постійному

імітуванні, переключу мотивів, що також є складовою частиною полімелодійної тканини.

Як відомо, для П. Чайковського характерним є використання двох видів фактури: акордової та поліфонічної. Поліфонія в композитора виявляється в постійному імітуванні, переключу мотивів. Його імітаційна манера підкорюється, в першу чергу, завданням ліричної виразовості – поглибленню ліричної експресії.

Примітним для Чайковського є використання прийому «діалогічної фактури». Розглядаючи це питання, В. Цуккерман посилається на Б. Асаф'єва, який відзначав, що імітацію Чайковський застосовує двоїсто: для розсіювання матеріалу і для його затвердження. У першому випадку імітація представляється своєрідною «емоційною луною» і найчастіше використовується в моментах, пов'язаних із настроями туги, суму, коли створюється ефектом звуку, що тане в просторі, сприймається як останній подих. В іншому випадку імітація відіграє роль активної підтримки мелодії, своєрідного «емоційного резонансу», виступає елементом драматичної образної сфери в музиці Чайковського [8, с. 23]. Діалогічна фактура здебільшого застосовується Чайковським для завершення творів, що, безсумнівно, пов'язане з бетховенською «семантикою прощання» – прийомом, заснованим на прощальній, «запитально-відповідній» переключці функцій та регістрів. За думкою декількох авторів-музикознавців, ніхто з композиторів-романтиків не використовував цей прийом із такою наполегливістю, як Чайковський [8, с. 24].

Можна припустити, що поліфонія застосовується композитором для досягнення таких цілей: створення безперервності плинну, багатой, динамічної фактури, перетворення думок контрапунктичними прийомами тематичної роботи й самим переходом від гомофонії до поліфонії, *емоційне насичення*. Для Чайковського поліфонія була самоцінною виразовою сферою тому, що дозволяла «насичувати тканину голосами, простими стосовно провідної мелодії, але наділеними високим емоційним потенціалом. Імітації ...дають повсюдність виявлення емоції в часі, а протискладення – у просторі» [8, с. 25].

Також, на думку В. Цуккермана, «імітації й протискладення Чайковського не стільки претендують на виразну самостійність, скільки допомагають провідній мелодії» [8, с. 25].

Зі сказаного випливає можливість зробити висновок про значну роль підголосковості в музичній тканині симфонічних творів Чайковського, про її взаємодію з різними голосами фактури задля забезпеченні їх інтонаційною близькістю, водночас заради загострення їх виразності. Отже, таку музичну тканину можна називати полімелодійною, пов'язаною із проявом специфікованої модальності.

Четвертий – *метро-ритмічний* – спосіб модального симфонічного мислення зумовлений триетапними «*метричними циклами*», що представляють собою мініцикл – спадний тетрахорд – інтонацію, ритмо- і мелоформулу, яка поєднує три моменти дії: затакт, сильну частку й слабке закінчення-розрядку, представлену в трьох моментах наростання, вершини напруги і спаду. У «метричних циклах» композитор зміг розширити виразні можливості до широкої емоційно-сміслової амплітуди – «від піднесення до страждання, від сяючої просвітленості до глибин мороку, від спокійної ідилії до пафосу» [8, с. 7]. У різних творах композитора цей спосіб викладу придбав різні варіації, може бути представлений як спадний тетрахорд (у драматизованих мелодіях широкого подиху) та «схований» (у камерній, стриманій ліриці), ускладнений предйомом до ікту або постікту цикл. Характерно, що найчастіше, в момент використання композитором метричного циклу, всі засоби музичної виразності – ритмічні, гармонійні, динамічні, агогічні й темброві – діють у тому ж напрямку й підкорюються загальній логіці метричного руху. Ця згуртованість і паралелізм руху є «секретом помноженої й концентрованої виразовості» [8, с. 9], в межах декількох, секундово поєднаних звуків. Отже, метричний цикл як художній метод (а метод є одним із можливих теоретичних значень поняття модальності) можна цілком прийняти за *ритмічний модус-модель*, зі своєю мінливою варіантністю та наявністю певного змісту.

Також до метро-ритмічного типу модальності можна віднести засоби музичного синтаксису (організації музичної тканини), який Чайковський найчастіше використовує в засобах спокійної, світлої лірики. Один із них стосується масштабнотематичних структур, інші відносяться до галузі *неквадратної побудови*. Чайковський часто в способі тематичного розвитку використовує декілька повторів підряд, що найбільше притаманне танцювальним темам з елементом гумору та ліриці «народного складу» (ПП Першої симфонії,

ГП фіналу П'ятої симфонії). Досить часто використовуваним композитором синтаксичним засобом є використання *тритактової структури тем*. Відомим фактом є неквадратна будова тем народної музики. І в Чайковського використання триактів безпосередньо пов'язане з народною піснею (ПП Першої симфонії, тріо зі Скерцо Другої симфонії). Також можна припустити, що вплив на появу в арсеналі засобів композитора цього засобу сприяла його етнографічна діяльність і часте використання ліричних українських народних тем. Очевидно, що використання триакта замість квадратних парних метрів дозволяє викласти музичний матеріал більш округло й м'яко. Усі експресивні можливості цього прийому відкриваються композитором у використанні супутніх засобів – самої мелодії, тембрів, фактури, динаміки і т. д. У якості прикладів можна привести першу ПП із Четвертої симфонії, де тридольність використовується композитором досить широко; значна частина сцени «Листа Тетяни» з опери «Євгеній Онегін» («Ні, нікому на світі», «Усе життя моє було запорукою», «Ти в сновидіннях мені являвся», «Але, так і бути!», «Розум мій знемагає»); яскраві моменти останньої картини «Євгенія Онегіна», а саме: перше звернення Тетяни до Онегіна («Онегін! Я тоді молодше...»), його продовження («Навіщо у вас я на прикметі?» з кульмінацією «що я багата і знатна...»), відповіді Онегіна та останнє його аріозо (див. про це: [8, с. 88–89]).

П'ятий – *ладово-гармонійний* – модальний спосіб представлений множиною характерних засобів, серед яких можна виділити лейтгармонію Чайковського й організацію ладово-мелодійних зв'язків між звуками.

Специфічні ладогармонічні засоби у творчості Чайковського відіграють важливу роль у втіленні найбільш поглибленого, внутрішнього й навіть затаєного у світі переживань. Найбільш яскравим щодо цього засобом є лейтгармонія Чайковського (або ж, фатум-акорд – Г. Ганзбург [5]) – акорд альтерованої субдомінанти – терцквартакорд IV підвищеного шабля мінору (IV#⁴³) – акорд концентрованої, підвищеної плагальності і тотожний мінорний акорд у мажорі. Під час розв'язання в тонічний тризвук цей акорд утворює типові для музики Чайковського звороти. Розуміння цього акорду як акорду субдомінантної сфери підкреслює роль загальної плагальності, особливо характерної для композитора.

Поряд із гармонією альтерованої субдомінанти композитор найчастіше прибігає до використання ще однієї гармонії плагальної сфери – септакорду другого шабля (II₇) і та його обернень. Цей акорд є не менш типовим для Чайковського. Роль II₇ у мінорі близька до ролі IV#⁴³ у мажорі – в обох випадках три нестійкі звуки розв’язуються в тонічну терцію й квінту. Споріднення цих акордів особливо ясно вказує на зосередженість і спрямований характер гармонійного мислення композитора. Чайковський нерідко «порівнює» ці акорди – з’єднує, завдяки їх спільності, і відтіняє те, що в них звучить по-різному [8, с. 39–42].

Загальними в цих оборотах є: плагальність, витриманість тоніки в басу, стисле голосоведення – усе це «пояснює спрямовану «у себе», трохи сковану, не активну, але глибоку виразність музичного звороту. У той же час компактність і вузьке положення акорду (у межах малої сексти) забезпечує теплу, м’яку, соковиту звучність. Звідси – застосування звороту для ефектів емоційного зм’якшення, згортання, вгасання» [8, с. 47]. Автор називає семантичну функцію цього мотивного звороту інтроспективною й відзначає досить велике використання подібних зворотів у діалогічній фактурі «інтонацій прощання», що притаманні завершенню частини або композиційного цілого. Звороти з використанням вищезгаданих акордів автор іменує «малою інтроспективною групою», а до «великої» інтроспективної групи відносить гармонії, що включають усі акорди зі звуком тоніки, витриманим у басу в якості органного пункту, – акорди не лише альтерованої, а й діатонічної субдомінанти [8, с. 53].

Також широкого застосування в музиці Чайковського набуває тонічний органний пункт, що також належить до семантичної сфери інтроспективності. Тонічний органний пункт можна розглядати як певну «емоційну сурдину» і характерну рису стриманої лірики композитора. Навіть у з’єднанні з акордами домінантової групи він «гасить» їх автентичну енергію й може бути розцінений як «непряма плагальність» [8, с. 55]. Примітним є те, що застосування органного пункту не гальмує загальний рух і не заважає загальній гармонійній рухливості музичної тканини.

Лейтгармонії а також їх з’єднання в малі й великі інтроспективні групи визначають провідні ладо-гармонійні мовні засоби композитора.

До п'ятого типу семантичних модальностей композитора також можна віднести широке використання IV# шабля в мелодійних зворотах – спадних (набагато рідше – висхідних) пентахордах від тоніки із зупинкою на IV#. Підкреслена зупинка на нестійкому шаблі вказує на питальний, мінорний характер. Цей зворот можна найменувати «пентахордом Чайковського» [8, с. 56]. Лейтгармонія, її різновиди, тонічний органний пункт, мінор з IV підвищеним шаблем, виспівування тонічної квінти зменшеною терцією, мотиви спуску до IV підвищеного шабля, діалогічна фактура – все це утворює особливий семантичний інтроспективний комплекс, що поєднує в собі гармонійні, мелодійні й фактурні явища, тобто модальна спрямованість набуває синтезуючого мовно-виразового значення.

Наукова новизна роботи визначається тим, що вперше категорія модальності стає критерієм вивчення засобів симфонічного письма Чайковського. Модальність поєднує між собою способи мислення та форми висловлення – мовного вираження, тобто внутрішній та зовнішній плани музичної думки, музично-образної системи. Вона найближче підводить до стало-мінливої природи музичного образу, тому має в музиці певні, водночас варіативні емоційно-змістові ознаки, психологічну налаштованість.

Висновки дозволяють зазначати, що в симфонічній музиці Чайковського найбільш повно проявляються особливості його музичної мови, звідси і музичного мислення. У змісті симфонічних творів виокремлюються п'ять основних типів поєднання та семантичної підпорядкованості виразових прийомів, що групуються за інтонаційно-мотивним, мелодійним й полімелодійним, фактурно-динамічним, метро-ритмічним та ладо-гармонійним напрямками функціонування музичної мови.

Варто також відзначити, що лірична модальна сфера, як цілісний образно-естетичний феномен, є засадничою в симфонічній поезії Чайковського. Із композиційно-текстологічного боку вона диференціюється на такі семантичні типи «модального мислення» композитора: *мотивно-інтонаційний, мелодійний, фактурно-динамічний, метро-ритмічний, ладо-во-гармонійний.*

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. О музыке Чайковского. Москва, 1972. 375 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Ленинград : Музыка, Ленинград. отд., 1979. 341 с.
3. Асафьев Б. Симфонические этюды. Ленинград, 1976. 264 с.
4. Ганзбург Г. Фатум-аккорд в музыке Чайковского и его предшественников. URL : <http://hansburg.narod.ru/Fatum.htm>.
5. Кремлев Ю. Симфонии Чайковского. Москва, 1955. 303 с.
6. Мазель Л. О мелодии. Москва : Музгиз, 1952. 300 с.
7. Спорыхина О. Интекст как компонент стилиевой системы Чайковского : автореф. дис. ...канд. Искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 2000.
8. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. Москва : Музыка, 1971. 245 с.
9. Ярустовский Б. Оперная драматургия Чайковского. Москва – Ленинград : Гос. муз. издат, 1947. 242 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1972). About Tchaikovsky's music. M. [in Russian].
2. Asaf'ev, B. (1979). Russian music of the XIX and the beginning of the XX century. L. : Music, Leningrad. Div. [in Russian].
3. Asaf'ev, B. (1976). Symphonic sketches. L. [in Russian].
4. Hansburg, G. Fatum-chord in the music of Tchaikovsky and his predecessors. URL: <http://hansburg.narod.ru/Fatum.htm> [in Russian].
5. Kremlin, Yu. (1955). Tchaikovsky Symphony. M. [in Russian].
6. Mazel, L. (1952). About the melody. M.: Muzgiz [in Russian].
7. Sporykhina, O. (2000). Intertext as a component of Tchaikovsky's style system: abstract. Candidate's thesis: special. 17.00.02 "Musical Art". M. [in Russian].
8. Zuckerman, V. (1971). Expressive means of Tchaikovsky's lyrics. M.: Music[in Russian].
9. Yarustovsky B. (1947). Tchaikovsky's Opera Dramaturgy. M. – L.: State. music. ed [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 18.05.2019 р.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 784.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.14>

Вікторія Михайлівна Нікітченко

<https://orcid.org/0000-0002-3879-3187>

доктор мистецтвознавства та культурології,
доцент департаменту академічного співу і диригування
Академії музики, театру і образотворчих мистецтв
(Кишинів, Республіка Молдова)
victoria@list.ru

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ О. НЕГРУЦІ

Мета роботи полягає у виявленні поетико-інтонаційних особливостей камерно-вокальних творів О. Негруці в контексті жанрово-стильових шукань музичної культури Республіки Молдова кінця ХХ – початку ХХІ століть. *Методологія роботи* ґрунтується на принципах цілісного аналізу камерно-вокальних творів, а також на положеннях інтонаційної концепції музики, спадкоємної від Б. Асаф'єва. *Наукова новизна* полягає в розширенні методів аналізу взаємодії поезії і музики в камерно-вокальних творах молдавських композиторів на вірші російських поетів, зокрема у творчості О. Негруці, а також у теоретичному осмисленні проблем камерно-вокального виконавства в річищі жанрово-стильової парадигматики постмодерну. *Висновки*. Камерно-вокальні мініатюри О. Негруці на вірші російських поетів для голосу і фортепіано – зразки високохудожнього сплаву слова і музики, лаконічного і адекватного відображення поетичної ідеї музичними засобами. Водночас драматизація музичного матеріалу на цьому етапі розвитку суттєво доповнена введенням хроматики у вокальній партії. Незважаючи на стилістичні, репріза має синтетичний характер, оскільки поєднує вокальну партію першого розділу з типом акомпанементу, запозиченим із середнього розділу. Тим самим загальна композиція стає більш цілісною і єдиною. Жанрово-інтонаційна специфіка вокальної творчості композитора (романси «Снівак», «Риси

живі чарівної діви», «Насолода» на вірші О. Пушкіна, «Траурна стіна» на тексті Р. Ольшевського та ін.) виявляє їхню належність до класико-романтичної стильової традиції, що є доволі актуальною як для музичної культури Республіки Молдова другої половини ХХ ст., так і для її жанрово-стильових шукань доби постмодерну.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість О. Негруци, музична культура Республіки Молдова, романс, балада.

Nikitcenko Victoria, Ph.D. in Arts Studies, Associate Professor at the Department of Classical Singing and Choir Conducting of the Academy of Music, Theatre and Fine Arts (Chisinau, Republic of Moldova).

Genre and style aspects of the chamber-vocal creation by Oleg Negruta

The purpose of the work is to identify the poetic and intonational features of the chamber-vocal compositions by O. Negruta in the context of genre-style searches of the musical culture of the Republic of Moldova at the end of the 20th – beginning of the 21st centuries. **The methodology of the work** is based on the principles of a holistic analysis of chamber-vocal works, as well as on the provisions of the intonation concept of music inherited from B. Asafiev. **The scientific novelty** consists in expanding the methods of analyzing the interaction of poetry and music in the chamber-vocal compositions by Moldovan composers on poems by Russian poets, in particular, in the work of O. Negruta, as well as in the theoretical understanding of the problems of chamber-vocal performance in the genre-style paradigmatic of postmodern. **Conclusions.** Chamber-vocal miniatures of O. Negruta to verses of Russian poets for voice and piano are examples of a highly artistic fusion of word and music, concise and adequate capturing of a poetic idea by musical means. At the same time, the dramatization of musical material at this stage of development is significantly complemented by the introduction of chromaticity in the vocal part. Despite its brevity, the reprise has a synthesizing character, because it combines the vocal part of the first section with the accompaniment type borrowed from the middle section. Thus, the overall composition becomes more holistic and unified. The genre-intonational specificity of the composer's vocal creativity (romances *Singer, Living Features of the Magical Maiden, Pleasure to the lyrics of A. Pushkin, Funeral Wall for the lyrics by R. Olshesky, etc.*) reveals their belonging to the classic-romantic stylistic tradition relevant to the musical culture of the Republic Moldova in the second half of the twentieth century, and for its genre-style searches of the postmodern era.

Key words: chamber and vocal works of O. Negruta, musical culture of the Republic of Moldova, romance, ballad.

Никитченко Виктория Михайловна, доктор искусствоведения и культурологии, доцент департамента академического пения и дирижирования Академии музыки, театра и изобразительных искусств (Кишинев, Республика Молдова).

Жанрово-стильові аспекти камерно-вокального творчства О. Негруци

Цель работы состоит в выявлении поэтико-интонационных особенностей камерно-вокальных сочинений О. Негруци в контексте жанрово-стилевых исканий музыкальной культуры Республики Молдова /

конца XX – начала XXI столетий. **Методология работы** основывается на принципах целостного анализа камерно-вокальных произведений, а также на положениях интонационной концепции музыки, унаследованной от Б. Асафьева. **Научная новизна** состоит в расширении методов анализа взаимодействия поэзии и музыки в камерно-вокальных сочинениях молдавских композиторов на стихи русских поэтов, в частности в творчестве О. Негруцы, а также в теоретическом осмыслении проблем камерно-вокального исполнительства в русле жанрово-стилевой парадигматики постмодерна. **Выводы.** Камерно-вокальные миниатюры О. Негруцы на стихи русских поэтов для голоса и фортепиано – образцы высокохудожественного сплава слова и музыки, лаконичного и адекватного запечатления поэтической идеи музыкальными средствами. В то же время драматизация музыкального материала на этом этапе развития существенно дополнена введением хроматики в вокальной партии. Несмотря на краткость, реприза имеет синтезирующий характер, поскольку сочетает вокальную партию первого раздела с типом аккомпанемента, заимствованным из среднего раздела. Тем самым общая композиция становится более целостной и единой. Жанрово-интонационная специфика вокального творчества композитора (романсы «Певец», «Черты живые волшебной девы», «Наслаждение» на стихи А. Пушкина, «Траурная стена» на тексты Р. Ольшевского и др.) выявляет их принадлежность к классико-романтической стиливой традиции, актуальной как для музыкальной культуры Республики Молдова второй половины XX века, так и для ее жанрово-стилевых исканий эпохи постмодерна.

Ключевые слова: камерно-вокальное творчество О. Негруцы, музыкальная культура Республики Молдова, романс, баллада.

Актуальність. Камерно-вокальна музика у всій різноманітності її жанрових проявів незмінно затребувана як у композиторській творчості, так і у виконавській концертній та педагогічній практиці. Романс як найдемократичніший жанр академічної музики в силу своєї довірливості, сповідальності, ліричної всеосяжності здатний торкнутися струн душі кожного слухача, змусивши його по-справжньому співпереживати тонким психологічним станам і почуттям. Камерно-вокальна жанрова сфера в межах європейської музичної культури останніх століть, у тому числі і молдавської, незмінно уособлює органічну взаємодію традицій та новацій, національної та інтернаціональної якості художнього мислення. Сказане є співвідносним і з камерно-вокальним спадком молдавського композитора О. Негруци, особистість якого є своєрідною сполучною ланкою між українською, російською та молдавською музичними культурами рубежу XX–XXI століть. Твори цього автора входять до репертуару багатьох сучасних вокалістів, виявляючи водночас один із стилевих напрямків

розвитку камерно-вокальної жанрової сфери сучасних композиторів Республіки Молдова, що зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиріч свідчить про те, що спадщина О. Негруци поки що не стала предметом пильної уваги з боку музикознавців та культурознавців. Усупереч солідному віку композитора і значному творчому доробку кількість публікацій про його діяльність є досить обмеженою. Відзначимо роботи Е. Гупалової, А. Русу-Андронович, М. Мамалиги, присвячені фортепіанним опусам [11; 12; 2], статті, які висвітлюють стильові риси творів для кларнету [8; 13; 14]. Окремі наукові розвідки [6; 15] стосуються розгляду поетики фортепіанного концерту у творчості композитора. Серед нечисленних статей, які торкаються проблем камерно-вокальної музики цього автора, відзначимо публікацію А. Коржан, присвячену втіленню джазової стилістики в популярних піснях О. Негруци 1960-х років [10], а також статті автора цієї роботи [4; 5]. Названі дослідження містять лише окремі спостереження, що стосуються стильових особливостей творчості композитора в різних жанрових сферах, що зумовлює необхідність подальших жанрово-стильових узагальнень щодо спадку цього автора, в тому числі і камерно-вокального.

Мета роботи полягає у виявленні поетико-інтонаційних особливостей камерно-вокальних творів О. Негруци в контексті жанрово-стильових шукань музичної культури Республіки Молдова кінця ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія роботи** ґрунтується на принципах цілісного аналізу камерно-вокальних творів, а також на положеннях інтонаційної концепції музики, спадкоємної від Б. Асаф'єва. **Наукова новизна** полягає в розширенні методів аналізу взаємодії поезії і музики в камерно-вокальних творах молдавських композиторів на вірші російських поетів, зокрема у творчості О. Негруци, а також у теоретичному осмисленні проблем камерно-вокального виконавства в річищі жанрово-стильової парадигматики постмодерну.

Виклад основного матеріалу. Камерно-вокальна музика Європи, представлена численними жанрами та їхніми національними різновидами, актуальність яких суттєво зросла у ХІХ–ХХ століттях, завжди сприймалася як певний «барометр» почуттів та умонастроїв епохи, який відгукувався на

передові ідеї свого часу. Мотиви суспільні, загальнозначущі займали в ньому не менш важливе місце, ніж особисті, інтимні, так що в цьому плані романс, пісня та ідентичні їм типології нерідко випереджали інші сфери творчості, виконуючи роль не тільки самодостатнього жанру, а й «творчої лабораторії», в якій здійснювався синтез національного та інонаціонального, традицій та новацій. Одночасно саме в цій жанровій сфері кристалізувався «інтонаційний словник епохи» (Б. Асаф'єв), склалися її найважливіші музично-виразні закономірності, що визначали також неповторний вигляд і своєрідність європейської культури зазначеного періоду в цілому.

Високі класичні зразки названих жанрів в європейській композиторській та виконавській практиці останніх століть демонструють особливого роду союз музики і слова, який В. Холопова характеризує не як «злиття, а як відповідність один одному двох автономних мистецтв <...> Музика і поезія, щоб об'єднатися в романсі <...> йдуть назустріч одне одному, ділячись своїми виразно-конструктивними можливостями і роблячи взаємні поступки» [7, с. 10]. Раніше цю особливість помітив ще Б. Асаф'єв: «Область Lied [а також її аналоги в інших національних європейських культурах] ніколи не може бути повною гармонією, союзом між поезією і музикою. Це скоріше «договір про взаємодопомогу», а то й «поле брані», єдиноборство <...> Єдність, що деколи виникає, завжди є результатом боротьби, якщо вона не є «механістичною» та формальною. Варто тільки зрозуміти простий факт: не із спорідненості, а з суперництва інтонацій поезії і музики виникають і розвиваються Lied і споріднені жанри» [1, с. 233–234].

У Молдові термін «романс» з'явився в другій половині XIX ст., раніше використовувався термін *svntec de lume* (світська пісня). Творцями і виконавцями романсів були анонімні автори із середовища леутарів, що вбирали все нове у сфері музичного мистецтва. На початку XIX ст. джерелом їхнього натхнення був сільський фольклор і турецька музика, пізніше, з появою духових військових оркестрів в міському середовищі і відвідуванням італійських, російських, німецьких театральних труп, їх репертуар значно розширився. У румунському ареалі першими професійними авторами текстів романсів в першій половині XIX ст. стали К. Конакі та Н. Дімакі. У другій половині століття анонімні композитори часто зверталися

до ліричних віршів В. Александри, Г. Кошбука і, звичайно, до вершин поезії М. Емінеску.

Велику роль у популяризації перших молдавських романсів зіграли видані збірники вокальних мініатюр *Spitalul amorului* (1850–1852), зібрані А. Панном; чотири зошити під назвою *Svntece desfătătoare* (Пісні насолоди), складені К. Мікулі. Ці романси надихали і професійних композиторів – Ч. Порумбеску, Е. Кауделлі, Т. Флондора, Г. Музическу та ін. Поступово з побутового фольклорного жанру романс трансформувався в академічний жанр. Як в Росії та країнах Заходу, камерно-вокальні твори займають найважливіше місце серед жанрів академічної музики Молдови.

Поряд із дбайливим збереженням та розвитком молдавського романсу камерно-вокальна творчість в Республіці Молдова постійно збагачується впливом інших національних культур. У силу історичних умов велике місце в ній займають традиції російської музики, в якій професійна музично-поетична мініатюра з'явилася набагато раніше, ніж у Молдові: з перших десятиліть ХІХ ст. до сучасності не переривається спадкоємна лінія високої класики, освячена іменами М. Глінки, О. Даргомижського, М. Мусоргського, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін. Тому закономірним і природним видається той факт, що за допомогою російської камерно-вокальної музики, а також унаслідок поліетнічного складу населення Молдови в професійній композиторській творчості Республіки Молдова спостерігається стійкий інтерес до російської поезії як літературної основи камерно-вокальних творів.

Тяжіння до відтворення творчих відкриттів композиторів ХІХ – початку ХХ ст., орієнтованих на звернення до відповідних стилевих засобів вираження (класицизм, романтизм, імпресіонізм, символізм тощо), є показовим для камерно-вокальної спадщини композиторів Республіки Молдова і в наступні періоди розвитку її музичної культури, в тому числі і постмодерну, а також доби, що йому передувала. Стильовий плюралізм композиторської творчості в Молдові, зумовлений самою естетикою постмодерну, вступив в перехідний період в якісно нову фазу розвитку. На думку О. Мироненко, «якщо в 70-ті – 80-ті роки минулого століття композитори у своїх творах переважно продовжували «договорювати» традиції класицизму і романтизму, синтезуючи їх з неофольклоризмом,

то з кінця 80-х років історична стильова симультанність набула всепоглинаючого характеру. У панорамі професійної музики Молдови полюсами стильового тяжіння стали як цілісні стильові напрями – класицизм, романтизм, імпресіонізм, фольклоризм із коригуючими приставками пост- і нео-, так і стиль найяскравіших композиторських індивідуальностей: Чайковського, Мусоргського, Рахманінова, Дебюссі, Равеля, Енеску, Стравінського, Бартока, Прокоф'єва, Шостаковича» [3, с. 256].

Композиторська творчість О. Негруци (нар. у 1935 р.) відрізняється оптимізмом, повнокровним відчуттям життя, любові і щастя: це музика світла і радості. Іншою її важливою властивістю є демократичність, доступність самим різним категоріям слухачів. Якщо ж торкнутися стильових особливостей творів композитора, їхньою характерною рисою є імпровізаційність. Сам О. Негруца – блискучий імпровізатор, один із небагатьох молдавських композиторів, що володіє джазовою стилістикою.

Він народився в довоєнній Одесі 6 серпня 1935 року в музичній сім'ї. Батько композитора, Петро Григорович Негруца, професійний музикант, протягом багатьох років був першим тромбонем Одеського оперного театру. Мама, Віра Степанівна, грала на фортепіано і на гітарі. У сім'ї було троє дітей, усі вони вчилися в центральній Одеській музичній школі імені Петра Соломоновича Столярського та в подальшому обрали музику своєю професією. Протягом 7-ми років О. Негруца навчався за класом скрипки в С.А. Махоніна, учня І.В. Гржималі, потім – у класі учня П.С. Столярського – І.А. Бродського. Після семи років навчання у школі О. Негруца вступив до музичного училища, де його педагогом за класом скрипки був П.Р. Меламед. Із третього курсу училища він був призваний до лав Радянської Армії, прослужив 4 роки на флоті в Балаклаві, пізніше закінчив училище (клас скрипки). У 1961 році вступив у Молдавську Державну консерваторію, де його педагогами з композиції були В.Г. Сирохватов і С.М. Лобель. У 1967 році О. Негруца успішно завершує навчання в консерваторії. В якості дипломної роботи молодий композитор представив *Струнний квартет* у чотирьох частинах і оперету *Блакитна рукавичка* (лібрето Георгія Дімітріу). Із 1967 року він викладає музично-теоретичні предмети в Кишинівській музичній школі-семирічці (в даний час –

музична школа ім. А. Стирчі). О. Негруца є членом Співки композиторів Молдови з 1970 року і лауреатом численних премій союзу за твори різних жанрів.

У переліку його робіт – опуси самих різних жанрів: *Скерцо для симфонічного оркестру* (1965); *Концертно для флейти та симфонічного оркестру* (1975); *Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі* (1967); *Тема з варіаціями для скрипки і фортепіано* (1964); *Мелодія для валторни і фортепіано* (1967); *Дитячий альбом для фортепіано* (1975); *Елегія для кларнета і оркестру* (1985); *Фантазія на теми Рапсодії Дж. Енеску для кларнета і струнного оркестру*; *Vers для альту, віолончелі та камерного оркестру* (2005) і багато інших. Особливе місце у творчому доробку композитора займають інструментальні концерти: 5 концертів для кларнета, присвячених синові, 3 концерти для валторни, а також концерти для труби, тромбона, фагота, фортепіано, скрипки та ін.

У різноманітній палітрі жанрових переваг композитора важливе місце відведено вокальним жанрами: його перу належать понад 100 пісень і романсів для голосу з фортепіано. До них відносяться романси на вірші О.С. Пушкіна *Живі риси чарівної дівки*, *Співак*, *Насолода*, балади: *Живим* (сл. В. Омова, 1972), *Повернення* (сл. А. Малащенко, 1973), *Рожевий парус надії* (сл. Л. Щіпахіна, 1975), цикл на вірші К. Семенівського (1976), *Два птахи*, *Шарманщик* на вірші Р. Ольшевського, *Траурна стіна*, *Солдатка*, *Моє місто*, *Живим* на тексти В. Омова. Таким чином, історико-стильові і хронологічні межі поетичних імен та текстів, які привернули увагу композитора, досить широкі і різноманітні.

Властиве стилю О. Негруци спірання на музичну спадщину класицизму і романтизму найяскравіше проявляється у творах на вірші О.С. Пушкіна, наприклад, у романсі *Живі риси чарівної дівки*. Притаманні поетичному тексту виразність, пластичність передаються в музиці за допомогою повторюваних гнучких двотактових фраз вокальної партії, що характеризується ритмічним багатством. Кожна фраза починається восьмою тривалістю на слабкому часі, а завершується більш «розпівними» четвертними, половинними або навіть цілими тривалостями. Так композитор намагається передати «збите» дихання ліричного героя. У вокальній партії, з одного боку, переважає плавний рух, а з іншого – «завойовуються» нові мелодичні вершини – звуки *c2* і *e2*.

У другому розділі інтенсивність мелодійного розвитку зростає завдяки використанню у вокальній партії секвенцій, що

нагадують мелодику романсів П.І. Чайковського (відхилення в тональності першого ступеня споріднення, використання прийому «вершина-джерело» (від звуку *g2*). Тональний план та фактура твору наближається до російського романсу глінкінської епохи. Переважає класичне гармонійне мислення з опорою на акорди тоніки, домінанти і подвійної домінанти, що збагачується водночас використанням септакордів і нонакордів, показових і для джазової гармонії.

Романс *Співак* став поетичною основою багатьох романсів російських композиторів (під назвою «Співак» або «Чи чули ви?»). Найвідомішими з них є романси О. Аляб'єва і О. Верстовського. Відомо, що цей пушкінський вірш обезсмертив великий П.І. Чайковський у своїй опері *Євгеній Онегін*, створивши на його основі знаменитий дует Тетяни і Ольги *Чи чули ви?*

Слід зазначити, що версія О. Негруци виявляє сильний вплив стилістики і мелодійної своєрідності опери П.І. Чайковського. Так, шеститактовий фортепіанний вступ побудовано на паралельних септакордах, еліпсісах, що створюють експресивну акордову тканину, яка нагадує стиль великого російського композитора. Правда, мова йде не про дует Тетяни і Ольги з *Євгенія Онегіна*, а, скоріше, про перші акорди оркестрової увертюри. Тим самим вибудовується не тільки поетична, але і чисто звукова асоціація з оперним шедевром класика російської музики.

Інші історико-стильові алузії виникають у творах камерно-вокального жанру, створених О. Негруцею на вірші сучасних поетів. До них відноситься балада *Траурна стіна*, написана в 1985 році на вірші Рудольфа Ольшевського (1938–2003) – відомого поета і прозаїка, чиє дитинство (як і у О. Негруци) пройшло в Одесі, а зрілі роки – в Кишиневі. Протягом декількох десятиліть Рудольф Ольшевський працював у редакціях газети «Молодь Молдови» і літературного журналу «Кодри». Із 1963 року в якості сценариста співпрацював із кіностудією *Молдова-фільм*. Саме в молдовській столиці були видані понад двадцять книг поезії, публіцистики, художньої прози, віршованих перекладів письменника (з молдавської та ідиш), у тому числі 5 фантастичних романів. Останні роки свого життя (2000–2003) поет провів у США, в Бостоні.

Безумовно, особиста доля поета вплинула на тематику його віршів. Так, трагічний досвід війни і евакуації, загибель батька в часи війни знаходять відображення у вірші *Траурна*

стіна. Він відтворює яскравий і гіркий образ стіни у сільському клубі, на якій вивішені списки і світлини всіх загиблих жителів цього села під час війни, де вони зняті зі своїми сім'ями. Щасливі, вони не уявляють, яка доля їх чекає. Вибір цього вірша підтверджує безсумнівний смак О. Негруци до високохудожньої поезії, орієнтованої в даному випадку на типологічні ознаки балади та траурного маршу. Тематика цього твору та його інтонаційна мова викликають також певні аналогії з жанрово-стильовими ознаками відомої балади М. Мусоргського «Забутий», виявляючи тим самим суттєву роль у вокальному стилі О. Негруци традицій російської камерно-вокальної лірики у всій різноманітності її типологічних узагальнень.

Вірш Р. Ольшевського відрізняється камерністю, щирістю, в ньому немає пафосу, який так часто зустрічається в поетичних і музичних творах, присвячених військово-патріотичній проблематиці в камерно-вокальних творах радянського періоду. Тема війни представлена тут як справжня людська трагедія. Вокальна партія балади заснована на речитативних інтонаціях, поетичний текст тут не співається, а немов «проговорюється»: панує оповідальна, як би «безособова» об'єктивна інтонація. Скупий фортепіанний супровід побудовано на хоральних акордах, доповнених мелодійним рухом у середніх шарах фактури. Цей акомпанемент стає фоном для вокальної партії і дозволяє зосередитися на змісті проспіваного слова. У середньому розділі ритмічна пульсація стає більш дробовою, з переважанням восьмих тривалостей. Фортепіанний супровід частково дублює мелодію, фактурна щільність його збільшується, що відповідає як музичному розвитку цього розділу, так і поетичному тексту. Показово є зміна характеру вокальної партії, що набуває рис кантиленності. Ліричне начало тут домінує над епічним, вибудовуючи тим самим і структурний контраст крайніх частин і середнього розділу.

Із точки зору виконавських рекомендацій перед вокалістом (баритон) постає завдання збереження чіткості дикції, донесення до слухача кожного слова. Необхідно бути також дуже обережним із такими виконавчими ресурсами, як динаміка і тембр, щоб «не перетиснути» чи не заспівати баладу занадто форсованим звуком, не допустити афектованого виконання. Саме «відстороненість» дозволить посилити виразний ефект виконання, зосереджений на виявленні глибинного трагізму твору.

Висновки. Таким чином, камерно-вокальні мініатюри О. Негруци на вірші російських поетів для голосу і фортепіано – зразки високохудожнього сплаву слова і музики, лаконічного і адекватного відображення поетичної ідеї музичними засобами. Водночас драматизація музичного матеріалу на цьому етапі розвитку суттєво доповнена введенням хроматики у вокальній партії. Незважаючи на стислість, реприза має синтезуючий характер, оскільки поєднує вокальну партію першого розділу з типом акомпанементу, запозиченим із середнього розділу. Тим самим загальна композиція стає більш цілісною і єдиною. Жанрово-інтонаційна специфіка вокальної творчості композитора (романси *Співак*, *Риси живі чарівної дівки*, *Насолода* на вірші О. Пушкіна, *Траурна стіна* на тексти Р. Ольшевського та ін.) виявляє їх належність до класико-романтичної стильової традиції, що є доволі актуальною як для музичної культури Республіки Молдова другої половини ХХ ст., так і для її жанрово-стильових шукань доби постмодерну.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Мамалыга М. Особенности музыкального языка и фактуры в Концертном Вальсе для двух фортепиано Олега Негруцы. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017. № 1(30). С. 100–105.
3. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже ХХ–ХХІ веков (инструментальные жанры, музыкальный театр): дисс. ... доктора хабилитат искусствоведения и культурологии: 653.01 / Академия музыки, театра и изобразительных искусств. Кишинэу, 2016. 370 с.
4. Никитченко В. Романсы О. Негруцы на стихи А. Пушкина: стилевые и исполнительские особенности. *Arta muzicală. Anuar științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*. Chisinau : Valinex SRL, 2012. С. 167–172.
5. Никитченко В. Тема войны и мира в камерно-вокальных сочинениях О. Негруцы. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2018. № 1(32). С. 3–41.
6. Самбриш Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруцы). *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2011. № 1-2 (12-13). С. 39–45.
7. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2001. 496 с.

8. Barrientos David. Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise. *Arta*. 2013. № 2. P. 5–9.

9. Ciobanu-Suhomlin Irina. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX) = The General Repertory of Musical Works of Moldavian Composers (Last Two Decades of the 20th Century). Chișinău: Editura Cartea Moldovei, 2006. 332 p.

10. Corjan Angela. Influența limbajului jazzistic asupra canteceleului Te salut, Chișinău! de Oleg Negruta. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017. № 2(31). P. 90–95.

11. Gupalova Elena. Lucrările pentru pian on contextul creației componistice de Oleg Negruta. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. № 2(25). P. 108–114.

12. Rusu-Andronovici Adela. Trei preludii de O. Negruta: particularități analitice și metodico-didactice în cadrul disciplinei pian auxiliar // *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014. № 3(23). P. 55–59.

13. Mușat Serghei. Capriciul nr. 24 de Niccolò Paganini în viziunea componistică a lui Oleg Negruta. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2017. № 2(31). P. 76–79.

14. Mușat Serghei, Chiciuc Natalia. Creațiile pentru clarinet și acompaniament on repertoriul componistic al maestrului Oleg Negruta. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2015. № 2(25). P. 84–88.

15. Mușat Serghei, Chiciuc Natalia. Cele trei concerte pentru clarinet și orchestră de coarde ale compozitorului Oleg Negruta. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. № 3(16). P. 71–75.

REFERENCES

1. Asaf'yev, B.V. (1971). Musical form as a process. Leningrad: Muzyka [in Russian].

2. Mamalyga, M. (2017). Features of musical language and texture in the Concert Waltz for two pianos by Oleg Negruta. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 1(30), 100–105 [in Moldova].

3. Mironenko, E. (2016). Composer's creativity in the Republic of Moldova at the turn of the XX-XXI centuries (instrumental genres, musical theater). Candidate's thesis. Chisinau: Akademiya muzyki, teatru i izobrazitel'nykh iskusstv [in Moldova].

4. Nikitchenko, V. (2012). Romances O. Negruta to verses by A. Pushkin: stylistic and performing features. *Arta muzicală. Anuar științific: Muzica, Teatru, Arte Plastice*. Chisinau: Valinex SRL [in Moldova].

5. Nikitchenko, V. (2018). The theme of war and peace in the chamber-vocal compositions by O. Negruta. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 1(32), 3–41 [in Moldova].

6. Sambrish, E. (2011). National traditions in the genre of instrumental concert (on the example of the work of Moldavian composer Oleg

Negruta). *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 1-2 (12-13), 39–45 [in Moldova].

7. Kholopova, V. N. (2001). *Forms of musical works: Study Guide*. St. Petersburg: Izdatel'stvo «Lan'» [in Russian].

8. Barrientos, David (2013). *Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruta, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lyudmila Kise*. *Arta*. 2, 5–9 [in Moldova].

9. Ciobanu-Suhomlin, Irina (2006). *The general repertoire of musical creation in the Republic of Moldova (the last two decades of the 20th century)*. Chișinău: Editura Cartea Moldovei [in Moldova].

10. Corjan, Angela (2017). *The influence of jazz language on the song I greet you, Chisinau!* by Oleg Negruta. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2 (31), 90–95 [in Moldova].

11. Gupalova, Elena (2015). *Piano works in the context of the compositional creation by Oleg Negruta*. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2 (25), 108–114 [in Moldova].

12. Rusu-Andronovici, Adela (2014). *Three Preludes by O. Negruta: analytical and methodical-didactic features within the auxiliary piano discipline*. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 3 (23), 55–59 [in Moldova].

13. Mușat, Serghei (2017). *Caprice no. 24 by Niccolo Paganini in the compositional vision of Oleg Negruta*. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2 (31), 76–79 [in Moldova].

14. Mușat Serghei, Chiciuc Natalia (2015). *Creations for clarinet and accompaniment in the composition repertoire of master Oleg Negruta*. *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2 (25), 84–88 [in Moldova].

15. Mușat Serghei, Chiciuc Natalia (2012). *The three concerts for the clarinet and string orchestra of the composer Oleg Negruta*. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 3 (16), 71–75 [in Moldova].

Стаття надійшла до редакції 10.04.2019 р.

УДК 78.071.2/784.96

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.15>*Лариса Леонідівна Долинська**керівник**Народного художнього колективу вокально-хорової студії «Домісолька»
dolinskaalarisa@gmail.com*

ДИТЯЧИЙ ХОР ЯК ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН

Мета роботи. Дослідження присвячене вивченню специфічних аспектів функціонування дитячого хору як виконавського феномену та виявленню феноменологічних аспектів буття цього виду творчості, зокрема, з точки зору виконавських умов і законів функціонування. **Методологія статті.** Використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – естетичний, історико-культурологічний, узагальнюючий, музикознавчий – у їх єдності. **Позицією наукової новизни** виступає виявлення феноменологічних ознак дитячого хорового співу, зокрема, у музично-виконавському аспекті та дослідження цілісності хорового мистецтва як системи з власною функціонально-діючою та ідейною структурою, а також як виконавського феномену виявляється й у комунікативних функціях своєю чергою безпосередньо впливаючих на дію системи. **Висновки.** З точки зору виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголоссі – хор уособлює риси синергізму, а з точки зору організованого (ритуалом, реґентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності. У дитячому хорі синтезуються у «непростій сумі»: емерджентні властивості колективної творчої дії, загально-хорового культурно-мистецького континууму з додатковою лінією специфічно-музичного емерджентного розвитку-становлення та іманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, перманентним оновленням, «ангельською» щирістю-чистотою помислів та голосовою тембральністю, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Все це зумовлює феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілісності, автономної мистецької одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Ключові слова: дитячий хор, дитячий хоровий спів, виконавський феномен, емерджентність, ангелоподібність.

Dolinskaya Larisa, Ph.D. in History of Arts, Leader of the National Art Group vocal and choral studio “Domisolka”.

Children’s choir as a performing phenomenon

The research is devoted to the study of specific aspects of the functioning of the children’s choir as a performing phenomenon and the identification of the phenomenological aspects of the existence of this type of creativity, in particular, from the point of view of performing conditions and functioning laws.

The methodology of the article. The general scientific and special methods are used, among them – aesthetic, historical-culturological, generalization, musicology - in their unity. The position of scientific novelty is the detection of phenomenological features of children’s choral singing, in particular, in the musical-performing aspect and studies of the integrity of choral art as a system with its own functional-acting and ideological structure, as well as an executive phenomenon, is also manifested in communicative functions, which, in turn, directly affect the action of the system. Conclusions. from the point of view of performing, in particular, the initial heterophony, choral order, the formation of “merging” unison from many individual voices and their correlation in choral polyphony – the chorus embodies the features of synergism, and from the point of view of the organized (ritual, regent, conductor) choral sound – is an emergence. The children’s choir is synthesized in a “complicated combination”: the emergent properties of collective creative action, the general-choral cultural-artistic continuum with an additional line of specific-musical endangered development-formation, and the inherent features of the child’s image of the world with its “logical” jumps, associations, transformations, game intentions, permanent renewal, “angelic” sincerity-purity of thoughts and voice timbralities, forming another series of emergent, productive outputs. All this determines the phenomenological status of the children’s choir as a performing phenomenon, a specific emerald integrity, an autonomous artistic unit, an educational-educational paradigm, a cultural sign.

Key words: children’s choir, children’s choral singing, performing phenomenon, emergence, angelicity.

Долинская Лариса Леонидовна, кандидат искусствоведения, руководитель Народного художественного коллектива вокально-хоровой студии «Домисолька».

Детский хор как исполнительский феномен

Цель работы. Исследование посвящено изучению специфических аспектов функционирования детского хора как исполнительского феномена и выявлению феноменологических аспектов бытия этого вида творчества, в частности, с точки зрения исполнительских условий и законов функционирования. Методология работы. Применяются общенаучные и специальные методы, среди которых – эстетический, историко-культурологический, обобщающий, музыковедческий – в их единстве. Позицией научной новизны выступает выявление феноменологических признаков детского хорового пения, в частности в музыкально-исполнительском аспекте и исследовании целостности хорового искусства как системы с собственной функционально-дей-

ствующої і ідейної структурою, а також як исполнительного феномена, який проявляється і в комунікативних функціях, неопосередковано впливаючих на діяльність системи. **Висновки.** С точки зору виконавства, в частині, первісної гетерофонності, хорів строю, формування «слитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембров-голосів і співвідношення їх в хорі багатоголосі, хор організовує риси синергизму, а з точки зору організованого (ритують, режисером, дирижером) хорового звучання – емерджентності. В дитячому хорі синтезуються в «непростій суммі» такі елементи: емерджентні властивості колективного творчого дієвості, загальнохорового культурно-художнього континууму з додатковою лінією специфічно музичного емерджентного розвитку-становлення і імманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, постійним оновленням, «ангельською» іскренністю-чистотою мислів і голосової тембральності, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Все це впливає феноменологічний статус дитячого хору як виконавчого явища, специфічної емерджентної цілості, автономної художньої одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Ключові слова: дитячий хор, дитяче хорове співання, виконавчий феномен, емерджентність, ангелоподібність.

Актуальність теми роботи. Спів споконвіку супроводжував людину у всіх її потребах та видах діяльності – від колискових відразу після народження, дитячих ігрових ситуацій до трудових процесів та дозвільних хвилин, календарно-, родинно-та общинно-обрядових, релігійних актів аж до проведення в останню путь. Дитяче хорове виконавство, виокремившись у ХХ столітті в самостійний вид з власною специфікою навчання, тембро-звукових комплексів, репертуару, функціональних та символічних знаків, пов'язаних як з загальними непростими ідейними та мовно-композиційними процесами музичного мистецтва, так і з парадигмальною зміною відношення й розуміння дитинства у культурологічному, духовно-естетичному, соціально-психологічному, філософському та мистецтвознавчому вимірах, набуло до сьогоднішнього статусу повноправної частини мистецького тезаурусу. Отже, актуальним здається виявлення феноменологічних аспектів буття цього виду творчості, зокрема, з точки зору виконавських умов і законів функціонування. У статті використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких естетичний, важливий для аналізу функціональної природи дитячого

хору і розкриття образно-сміслового змісту його феномену; історико-культурологічний, необхідний для виявлення закономірностей розвитку дитячого співу в історичній динаміці; узагальнюючий – для виявлення характерних особливостей досліджуваного предмета; музикознавчий – для обґрунтування гетерофонно-багатоголосної первинності музики, на відміну від мовленнєвого (одноголосного) інтонування. Така комплексна методологія дозволяє виявити та сформулювати основні позиції функціонування і сприйняття дитячого хору як виконавського феномену.

Метою статті виступає виявлення специфічних аспектів функціонування дитячого хору як виконавського феномену.

Виклад основного матеріалу. Співоча культура здавна побутувала у колективних (передусім) та сольних формах; виявляла вектори прилюдного виконання та виконання «для себе». Вважаючи спів «первісним і суттєвим», подібно до мови, деякі вчені кваліфікують його як «твір людської природи, а не твір мистецтва» [12, с. 91]. Однак тут можна посперечатися з мислителем, стверджуючи вслід за Е. Алексеевим [1], що спів може виступати в обох вказаних якостях. Адресований до слухача (співучасника-слухача у синкретичній фольклорній єдності) спів здатний стати твором мистецтва, фольклорного або академічного, за умов набуття ознак художності – надматеріальних унікальних властивостей у єдності форми й смислу, які здатні до емоційного естетичного впливу катартичної природи та мають, відповідно, універсальну соціокультурну значимість. Такі первісні форми у більшості мали колективно-общинний характер. Від первісних культур до сьогодення має місце й спів «для себе», також негучне наспівування або навіть інтонування «про себе», яке зазвичай (але не обов'язково) не контролюється людиною і в цьому сенсі дійсно може виступати невігадливим «твором людської природи».

Музикування «назовні», для інших, для публіки і в далекі часи, і у наші дні неминуче набуває тенденції професіоналізації, з поступовим вдосконаленням техніко-технологічних і «сценічно»-артистичних навичок, закріпленням «вдалих» взірців або інтонаційних формул та передаванням їх від наставника до учнів або у родинному (общинному), спадковому осередку. Спів же «для себе» (змінюваний з часом не за природою, а за відповідністю до інтонаційного словника епохи) виступає певною мірою (стадіально) первинним щодо

сучасних йому «концертних» форм (втім ознак концертності у її сучасному розумінні від XIX століття набуває і хоровий, колективний спів, вже у професійній його якості). Відтворюючи вихідні способи інтонування, перший знаходиться у щільній взаємодії з другим, народжуючи спільне інтонаційне поле. Автокомунікативність співу «для себе» (сольного) у дорослих співвідносна з «егоцентричним» наспівуванням-лопотанням дитини, яке моментально наслідуються малечою при слуховому сприйнятті нею як своїх однолітків, так і батьків (дорослих) [5, с. 99–100]. Тобто дитина легко і швидко, іманентно включається до своєрідного колективного інтонування, вибудовує його навіть там, де воно не передбачалося, підсвідомо приєднуючись до «своїх», утворюючи з ними цілісність, яка відбиває вищий щабель мисле-чуття. Дитячий світ, навіть за умов визнаної у сьогоденні власної, феноменологічної природи, не може існувати поза навколишнього, опрацьованого у творчому та життєвому досвіді тисячоліть «дорослого» середовища. Дитина не виробляє сама музично-звукової системи: навколо неї вже є готове звукове стилізоване оточення, чого не було в зародковій стадії музики, але, як і первісна людина, дитина, мабуть чує, точніше – відчуває протозвучання Космосу, голосів Потойбічності (недаремно язичницькі культури вважали малечу одночасно приналежною до обох світів). І сьогодні дитячий спів демонструє певним чином доступну нам у науковому опрацюванні послідовність кроків в осяганні «звуковисотного простору людства» [1] та його фактурних одно-багатоголосних диференціювань.

На твердження С. Скрєбкова, одноголосне музичне інтонування в своїй найдавнішій початковій стадії формування треба розглядати як похідне від колективного», в основі ладу криється «художнє узгодження різних голосів», це «не одиничний звук, а в принципі унісон, здатний розщеплюватися і створювати співзвуччя [10, с. 26]. Тут С. Скрєбков, наслідуючи Р. Валлашека та Р. Грубера, спирається на гіпотезу про походження музики як виду мистецтва у зв'язку з колективними танцями, коли колективні зусилля були спрямовані «на художнє узгодження рухів, елементарного співпадіння метричних акцентів». С. Скрєбков називає це явище «метричним унісоном» або «метричною гармонією рухів», тому що в основі музичного тематизму лежить «специфічно художній принцип естетичної гармонії (*курсив наш – Л.Д.*) поєднуваних

компонентів» [10, с. 25] (підкреслимо важливість цієї гармонійної функції для хорового звучання). Навіть більше, така гетерофонно-багатоголосна первинність складає родову відмінність музики від мовленнєвого (одноголосного) інтонування, адже «фіксація певної висоти в музиці пов'язана з художньою необхідністю підлаштовуватися до іншого голосу» (в одноголоссі – до уявного), набуття «гармонічного звуковисотного узгодження з ним», тобто дії «в умовах *колективного художнього інтонування (курсив наш – Л.Д.)*», на відміну від мовлення [10, с. 27].

Характерно, що після тривалого часу сприйняття смислового значення інтонацій одноголосної мелодики переважно висотою, тривалістю звучання, ладовим співвідношенням сусідніх тонів, у ХХ столітті (Б. Асаф'єв, О. Ручевська, Ю. Холопов. В. Холопова та інші) інтонація усвідомлюється у розширеному розумінні: «в синкретичній єдності... як би в багатокоординатному, багатовимірному просторі всіх властивостей звуку аж до теситурних нюансів, відтінків вібрації, які мисляться в сукупності, де жоден з параметрів інтонаційної форми принципово не можна усунути», вслід за В. Медушевським стверджує Л. Дьячкова [3, с. 24–25]. Тож і після уособлення одноголосся як «чистої» лінії інтонаційна природа музики не «усувається» повністю від свого багатоголосного «походження» (не кажучи про приховане багатоголосся). І тоді в хоровому виконанні вже «готові» усі умови як для подальшого розвитку складної поліфонії (що і відбулося), так і для відчуття «багатовимірного простору усіх властивостей звуку» («хор може все» – володіє усіма «інструментальними» можливостями виразових засобів музики, про що свідчить творчість сучасних композиторів для цього живого складного «інструмента» і одночасно культурно-символічного знаку як холистично-емерджентної системи, здатної соборно зливатися й індивідуально-групово розщеплюватися, тобто «дихати» у прямому і переносному значенні як «збільшений» живий організм).

Розвиток хорового багатоголосся також пов'язують з організуючою роллю співу під час трудових процесів. Тут на перший план виходить ритмо-інтонаційний чинник – найфізичніший з усіх музичних, впливаючий безпосередньо й на тіло (а не тільки на свідомість), акумулятор чуттєвого досвіду. Однак ритмічна впорядкованість музичної тканини покли-

кана, окрім організації ритму її сприйняття, виконувати важливу смислотворчу функцію – упорядкування часопростору у безперервному процесі організації [6]. В. Суханцева розглядає ритмо-інтонаційний комплекс як неподільну музичну цілісність, «закріплену емоцію», яка перейшла в процесі соціальної та мистецької історії в знак культури [11, с. 134–139].

Але головною сферою формування фольклорної хорової культури, найбільш сильним і постійно діючим джерелом багатоголосого співу (що виникає різними шляхами) виступають невіддільна від трудової святково-обрядова сфера і нарешті – мистецька. В останніх можна виявити і поєднання гетерофонних форм з елементами контрастної поліфонії, і складання співзвуч акордового типу [1], тай й усе існуюче розмаїття багатоголосся як вищого, впорядкованого, гармонійного порядку і краси (не заперечуючи краси мелодії як віддзеркалення спільності універсальної ідеї та чистоти соборного октавно-унісонного злиття). Характерно, що сьогодні (у професійних та самодіяльних хорах) перед переходом до вибудовування чистого багатоголосся хормейстера домагаються спершу вправного одноголосся (особливо у дитячих хорах), ладова чистота якого кристалізувалася століттями в органічній єдності мелодійно-горизонтального та гармонічно-вертикального інтонування. Тільки після опанування одноголосним мелодійним слуховим контролем рекомендується переходити до двоголосся – гармонічного чуття (спочатку прості канони, великі інтервали – октава, квінта, секста), так само проходить і розспівування хорів на початку репетицій та перед концертами. Так, втрачена у трьох сторіччях гомофонності система мислення на лінійно-поліфонічній основі виборює «свої права» у «дзеркальній» хоровій методиці сьогодення.

Таким чином, викарбовується і первинність та смислова значущість колективного, хорового співу, де ключовим параметром виступає *виконавський* складник. Адже саме в живій, безпосередній виконавській традиції хорового (спільного, общинного чи іншої групової статусності) співу народження інтервально-ладових смислових (узагальнено-музичних, позавербальних та пов'язаних зі словом) знаків співвідноситься з ідеальною ритуалікою соборності – від чуттєвої фольклорно-язичницької до храмової (зокрема, християнської, де вона постане у «чистому», високодуховному вигляді – як

емержентна система). Соборність хорового співу постає як ключова універсалія хорової співочої культури [8].

Спів в хорі, таким чином, дає безпосереднє, живе відчуття музики в розмаїтті її одноголосно-багатоголосних проявів та жанрово-історичної пам'яті, це справжнє осмислення музичного твору, якого не можна досягти іншим способом. Звичайно, музичний інструменталізм у його сольному, ансамблевому та оркестровому форматах, не кажучи вже про синтетичний жанр оперного мистецтва, також являють найвищі взірці музичного мислення, ідей та технологій для їх втілення. Однак вказані вище кореневі архетипові знаки процесів визрівання чисто музичних законів розвитку, становлення ідеї, музичного мислення у ладово-звуковій площині вказують на колективне вокально-хорове виконавство у його найдавніших проявах. Отже, хоровий спів стає своєрідним ключем до розуміння музики як такої.

Одночасно у науці сформувалася концепція хору «як моделі людського колективу, що створює гармонійні відносини між індивідуумом та групою» [6]. У такому зрізі хорова творчість постає безпосереднім символом гармонії (як красивого врівноваження у філософському сенсі та системи ладових тяжінь в музиці), зримого і відчутного просторово-часового образу (хронотопу) єдності різноманіття. Гармонійна «єдність різноманіття» має розрізнення відцентрово-доцентрових відносин: це синкретизм нероздільної єдності початкової цілісності та синтезування як узгодження різного, можливо, навіть, протилежного. Перший тип яскраво втілює фольклорний синкретизм колективного співу-танцю-слова-ритуальності-гри, в якому діти частіше беруть участь на спільних засадах обов'язкового наслідування покоління та невиділення із общинно-родового загалу. Другий синтезує, наприклад, професійно-мистецькі напрацювання хорового співу з первинно-літургійними засадами християнства або оперної драматургії, де дитячий хор вже може виступати спеціальним чинником вказаного акту, привносячи до нього додаткові смисли (чистоти, анґелоподібності, гри, наближення до життєвих реалій тощо). В хоровому співі виявляється не тільки чисто естетична цінність, а й могутній інструмент для виконання різних практичних та ідейно-ідеологічних, культурних, духовно-релігійних завдань, висунутих історичними, етнічними та деякими іншими факторами. Саме музичний чинник (зокрема, хоро-

вого співу) здатний виступити, за словами З. Касаткіної, тою «жертвовною гармонією», яка б узгодила окремі, розрізнені частини цілого і відновила їх єдність на рівні емоційних переживань, мислечуттєвих, а не реально-поведінкових дій. Так, через музичні засоби гармонія проявляється у катарсисі, ідея якого «з властивим йому ефектом завершеності переживання містить потенційне прагнення до нескінченності, до вічного розмикання напруги в спокій і, таким чином, возз'єднання розірваних частин буття в гармонійному цілому» [7]. Тому гармонійність через музику у своїй найвищій формі неминуче виходить на трагічні засади.

Сакральна значущість хору виявлялася у збереженні різних складників ритуаліки. О. Редько вказує тут на фольклорно-ритуальні витоки з драматургічно-ігровою функцією «розповіді і коментування ігрового дійства»; взаємовплив релігійних ідей; створення за допомогою співів (небуденного мовлення) «особливого способу спілкування з божественними силами» з активізацією «космічної енергії сакрального простору сцени» через «магічні заклинання і елементи шаманської культури»; зовнішній вигляд і «принцип існування на сцені хористів, зведені в особливий естетичний ритуал, підкреслюючи цим стиль» [9]. Голоси хористів та їх особи виконували при цьому інструментальну функцію уособлення одночасно і жертви, і того, кому вона приноситься, втілюючи цілісність гармонії у співіснуванні навіть взаємовиключних боків буття, де можливе «зберігання своєї первісної цілісності і не руйнування іншої» [7]. Хор, власне, і уособлює таку нерозчленовану єдність зі збереженням особистості. Мабуть, це і складає необхідність і спорідненість хорового співу для дітей у відцентрово-доцентровому зв'язку виховання-взаємозбагачення. В подальшому і у християнстві хор, розташовуючись зі своїм «ангельським співом» у граничному храмовому просторі між людьми і «Горнім світом», приймає і тлумачить найвищу Жертву, звертаючись до Самого Бога від імені всіх. Так, християнство, за умов заперечення античних засад і прийомів, в цілому наслідувало описану концепцію хорового мистецтва. Усі вказані функції відбилися й у дитячому хорі, синтезуючись зі специфічними властивостями дитячого образу світу та сприйняттям дитинства дорослим світом.

Звичайно спеціальна сторінка хорової історії взагалі та дитячого хорового співу зокрема – це храмова традиція,

де викарбувалися ядерні ознаки майбутньої професійної академічної, високої, музики як з точки зору ідейно-сислового наповнення, так і з позицій культури та технології вокально-хорового виконавського інтонування. І ось тут дитячий спів, поступово виходив на стратегічні позиції. Саме у церковно-хоровому жанрі вибудувалися перлини хорової поліфонії, зумовлені єдністю високих смислових, мислечуттєвих та структурно-технологічних засад, що виявилось в їх потужному впливі на загальні процеси розвитку музичного мистецтва від XVI століття. Феномен «розспівування голосних» у храмовій традиції виказав суттєву роль у становленні семіотики та семантики, зокрема й музичних, а також сприяв когнітивно-виконавському осмисленню кантилені, що відповідає трьом ключовим компонентам емпатії – емоційному, когнітивному, поведінковому. Великий вклад у розвиток технології та розуміння вокальної кантилені внесли діячі оперно-белькантової епохи, зокрема, великі співці-кастрати та їх викладачі – їх сольо-вокальні творчо-технологічні знахідки опрацьовувалися у подальшому у вирівнянні реєстрів хорових партій, розширенні їх реєстрових можливостей, тембрально-звукових удосконаленнях, тонкошах філірування, виробленні вправ та засобів зміцнення голосів тощо. Досягнення мистецтва кастратів спрямували західну хорову культуру у напрямку актуалізації хлопчачих хорів, що не завадило й на сході активно використовувати хлопчачкові голоси для збагачення реєстрово-тембральної якості та додавання ангельської чистоти-кришталевої. І сьогодні кантилена вважається основою співу, у тому числі хорового, бо з технологічного боку сприяє закріпленню навичок дихання, розвитку широкого і хорового ланцюгового дихання, набуттю специфічної вокальної (вокально-хорової) тембральності як звуку, що вільно «ллеться» (як вказували вокальні педагоги у період розквіту бельканто – Гарсія та Бенеллі), а з точки зору виконавського мислення є вершиною втілення риторики духовного походження, краси й піднесеності. Ланцюгове дихання, яке забезпечує безперервне звучання хору через одночасну зміну дихання хористами та миттєвим і непомітним вливанням в загальне звучання після власної цензури, створює своєрідну синергетичну цілісність, переважаючи особистісне (буквально – дихання, як життя), але не заперечуючи його, утворює нову емерджентно-холістичну якість. Зв'язок

кантиленної вокальності, народженої у надрах хорового церковного співу (самі юбіляції зазвичай виконувалися солістами з хору), з духовно-душевним модусом Радості складає глибинну основу хорової творчості. Нагадаємо, що у дитячому образі світу психологи відзначають особливу властивість «співрадування» на третьому, вищому щабелі емпатійних переживань: у виконавському виході хорового співу, організоване законами естетичної організації та музичних засобів, таке співрадування здатне перетворитися на справжнє катартичне переживання. Дитина, співаючи в хорі, звичайно, не розуміє його механізму, але відчуває його щиро й безпосередньо, з усією дитячою захопленістю, вкладаючи у виконавський акт співу усю силу дитячих емоцій та старання.

Однак художнє переживання – це не єдиний засіб досягнення катарсису. До сфер, для яких характерне виникнення естетичної катартичної реакції, можна віднести гру, а також деякі види образотворчої і рухової діяльності – усі надзвичайно й природно близькі дитині. Процеси, які відбуваються під час здійснення цих діяльностей, можуть бути визначені як катартичні, тому що включають обидві необхідні умови: по-перше, присутність двох протилежно спрямованих емоцій, які розвиваються і нейтралізують одна одну, приносячи в цій нейтралізації розрядку емоційної напруги [2]; по-друге, це не продуктивний процес, спрямований на перетворення зовнішньої ситуації, а спосіб зміни ставлення самої людини до її власних обставин, що має зовнішню дієву опору і об'єктивний результат у внутрішньо-особистісному плані. Ми можемо дійти висновку, що відмінність емоційних та катартичних процесів в мистецтві і поза ним є наслідком взаємного впливу цих процесів всередині художнього твору. Водночас єдність цих процесів у складі естетичної реакції і поза нею зумовлена тим, що на відносно ранніх етапах онтогенезу емоційне увідчування й катартичне подолання розвиваються паралельно в різних видах діяльності дитини і навіть змінені під дією взаємовпливу вони залишаються тотожними самим собі. Тому дітям подобається творча діяльність, де катартичні виходи можуть міститися на межі гри й мистецького акту. Особливо це стосується хорового співу, де присутні також колективний характер, певна легкість повтору-співу (на відміну від інструментальної), можливість виконання різноманітних жанрових спрямувань, включаючи популярно-масові. Взагалі масовість хорового мистецтва

(на відміну від більш елітарних інструментальних видів творчості) породжує специфічні проблеми його функціонування, пов'язані з соціально-демографічними та музично-мовними факторами, що надає їй низку переваг порівняно з іншими видами музичної діяльності, зокрема в комунікаційному аспекті. Так, С. Казачков зазначає, що «хоровий спів – це найбільш популярний, загальнодоступний і загальнозрозумілий посередник між музикою та людьми» [4, с. 29].

Підкреслюючи виконавські інтенції хорової творчості, слід вказати не тільки на фольклорну сферу, яка, власне, базується на варіантній усно-виконавській природі, тобто є «тотально-виконавською» (без або майже без слухачів і композиторів, де тільки через власне виконання задум творця може втілитися в життя і бути почутим, а інший виконавець завжди виконає дещо інакше), а й на «напівписемний» (невми, знамена) характер тривалого етапу храмового професіоналізму з подальшим багатоголоссям з різними мелодіями і текстами у вертикалі органумів та мотетів, писемним надбагатоголоссям 24 і більше голосів (де фактично виконавський вступ кожного та його активно-кульмінаційна фаза можуть бути зафіксованими диригентським і слухацьким контролем лінійно й діагонально поруч з складаною гармонічною вертикаллю); нарешті – на академічну професійну (і так звану самодіяльну) хорову культуру, в якій стильова семантика вибудовується переважно як виконавська – «емерджентної» спільноти та індивідуальних властивостей хористів і диригента-хормейстера. Про «виконавськість» хорової творчості свідчать і наявність власних особливих вокально-ансамблевої (термін К. Пігрова) виконавської хорової техніки і технології, які виковувалися і удосконалювалися століттями. Ця «техніка входить як вкрай необхідна основа, фундамент у будь-який хоровий виконавський стиль і служить своєрідним критерієм, беззвідмовно визначальним рівень виконавської майстерності» [13, с. 31–32]. Виконавську основу хорової творчості підкреслював і К. Пігров, будучи прихильником співу і диригування напам'ять для досягнення постійного контакту диригента і співаків [14, с. 2]; особистого показу на репетиціях і традиційного співу хормейстера зі складною партією.

Але альфою і омегою ключових елементів хорового звучання К. Пігров вважав інтонаційний стрій і ансамблевість (П. Чесноков додавав тут ще відтінки або нюанси виконав-

ських тонкощів художньої комунікації диригента і хору), які віддзеркалюють емерджентні якості душевно-духовної чистоти і соборності співаючої спільноти. Однак будь-яке виконавство у професійній сфері, а також виконавський аналіз музичного тексту, «рівною мірою пов'язані як з виконавською традицією (музикою як виконавським феноменом в її актуальному бутті), так і з композиторською поетикою та її жанрово-стильовими параметрами (з феноменом музичного твору)» [13, с. 39].

Цілісність хорового мистецтва як системи з власною функціонально-діючою та ідейною структурою, а також як виконавського феномену, виявляється й у комунікативних функціях, своєю чергою безпосередньо впливаючих на дію системи. Тут важливим чинником слід вважати *партicipаційно-емпатійні* взаємовідносини його учасників з актуалізацією таких чинників теорії «увідчування», як активність, дієвість співпереживання, співчуття, особистісний підхід, набування смислу, творчо-мистецькі, естетично- та духовно-піднесені вектори, вказане вище співрадування тощо. Для дитячого образу світу, сприйняття та відтворення його (а також художніх артефактів), особистісного розвитку дитини усе це має особливе значення. Приймаючи участь спочатку в спільному з дорослими колективному співі, дитина навчається не тільки общинно-родовим світоглядно-ментальним традиціям, а й викристалізовує особистісні настанови емпатійного порядку.

Висновки. У хоровому виконавстві порівняно з іншими видами значно розширюється комунікативне поле через збільшення суб'єктів комунікації. Отже, хоровий спів може постати гідною альтернативою надмірної академізації навчально-виховного процесу дітей, бо дає можливість навіть хористам невидатних здібностей відчувати вказані вище радіощі виконавського процесу і набути відповідного виконавського досвіду.

Такі ознаки *хорової* звучності, як стрій та ансамблевість, соборність на відміну від «зібрання співаючих» (В. Чесноков) втілюють принципи дії синергетичної (від грец. *sinergiticos* – спільна дія), емерджентної (англ. *emergence* – виникнення, поява нового, визнаного новоутворення) систем. З точки зору виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголоссі хор уособлює риси синергізму, а з точки зору організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності.

Таким чином, у дитячому хорі накладаються емерджентні властивості колективної творчої дії, загально-хорового культурно-мистецького континууму з додатковою лінією специфічно-музичного емерджентного розвитку-становлення та іманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, перманентним оновленням, «ангельською» ширістю-чистотою помислів та голосовою тембральністю, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Так складається феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілісності, автономної мистецької одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Помножений в урівноважено-злитному вокальному унісоні єдиної хорової партії «ідеальний голос» – вже самоорганізована система, вступає у різноманітні складно-організовані взаємовідносини з іншими «потовщено»-цільними голосами (туттійної цільності, поліфонічних, гетерофонних, гомофонних рельєфів), утворюючи неможливу ні у сольному, ні у ансамблево-сольному форматі нову якість. Дитячий хор з цієї точки зору накладає на вказані поліпластові утворення «нову системну якість» – ідеаційно-міфологічну, енергетично-психологічну і темброво-звукову, сприяючи утворенню нової неповторної холистично-емерджентної системи (і у цьому сенсі відрізняється від теситурно наближеного жіночого).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев Э. (1986). Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект. Москва : Советский композитор. URL: <http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html>.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Педагогика, 1987. 344 с.
3. Дьячкова, Л.С. Мелодика. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 96 с.
4. Казачков С.А. Дирижёр хора – артист и педагог. Казань, 1998. 307 с.
5. Калужникова Т.И. Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей : дисс... докт. Искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствоведения. Москва, 2005. 306 с.
6. Карцева Г.А. Ритм как культурно-антропологический феномен : дисс... доктора филос. наук / Ин-т философии РАН, Москва, 2004. 320 с.

7. Касаткина З.А. Развитие хорового искусства в художественной культуре России : дисс... канд. культурологии / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 139 с.
8. Осадчая С.В. Проблема соборності як фактор авторського стилю православної літургійної традиції. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 198–205. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-198-205>.
9. Релько А.М.. Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления. *Молодой ученый*. №5. 2011. Т.2. С. 157–161.
10. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 448 с.
11. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990.
12. Чернышевский Н. Эстетическое отношение искусства к действительности. *Н.Г. Чернышевский. Статьи об эстетике*. Москва, 1938. 184 с.
13. Шатова И.В. Стилиевые основы одесской хоровой школы : дисс... канд. искусствоведения / Одес. гос. муз. акад. им. А.В. Неждановой. Одесса, 2005. 219 с.
14. Шип В.И. Пигров К.К. – исполнитель-дирижер. Одесса, 1966. С. 2–6.

REFERENCES

1. Alekseev, E. *Rhine-folklore intonation: sound-aspect aspect*. Retrieved from <http://eduard.alekseyev.org/rfi/index.html> [in Russian].
2. Vygotsky, L.S. (1987). *Psychology of art*. Moscow: Pedagogy [in Russian].
3. Dyachkova L.S. (1985). *Melodics*. Moscow: GMPI im. Gneiss [in Russian].
4. Kazachkov, SA (1998). Conductor Choir is an artist and a teacher. Kazan [in Russian].
5. Kaluzhnikova T.I. (2005). *Acoustic text of the child (based on the material recorded from modern Russian urban children)*. (The dissertation of the doctor of art criticism). State Institute of Art Studies. Moscow [in Russian].
6. Kartseva G.A. (2004). *Rhythm as a cultural-anthropological phenomenon. (The dissertation of the doctor of philosophical sciences)*. Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow [in Russian].
7. Kasatkina, Z.A. (2013). *Development of choral art in the artistic culture of Russia*. (The Dissertation of the candidate of culturology). Ros state ped Un-t them. AI Herzen, St. Petersburg [in Russian].
8. Osadchaya SV The problem of unity as a factor of the author's style of the Orthodox liturgical tradition. *Musical art and culture*, (21, 198-205). Retrieved from <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2015-21-198-205> [in Ukraine].
9. Redco, A.M. (2011). Functionality of the choir in the space of the ancient Greek representation. *Young scientist* (No. 5. T.2, pp. 157-161). Retrieved from <https://moluch.ru/archive/28/3204/> [in Russian].

10. Skrebkov S. (1973). *Artistic principles of musical styles*. Moscow [in Russian].

11. Sukhantseva V.K. (1990). *Time category in musical culture*. Kiev : Lybid [in Ukraine].

12. Chernyshevsky, N. (1938). Aesthetic attitude of art to reality. N.G. *Chernyshevsky Articles about aesthetics*. Moscow [in Russian].

13. Shatova, IV (2005). *Stylistic foundations of the Odessa choral school* (the Dissertation of the candidate of art criticism). Odessa state muse acad. to them AV Nezhdanova, Odessa [in Ukraine].

14. Ship, V. (1966). *Pygrov K.K. – Performer-conductor*. Odessa [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019 р.

УДК 786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.16>

Александра Аркадиевна Сапсович

<https://orcid.org/0000-0001-9175-1018>

кандидат искусствоведения,

преподаватель кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

РАБОТА ПИАНИСТА НАД ТЕКСТОМ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: СИСТЕМНЫЙ ПОДХОД

Цель статьи – изучить кинестетические свойства музыкальной памяти, задействованные в работе исполнителя над фортепианным сочинением. *Методология исследования* заключается в системном подходе к работе пианиста над музыкальным произведением; специальное внимание уделяется вычленению этапов технологического процесса освоения и запоминания музыкального текста. *Научная новизна* определяется разъяснением и обоснованием этапности работы двигательной памяти пианиста, в которой выстраивание единой системы запоминания музыкального произведения предусматривает выделение и анализ как сознательных приемов и методов запоминания, так и бессознательных механизмов музыкальной памяти исполнителя. *Выводы* позволяют обособить этапы процесса освоения и запоминания музыкального текста, основанного на кинестетическом аспекте музыкальной памяти, а именно: конструктивно-логический уровень осмысления – аналитическая работа по глобальному изучению фактуры произведения; осуществление

двигательного сживания с фактурой – технологическое освоение фактуры произведения на тактильном (пальцевом) уровне мышечной координации (скорость и градация голосов), а также в формате корректной пространственной ориентировки каждого движения; мысленное представление позиционно-линейных кинестетических ощущений – закрепление мышечной мнемоники (запоминание, сохранение и воспроизведение движения и положения частей тела). Концертная практика автора этой статьи показывает, что те пласты произведения, которые в двигательной и конструктивно-логической их составляющей удавалось полностью «пройти» мысленно, параллельно с работой внутреннего слуха, не подводили на сцене никогда. Это же касается не только самой текстовой уверенности, но и собственно двигательной.

Ключевые слова: кинестетическая память музыканта, фактура музыкального произведения, системный подход, этапы работы пианиста над двигательным освоением музыкального произведения.

Sapovich Alexandra, Ph.D. in Arts, teacher of the special piano department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Pianist's work on the text of musical piece: systematic approach

The research is devoted of the article is to study the kinesthetic properties of musical memory involved in the process of a performer's work on a piano composition. **The research methodology** is a systematic approach to the work of a pianist on a musical work; special attention is paid to isolating the stages of the technological process of mastering and memorizing a musical text. **Scientific novelty** is determined by the explanation and justification of the phasing of the pianist's motor memory, in which building a unified system of memorizing a musical work involves the selection and analysis of both conscious techniques and methods of memorization, and unconscious mechanisms of the musical memory of the performer. **Conclusions** allow us to isolate the stages of the process of mastering and memorizing a musical text based on the kinesthetic aspect of musical memory, namely: the constructive-logical level of understanding – analytical work on the overall study of the texture of a work; the implementation of motor compression with texture – the technological development of the texture of the work on the tactile (finger) level of muscle coordination (speed and gradation of voices), as well as in the format of the appropriate spatial orientation of each movement; mental representation of positional linear kinesthetic sensations – consolidation of muscular mnemonics (memorization, preservation and reproduction of movement and position of body parts). The concert practice of the author of this article shows that those layer of the work that in the motor and structural-logical component of them were able to completely “pass” mentally, in parallel with the work of the inner ear, never failed on stage. The same applies not only to textual assurance itself, but also to actual motor confidence.

Key words: kinesthetic memory of a musician, texture of a musical work, systematic approach, stages of a pianist's work on the motor development of a musical work.

Сапович Олександра Аркадіївна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Робота піаніста над текстом музичного твору: системний підхід

Мета статті – вивчити кінестетичні властивості музичної пам'яті, задіяні в роботі виконавця над фортепіанним твором. **Методологія дослідження** полягає в системному підході до роботи піаніста над музичним твором; спеціальна увага приділяється вицленовуванню етапів технологічного процесу освоєння і запам'ятовування музичного тексту. **Наукова новизна** визначається роз'ясненням і обґрунтуванням етапності роботи рухової пам'яті піаніста, в якій вибудовування єдиної системи запам'ятовування музичного твору передбачає виділення і аналіз як свідомих прийомів і методів запам'ятовування, так і несвідомих механізмів музичної пам'яті виконавця. **Висновки** дозволяють відокремити етапи процесу освоєння і запам'ятовування музичного тексту, заснованого на кінестетичному аспекті музичної пам'яті, а саме: конструктивно-логічний рівень осмислення – аналітична робота з глобального вивчення фактури твору; здійснення рухового зживання з фактурою – технологічне освоєння фактури твору на тактильному (пальцевому) рівні м'язової координації (швидкість і градація голосів), а також у форматі коректного просторового орієнтування кожного руху; уявне представлення позиційно-лінійних кінестетичних відчуттів – закріплення м'язової мнемоніки (запам'ятовування, збереження і відтворення руху і положення частин тіла). Концертна практика автора цієї статті показує, що ті пласти твору, які в руховій і конструктивно-логічній їхніх складових частинах вдавалося повністю «пройти» подумки, паралельно з роботою внутрішнього слуху, не підводили на сцені ніколи. Це ж стосується не тільки самої текстової впевненості, але і власне рухової.

Ключові слова: кінестетична пам'ять музиканта, фактура музичного твору, системний підхід, етапи роботи піаніста над руховим освоєнням музичного твору.

Актуальність дослідження. Музиканти-исполнители и педагоги, на протяжении нескольких сотен лет находящиеся в дискуссионных поисках истины относительно закономерностей силы воздействия музыкального искусства, при всем многообразии взглядов и подходов и поныне сохраняют единый вектор во взглядах на то, что профессиональное от любительского отличается *неслучайностью* в достижении результата любого уровня. Хорош тот музыкант, который не на интуитивном, а на совершенно осознанном, предметном уровне понимает, как оценить исполненное кем-то другим или непосредственно самим собой, и может сформулировать своё оценочное суждение, подкреплённое узкой специфи-

ческой эрудицией. Хорош тот исполнитель и педагог, который знает и умеет подробно и методически выверено продвигаться по пути усовершенствования мастерства. Хорош тот пассаж, который исполнен виртуозно безукоризненно не один, случайный раз, а десять раз из десяти. Наконец, хорош тот исполненный наизусть текст, который удалось сыграть без нот не потому, что руки интуитивно двигались, «шли» по верному пути, уши «тянули» интонацию и в целом работала рефлекторная бессознательная моторика, а который «пропущен через голову» и потому осмыслен.

Приступая к изучению механизма освоения и запоминания наизусть музыкального произведения, следует понимать, что ни одна из форм (сознательного и бессознательного) восприятия сочинения или его части, ни один вид работы над музыкальным текстом (во всей его фактурной и образной полноте), целью которого будет исполнение наизусть, а шире – создание подлинно художественной интерпретации произведения, не существует в полной мере обособленно.

Объект исследования – сознательные кинестетические механизмы осваивания фортепианного материала.

Предмет исследования – определение и обоснование этапов работы двигательной памяти пианиста-исполнителя.

Изложение основного материала. Г.М. Цыпин, являясь специалистом в области психологии музыкального исполнительства, рассматривая вопросы музыкальной памяти, отмечал, что «одним из специфических <...> способов выучивать музыкальное произведение наизусть <...> является способ «умозрительного» запоминания, лишенного опоры на реальное звучание, основывающегося *исключительно* на внутрислуховых представлениях» (курсив наш. – А.С.) [7, с. 112].

Аналогичный подход формулирует в своём учебном пособии «Основы музыкальной психологии» Е.Н. Федорович – современный энциклопедист, музыкальный историк и биограф Э.Г. Гилельса [8]. Исследователь, обращаясь к сфере музыкальной памяти, среди прочего анализирует известное положение И. Гофмана, который разделял работу над произведением на четыре этапа:

1. За фортепиано с нотами.
2. Без фортепиано с нотами.
3. За фортепиано без нот.
4. Без фортепиано и без нот.

По мысли Федорович, последний этап реализуется на уровне лишь музыкально-слуховых представлений и, стало быть, задействует собственно слуховой вид памяти [8, с. 54].

На наш взгляд, такой подход к одной из важнейших граней музыкальной мнемоники – «умозрительному запоминанию» – представляется узким, ограничивающим подлинное значение и практику процесса «общения» с музыкальной тканью «в уме» – «без фортепиано и без нот» по Гофману.

Поскольку основной целью нашего обращения к вопросу изучения работы музыкальной памяти является выстраивание единой системы запоминания музыкального произведения, мы, безусловно, понимаем, что такая задача предусматривает выделение и анализ как сознательных приемов и методов запоминания, так и бессознательных механизмов музыкальной памяти исполнителя. Учитывая невозможность охвата такого материала в рамках одной статьи, обратимся лишь к одному аспекту музыкальной памяти – кинестетическому.

Ввиду того, что предметом изучения для нас является кинестетические характеристики именно пианиста-исполнителя, фокусируя свое внимание на анализе моторно-пальцевых характеристик пианистического аппарата, обратимся к понятию «двигательная память», которое лучше всего отражает содержательное наполнение понятия «кинестетическая память» именно для пианиста.

В Большом психологическом словаре Б. Мещерякова и В. Зинченко находим следующее определение: «Двигательная память связана с запоминанием и воспроизведением движений, с формированием двигательных умений и навыков в игровой, трудовой, спортивной и др. видах деятельности человека» и далее, там же: «<...>переходит из кратковременной в долговременную посредством процесса консолидации (закрепления), который развивается при *многократном* (курсив наш) прохождении нервных импульсов через одни и те же синапсы» [3]. Многие музыканты-исполнители, даже не будучи знакомыми с данным весьма простым, на первый взгляд, определением, часто на практике сводят процесс пальцевого и моторного запоминания воедино с методом т. н. «натаскивания». И действительно, *многократное* повторение одного и того же эпизода или произведения целиком у исполнителя практически любого уровня приведет к тому, что руки, в конечном итоге, смогут *воспроизвести* текст без

помощи нот, стоящих перед глазами на пюпитре. Однако, и это важно подчеркнуть, память работает и на воспроизведение, и на *сохранение* информации (С.И. Ожегов [5]).

Если сохранность (и долговечность) полученного опыта любого порядка отнести к *качественной* категории памяти, остро встаёт вопрос: переходит ли у музыканта-исполнителя «количество» в столь необходимое «качество»? Качество, позволяющее воспроизводить выученное спустя месяцы и годы?

По мысли многих значительных музыкантов (с которыми полностью согласны и мы), таких как Л. Маккинон, С.И. Савшинский, А.Б. Гольденвейзер, Т. Янкова, такой «количественный» путь запоминания материала, которым, увы, пользуется огромный пласт и «взрослеющих», и уже сформировавшихся музыкантов, на деле ведет к созданию лишь весьма поверхностного и ненадежного уровня двигательной памяти. Практика исполнительского искусства показывает, что для перехода именно в разряд «долговременной» памяти мало лишь многократного механического повторения, а прохождение «нервных импульсов через одни и те же синапсы», очевидно, подразумевает более расширенные психологические механизмы двигательной памяти.

Приведем высказывание Г.Г. Нейгауза: «Я <...> просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть – пока не запомню» [7, с. 105]. Неужели Г. Нейгауз, будучи выдающимся педагогом, выступает адептом так называемого «непроизвольного» запоминания двигательных процессов? Ответ находим в одной из важнейших педагогических установок самого Нейгауза, сформулированной им же: «Учитель игры на любом инструменте должен быть прежде всего учителем, т. е. *разъяснителем* и *толкователем* музыки. <...> дать ему (ученику) подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры...» [4, с. 148].

В этой связи мы можем сделать обоснованный вывод, что под «простым проигрыванием произведения» для выучивания текста на самом деле подразумевалось нечто более глубокое и многогранное, непременно имеющее в своей «предыстории» определенный аналитический базис. Базис, предвещающий важнейший и непреложный для всякого исполнителя этап «вкатывания» произведения; базис, который является

обязательным условием включения режима кинестетического запоминания для обеспечения долговечной природы удержания в памяти «вкатанного» музыкального произведения.

Что же должна включать в себя аналитическая работа, чтобы процесс запоминания музыкального текста имел подлинно фундаментальный характер и от *непроизвольного* отличался, напротив, своей *произвольной (сознательной)* природой?

Путь сживания пианистом с текстом в единое целое должен проходить через технологическую *осмысленность, из чего и как* сделана музыкальная материя. По нашему глубокому убеждению, подлинно свободная виртуозность обращения с фактурой, частью которой, безусловно, является отхождение от необходимости смотреть в ноты, рождается в голове, и лишь следом реализуется в координации. Подкрепление такого постулата находим в максимально ёмком высказывании Якова Зака: «Сложный пассаж не получается только у нас в голове» [2]. А поскольку исследуемый нами кинестетический аспект музыкальной памяти подразумевает именно анализ специфики двигательного процесса (только усложненной задачей играть без нот), начало всех начал мы также рассматриваем в *разборе и осознании* мельчайших деталей, образующих единое целое всей фактуры.

На наш взгляд, осмысление, с одной стороны, нотной и, с другой стороны, клавиатурной графики реализуется посредством проработки:

– *вертикали* с анализом всех гармонических функций, тональных тяготений и их взаимодействия;

– *горизонтал* с анализом и освоением интервального, фигурационного, тематического рисунка.

Более всего такое осмысление роднит представителей фортепианного цеха с дирижерами – с той разницей, что пианист на этом этапе решает ряд аппликатурных задач и вопросов относительно перераспределения фактуры между руками, а дирижер обязан охватить сознанием куда более обширную вертикаль. У вокалистов основным пластом осмысления будет линейно-фигурационный (мелодический рисунок и вербальный текст), а у инструменталистов – штриховой сценарий и та же аппликатурная сетка, разумеется, с поправкой на специфику каждого инструмента.

Таким образом, первый этап работы двигательной памяти в освоении текста музыкального произведения

пианистом обозначим как **конструктивно-логический уровень осмысления**.

Вторым этапом работы является **процесс двигательного сживания с фактурой**, наступающего вслед за этапом подробного гармонического и мелодического анализа. Этот этап в не меньшей степени роднит пианистов с другими музыкантами, а также с дирижерами. Несмотря на то, что музыка – это, прежде всего, искусство звука, специфика самого создания любого музыкального произведения в том, что, в отличие от произведения художественно-изобразительного, литературного или архитектурного, любое музыкальное полотно обретает жизнь только при наличии исполнителя-посредника, который воссоздает/создает сам звук в каждом отдельном моменте времени, воплощая, реализуя в настоящем саму двигательную, физическую природу возникновения звука. Главной задачей вокалиста является «впевание», «отработка» звуковысотной и вербальной составляющей, опирающиеся на *мышечную точность* функционирования связок и дыхания. Также и у струнников на этом этапе идёт выработка интонационной корректности и интенсивности звука.

У пианистов вследствие особой природы инструмента проблем со звуковысотной стороной интонации нет. Однако чем проще, как кажется, первичная природа звука у пианиста, тем сложнее представляется его качественная, художественная сторона. Здесь мы позволим себе процитировать небольшое полуанекдотичное высказывание известного педагога фортепиано Натана Ефимовича Перельмана: «Стоит древесно, к стене приткнуто, звучит чудесно, бив пальцем ткнуто» [6].

Выработка пианистического туше – нескончаемый процесс, неослабевающая чуткость пальца и точность «удара» (не будем забывать об ударной природе рояля) – реализуется на:

- *тактильном*, соответственно *пальцевом* уровне;
- уровне *мышечной* координации, отвечающей, с одной стороны, за скорость воспроизведения, а с другой, за четкую выстроенность градаций «голосов»;
- наконец, в формате корректной *пространственной ориентировки* каждого движения, у исполнителей именуемой памятью расстояний.

Интонационная и звуковысотная выстроенность (в особенности у вокалистов и струнников), выверенность туше

и артикуляционных решений, мышечная точность и скоординированность движений у пианистов, четкость жеста дирижеров – важнейшая задача для двигательной памяти. Здесь становится определяющим не выучивание нот (этому во многом как раз и служит первичный этап аналитического ознакомления с фактурой, о котором говорилось выше), а *изучение своих мышц и центров тактильного, двигательного, пространственного контроля в моменты воплощения звучания*.

Таким образом, второй этап работы двигательной памяти пианиста заключается в непосредственном двигательном привыкании к фактуре произведения. На этом уровне вместе с выгрыванием, впеванием решаются уже вопросы не конструктивно-логического охвата, а звукового воплощения содержания. Рождается подлинный характер пластичности и свободы, так как преодолеваются многие физические задачи, которые ставит перед исполнителем музыкальный текст. Весь комплекс моторной, пальцевой, мышечной, пространственно-ориентированной координации должен прийти в полное согласие и дать исполнителю возможность творить «без оглядки» на фактуру.

На этом этапе в работу над произведением включается бессознательный аспект музыкальной памяти, который противопоставлен на начальном этапе работы над произведением, а во время двигательного сживания с фактурой произведения допустим и даже желателен.

Далее, третьим этапом работы двигательной памяти является *мысленное представление позиционно-линейных кинестетических ощущений*. Это парадоксальный метод закрепления мышечной мнемоники, так как сама природа двигательной (или кинестетической) памяти заключается в запоминании, сохранении и воспроизведении движения и положения частей тела. За двигательное ощущение отвечают рецепторы, которые находятся в мышцах, сухожилиях и суставных поверхностях. Мы же говорим о моменте выключения этих рецепторов и тех ощущений, проводником которых они являются. Полная «неподвижность» тела при активной работе мысли. Для того чтобы двигательная память действительно перешла из разряда кратковременной в долговременную, необходимо, следуя завету ряда больших музыкантов, практиковать «игру без нот и без рояля», но делать это нужно в буквальном смысле «умно» – включая и активное внутреннее слуховое

начало, и конструктивно – используя логические блоки и двигательный сценарий. Этот процесс широкомасштабен и работает на исполнителя лишь тогда, когда выступает в гармоничном сочетании всех компонентов.

В музыковедческой литературе не раз рассматривался вопрос о специфике так называемой «мысленной игры». Например, ряд положений, приводимых в диссертации С.М. Елиной «Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве», в том числе перекликающихся с нашим видением процесса мысленного представления кинестетических ощущений, мы рассматриваем как весьма перспективные для дальнейшего углублённого изучения. Такой, коррелирующей с нашим определением третьего этапа работы по осваиванию и запоминанию музыкального текста является предложенная Елиной формулировка «кинестетической визуализации»: «В процессе мысленной игры <...> сконцентрированы <...> квазикинестетические и квазипроприоцептивные (ощущения двигательных импульсов от воображаемых движений в кончиках пальцев, кистей рук, игрового аппарата в целом, изменения положений собственного тела и пр.) <...> компоненты» [1].

Выводы Елиной, пусть несколько в иной форме, но подтверждают нашу концепцию о цельности различных уровней музыкальной памяти. Именно поэтому хотим подчеркнуть всю важность включения в мысленную визуализацию конструктивно-логических «зацепок» и блоков, которые разрабатываются на первом и упрочняются на втором этапе работы над овладением фактурой наизусть. Максимально сконцентрированная работа мысли и воображения позволяет настолько вникнуть в *двигательную* природу фактуры произведения, что практически никакие привходящие факторы не смогут нарушить прочность исполняемого наизусть текста.

Концертная практика автора этой статьи показывает, что те пласты произведения, которые в двигательной и конструктивно-логической их составляющей удавалось полностью «пройти» мысленно, параллельно с работой внутреннего слуха, не подводили на сцене никогда. Это же касается не только самой *текстовой* уверенности, но и собственно *двигательной*. Иногда «сыграть в уме» трудный, виртуозный пассаж оказывается куда труднее, чем «густую» полифоническую фактуру. Когда же все позиционные составляющие,

фигурационные блоки и прочие фактурные хитросплетения удаётся пройти мысленно, ни на йоту не потеряв поступательности развертывания фактуры и её озвучивания внутренним слухом, – можно идти на сцену с абсолютным спокойствием. Более того, можно быть уверенным, что именно такая форма работы «без рояля и без нот» позволит с необычайной легкостью спустя месяцы и годы после последнего «общения» с тем или иным произведением достать его из репертуарного «сундучка» и вернуть в свой актуальный репертуар в минимально сжатые сроки.

В рамках данной статьи разобрать поставленный вопрос во всей полноте его воплощения не представляется возможным. Среди перспективных направлений дальнейшего изучения различных свойств и сторон памяти музыканта может быть изучение общности обозначенного нами процесса игры вне физического её воплощения и у инструменталистов, и у вокалистов, и у дирижеров.

Выводы позволяют обособить этапы процесса освоения и запоминания музыкального текста, основанного на кинестетическом аспекте музыкальной памяти, а именно: конструктивно-логический уровень осмысления – аналитическая работа по глобальному изучению фактуры произведения; осуществление двигательного сжигания с фактурой – технологическое освоение фактуры произведения на тактильном (пальцевом) уровне мышечной координации (скорость и градация голосов), а также в формате корректной пространственной ориентировки каждого движения; мысленное представление позиционно-линейных кинестетических ощущений – закрепление мышечной мнемоники (запоминание, сохранение и воспроизведение движения и положения частей тела).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Елина С.М. Мысленная игра в фортепианном исполнительском искусстве : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. Москва, 2013. URL : <http://cheloveknauka.com/myslennaya-igra-v-forteipiannom-ispolnitelskom-iskusstve> (дата обращения: 20.07.2019).
2. Меркулов А.М. Уроки Зака. Москва : Классика XXI, 2006. URL : <https://ruslania.com/ru/noty/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga/cd/> (дата обращения 15.07.2019).

3. Мещеряков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь. Санкт-Петербург : прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. URL : <https://www.twirpx.com/file/80729/> (дата обращения: 14.07.2019).
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1958. 207 с.
5. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. Изд-во Азъ, 1992. URL : <http://ozhegov.info/slovar/> (дата обращения: 13.07.2019).
6. Перельман Н.Е. В классе рояля. Изд. 3-е, доп. Ленинград : Музыка, 1981. 96 с. URL : <https://www.twirpx.com/file/553346/> (дата обращения: 18.07.2019).
7. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.
8. Федорович Е.Н., Тихонова Е.В. Основы музыкальной психологии. Учебное пособие. 2-ое издание. Москва : Директ-медиа, 2014. 279 с.

REFERENCES

1. Elina S. M. (2013) Mental play in the piano performing arts. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow. Retrieved from: <http://cheloveknauka.com/myslennaya-igra-v-fortepiannom-ispolnitelskom-iskusstve> [in Russian].
2. Merkulov A. M. (2006) Zak's lessons. Moscow: Classic XXI. Retrieved from: <https://ruslania.com/ru/noty/154479-uroki-zaka-sost-a-merkulov-kniga-cd/> [in Russian].
3. Mescheryakov B., Zinchenko V. (2003) Large psychological dictionary. St. Petersburg: Prime EVROZNAK. Retrieved from: <https://www.twirpx.com/file/80729/> [in Russian].
4. Neygauz G. G. (1958) On the art of the piano game. Teacher's notes. Moscow: Music
5. Ozhegov SI., Shvedova N. Yu. (1992) Explanatory Dictionary of the Russian Language. Retrieved from: <http://ozhegov.info/slovar/> [in Russian].
6. Perelman N. Ye. In the class of the piano. (1981). Leningrad: Music. Retrieved from: <https://www.twirpx.com/file/553346/> [in Russian].
7. Tsy-pin G. M. (1984) Learning to play the piano: a textbook for students of the ped. institutes; specialty number 2119 "Music and singing." Moscow: Enlightenment. [in Russian].
8. Fedorovich E. N., Tikhonova E. V. (2014) The Basics of Musical Psychology. Tutorial. 2nd edition. Moscow: Direct Media [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 29.05.2019 р.

УДК 787.6 (477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.17>**Марина Сергіївна Березуцька**<https://orcid.org/0000-0002-5511-2195>

доцент кафедри народних інструментів

Дніпропетровської академії музики імені Миколи Глінки

bermars@gmail.com**«КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ГОЛОСУ І БАНДУРИ
У РОМАНТИЧНОМУ СТИЛІ» В. ВЛАСОВА – УНІКАЛЬНИЙ
ТВІР СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА**

Мета роботи – визначити роль «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» В. Власова у формуванні нового сучасного підходу до бандурного виконавства в контексті проблеми розвитку оригінального репертуару для бандури. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів системного музикознавчого аналізу, що базуються на принципах комплексності та послідовності. **Наукова новизна.** Вперше був здійснений музикознавчий та виконавський аналіз «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» В. Власова, який визначив значущість твору для сучасного етапу розвитку академічного бандурного виконавства. Крім того, дослідження особливостей оригінального твору для бандури з рівноцінно-високими вимогами щодо вокальної та інструментальної майстерності виконавця може розкрити певні закономірності розвитку сучасного бандурного мистецтва. **Висновки.** «Концертино» В. Власова – унікальний твір сучасного бандурного репертуару, який відрізняється новаторським підходом одеського композитора до вокального та інструментального складника бандурного мистецтва. Композитор майстерно використав темброво-акустичні властивості бандури, яка у творі звучить рівноцінно із вокалом, що вимагає від виконавця найвищої майстерності співогри (одночасного виконання вокальної та інструментальної партії). Поява такого твору в репертуарі сучасних бандуристів відкриває новий етап у розвитку академічного бандурного виконавства. Так, остаточно здійснилася заповітна мрія Гната Хоткевича: бандура увійшла в сім'ю європейських академічних музичних інструментів як рівноправний та самобутній інструмент. Твір назавжди став еталоном найвищої майстерності для бандуристів.

Ключові слова: концертино, оригінальний репертуар для бандури, Віктор Власов.

*Berezutska Maryna, associate professor of Department of Folk Instruments
Mykola Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music.*

V. Vlasov's "Concertino for Voice and Bandura in Romantic Style" – a unique musical composition of modern bandura art

The purpose of the work is to define the role of Vlasov's "Concertino for Voice and Bandura in Romantic Style" in the formation of a new modern approach to bandura performance in the context of the problem of development of the original bandura repertoire. **The methodology of the study** is to apply methods of systematic musicological analysis based on the principles of complexity and consistency. **Scientific novelty.** For the first time, the musicological and performance analysis of Vlasov's "Concertino for Voice and Bandura in Romantic Style" was carried out. Analysis determined the significance of the piece for the modern stage of development of academic bandura performance. In addition, the study of the features of the original work for the bandura with equally high requirements for the vocal and instrumental skill of the performer can reveal certain patterns of development of modern bandura art. **Conclusions.** V. Vlasov's "Concertino" is a unique work of music at the modern bandura repertoire, which is characterized by the innovative approach of the Odessa composer to the vocal and instrumental component of bandura art. The composer skillfully used the timbre and acoustic properties of the bandura, which in the piece of music sounds equally with the vocals. "Concertino" require the performer to have the highest skill of spivogra (simultaneous performance of vocal and instrumental parts). The appearance of such a work of music in the repertoire of modern bandura players opens a new stage in the development of academic bandura performance. Thus, the cherished dream of Gnat Khotkevich was finally realized: the bandura entered the family of European academic musical instruments as an equal and original instrument. The work has forever become the standard of excellence for bandura players.

Key words: concertino, original bandura repertoire, Viktor Vlasov.

Березуцкая Марина Сергеевна, доцент кафедры народных инструментов Днепропетровской академии музыки имени Николая Глинки.

«Концертино для голоса и бандуры в романтическом стиле» В. Власова – уникальное произведение современного бандурного искусства

Цель работы – определить роль «Концертино для голоса и бандуры в романтическом стиле» В. Власова в формировании нового современного подхода к бандурному исполнительству в контексте проблемы развития оригинального репертуара для бандуры. **Методология исследования** заключается в применении методов системного музыкаловедческого анализа, основанных на принципах комплексности и последовательности. **Научная новизна.** Впервые был осуществлен музыковедческий и исполнительский анализ «Концертино для голоса и бандуры в романтическом стиле» В. Власова, которые определили значимость произведения для современного этапа развития академического бандурного исполнительства. Кроме того, исследование особенностей оригинального произведения для бандуры с равноценно-высокими требованиями к вокально-му и инструментальному мастерству исполнителя может раскрыть

определенные закономерности развития современного бандурного искусства. Выводы. «Концертино» В. Власова – уникальное произведение современного бандурного репертуара, которое отличается новаторским подходом одесского композитора к вокальной и инструментальной составляющей бандурного искусства. Композитор мастерски использовал темброво-акустические свойства бандуры, которая в произведении звучит равноценно с вокалом, что требует от исполнителя высочайшего мастерства игрования (одновременное исполнение вокальной и инструментальной партий). Появление такого произведения в репертуаре современных бандуристов открывает новый этап в развитии академического бандурного исполнительства. Так окончательно осуществилась заветная мечта Гната Хоткевича: бандура вошла в семью европейских академических музыкальных инструментов как равноправный и самобытный инструмент. Произведение навсегда стало эталоном высочайшего мастерства для бандуристов.

Ключевые слова: концертино, оригинальный репертуар для бандуры, Виктор Власов.

У 2019 році виповнюється 20 років з моменту написання Віктором Власовим «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі». Такий тривалий термін дозволяє об'єктивно проаналізувати та повною мірою оцінити значущість цього унікального твору для бандурного виконавства.

У другій половині ХХ століття академічна бандура стала досконалим музичним інструментом із великими звуковиражальними можливостями. Виникли умови для нового підходу до співвідношення вокального та інструментального складників бандурного виконавства, для здійснення заповітної мрії засновника академічного бандурного виконавства Гната Хоткевича «піднести <...> бандуру з поземного супровідного додатка для співу до рівня високоцінного, самостійного, усіма визнаного музичного інструмента» [6, с. 236]. Для реалізації такого важливого етапу еволюції бандурного мистецтва були вкрай потрібні відповідні твори. Відома бандуристка, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської музичної академії ім. А.В. Нежданової Ніна Василівна Морозевич у 2000 році дуже влучно охарактеризувала тодішнє становище: «Високопрофесійні вимоги сьогодення до вокальних якостей бандуриста-співака, орієнтовані на здобутки академічної вокальної школи консерваторського рівня, передбачають аналогічні замовлення в галузі інструментального аспекту бандурної творчості з певною орієнтацією на художньо-технічні надбання інструментальних

шкіл» [4, с. 53]. Відповіддю на ці замовлення став оригінальний репертуар сучасних композиторів В. Власова, О. Сокола, Ю. Гомельської, О. Герасименко, В. Мартинюк, який відкрив нову сторінку бандурного мистецтва у XXI столітті.

Актуальність теми дослідження. Композиторська діяльність Віктора Власова для бандури відзначена самобутністю і тісно пов'язана з традиціями української музичної культури, яка своєю чергою має під собою міцний ґрунт українського фольклору. Твори Власова дозволяють задіяти численні акустичні, темброво-динамічні та техніко-виконавські якості інструмента завдяки застосуванню різноманітних видів фактури, сучасній гармонії та неймовірному мелодизму. Серед декількох десятків творів В. Власова для бандури «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» займає особливе місце, тому що саме він є одним з перших зразків застосування твору великої форми для голосу та бандури [1, с. 18–20]. Натхненний вокальними та інструментальними здобутками Одеської бандурної школи академічного виконавства, композитор написав твір, що вимагає від виконавця найвищої майстерності співгри (поєднання співу та гри на бандурі).

Мета дослідження – визначити роль «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» В. Власова в формуванні нового сучасного підходу до бандурного виконавства в контексті проблеми розвитку оригінального бандурного репертуару. Для досягнення мети був здійснений музикознавчий та виконавський аналіз цього твору.

Наукова новизна. «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» В. Власова було досліджено Н. Морозевич у ракурсі вокально-інструментального синкретизму бандурної творчості та створення вагомого професійного бандурного репертуарного шару одеськими авторами на перетині XX і XXI століть, І. Лісняк – в аспекті прояву високопрофесійного рівня сучасного бандурного виконавства та рівня складності у сфері сольного вокально-інструментального бандурного виконавства. Музикознавчий та методико-виконавський аналіз твору в аспектах його значущості для розвитку сучасного бандурного виконавства не проводився. Аналіз «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» В. Власова сприяє подальшому розвитку бандурного виконавства, зокрема, він допоможе сучасним виконавцям-бандуристам отримати більш повне уявлення про усі особливості

та тонкощі опанування такого знакового твору. Крім того, дослідження впливу оригінального твору для бандури з рівноцінно-високими вимогами щодо вокальної та інструментальної майстерності виконавця може розкрити певні закономірності розвитку сучасного бандурного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Внесок Віктора Петровича Власова – відомого баяніста, композитора, професора Одеської музичної академії ім. А.В. Нежданової у скарбницю оригінального репертуару для бандури має колосальне значення. В. Власов створив цілу низку творів для бандури соло (як інструментальних, так і вокально-інструментальних), а також для тріо бандуристок. Його «Утоптала стежечку», «Ой, гоп не пила», «Чи ми ще зійдемося знову» поповнили репертуар як професійних виконавців, так і студентів (у сольному та в ансамблевому виконанні), вони стали «хітами» сучасного бандурного репертуару. У 1999 році був написаний один із яскравіших його творів для бандури – «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі», в якому відображено новий погляд композитора на сучасне бандурне виконавство. Цей твір було надруковано у 2006 році у збірці «Твори для голосу та бандури» з позначкою «присвячено М. Березуцькій» – першій виконавиці цього унікального твору, автору цієї статті.

Історія виконання цього твору представляє надзвичайний інтерес. Як сольний твір «Концертино» виконувався з 2002 по 2009 рік автором статті. У 2011 році керівником ансамблю бандуристів «Чарівниці» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (тоді – консерваторії) Світлою Овчаровою було зроблено аранжування «Концертино» для сопрано та ансамблю бандуристів, яке неодноразово звучало в концертах у виконанні М. Березуцької та ансамблю бандуристів «Чарівниці». У 2015 році у концертній залі Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки прозвучала вже інша версія «Концертино» – для голосу, флейти, ансамблю бандуристів та оркестру народних інструментів (інструментовка для оркестру А.К. Улахли). У 2018 році Віктор Петрович Власов зробив другу редакцію «Концертино» для голосу, бандури та камерного оркестру, що іноді виконується під супровід фортепіано (замість оркестру). Таким чином, на цей час є 5 варіантів виконання «Концертино» Віктора Власова. Таке багаторазове втілення одного твору для різних виконавських складів додає дослідженню актуальності в контексті впливу

«Концертино» Віктора Власова на розвиток сучасного бандурного репертуару.

«Концертино для голосу і бандури» було написано В. Власовим тоді, коли у його списку творів для бандури вже було кілька десятків романсів та обробок українських народних пісень. Як відзначає сам автор, вражений рівнем виконавської майстерності у окремих студентів Одеської консерваторії та виконавців-бандуристів, він написав вокальний твір великої форми, що відповідає вимогам сучасного бандуриста, який досконало володіє як вокальною технікою, так і технікою гри на інструменті. Цей твір, безумовно, унікальний, бо ніколи раніше в бандурному репертуарі сольний інструмент та голос (вокал) не використовувались в подібному співвідношенні. Професор кафедри народних інструментів Н.В. Морозевич так характеризує цей твір: «У “Концертино в романтичному стилі” для голосу та бандури В. Власова ансамблево-симфонічне співвідношення партій голосу та інструмента відзначається технічно ускладненим типом викладу, виконавською реалізацією кожного з “солістів” цього ансамблю» [3, с. 14].

У назві твору («...для голосу і бандури...») композитор навмисно підкреслює рівноправність вокальної та інструментальної партій за домінуючої ролі вокалу. «Концертино» (зі слів автора) було написано свідомо у традиційному романтичному стилі, щоб музична мова була більш доступною, демократичною, легко сприймалася на слух (традиційні гармонії у межах тональності, ніяких спроб авангарду). Н. Морозевич у вступному слові до нотної збірки Віктор Власов «Твори для голосу та бандури» зазначає про «Концертино»: «“Романтичний стиль” композитора є явною стилізацією романтизму в позаромантичній поемній структурі: метафорична “діалогіка” романтичної класики та “відсторонення від романтизму” на подальшому історичному етапі складає поетичний вимір композиції В. Власова як у жанровому, так і в стилістичному плані його сприйняття» [2, с. 59]. У музичному енциклопедичному словнику є визначення терміну «Концертино» (італ. *Concertino*, буквально – маленький концерт) як «сольний твір великої форми, розрахований на концертне виконання, зазвичай блискучого, віртуозного характеру» [5, с. 270].

«Концертино в романтичному стилі для голосу і бандури» В. Власова – віртуозний вокально-інструментальний твір великої форми, який строго витриманий у формі класич-

ного сонатного алєгро. Витоки широко співучих тем (головна партія та її елементи) твору слід шукати в характерних особливостях ліричної протязної української народної пісні. Колоратурні ж елементи (побічна партія та її елементи у розробці, репризи, а також каденція) мають коріння в скрипкових партіях концертів та інтонаційно близькі до «Соловейка» М. Кропивницького.

Вокальна партія твору має найважливіше значення у створенні художнього образу твору. Вона вражає палітрою різноманітних засобів музичної виразності: це і кантілена, і віртуозна колоратурна техніка, різноманітні артикуляційні (штрихові) нюанси та динамічні відтінки (від *pp* до *ff*), довгі високі ноти (звуки), різноманітні стрибки, численні пасажі. За діапазоном твір охоплює дві з половиною октави ($e^1 - h^2$). Для виконання такого складного твору виконавцю необхідно досконало володіти вокальною майстерністю та мати досить великий арсенал виконавських засобів: співацьке дихання, різноманітні види техніки, широкий діапазон, рівність регістрів, рухливість голосу, особливе вміння співати на голосну «а» (увесь твір), міцну витримку.

Особливої уваги потребує інструментальна партія «Концертино», яка сприяє формуванню єдиного цілого. Повноцінна в художньому відношенні, наближена до виразності звучання оркестру – композитор при написанні «Концертино» в звучанні бандури немовби чує оркестрові тембри – інструментальна партія допомагає розкрити художні образи цього неперевершеного твору. Інструментальна партія дуже різнопланова, протягом всього твору вона виконує різні функції: так, в експозиції у головній партії вона виконує функцію акомпанементу, у побічній партії та в розробці у неї самостійна рівнозначна із вокальною партією функція, на початку репризи у виконанні бандури звучить основна тема головної партії твору, а іноді у невеличких програшах між проведенням різних партій вона виконує підготовчу функцію.

За такого розмаїття функцій інструментальної партії вона насамперед є ритмічною опорою вокальної партії (мелодії). Ритмічний пульс підтримує мелодію «в повітрі», явно чи приховано супроводжуючи її в кожному «зльоті». Високохудожнє виконання твору потребує ритмічної єдності мелодії і супроводу, але єдності більш складного, діалектичного характеру, єдності протиріч. Мелодія тягне музику уперед,

до кульмінаційної точки, акомпанемент відтягує її назад, відстоює метричну точність руху. Безперервне відчуття стримуваного конфлікту двох протидіючих сил додає ритму життєвість, «пружність», потужність впливу – це одна з форм того внутрішнього протиріччя, без якого немає ні ритму, ні музики, ні життя.

«Концертино» відкривається коротким інструментальним вступом в темпі *Allegro moderato*, заснованим на домінантовому органному пункті в басу (рівними чвертями). В правій руці на першу долю звучать пусті октави e^1 - e^2 , які потім заповнюються різними гармонічними сполученнями. Цей маленький вступ (всього 4 такти) нагадує передзвін, динамічне наростання від *p* до *f* приводить до головної партії, яка стрімко вривається бурхливими переливами шістнадцятих по звуках арпеджіо, що асоціюються із хвилями моря. Головна партія звучить в основній тональності твору – ля мінорі в темпі *Allegro*.

Після короткого вступу, на фоні гармонічних фігурацій звучить ніжна, лірична, надзвичайна за мелодійністю тема у вокалі – головна партія. Голос злітає над легким звучанням акомпанементу, спускається униз та знов прагне вгору до верхнього звуку. Фрази, позначені лігами, вірно передають малюнок кожної мелодичної лінії, при цьому характер та художній зміст головної партії вимагає, щоб весь цей розділ (до цифри 3) трактувався як одна велика мелодична лінія, що прямує до кульмінації (цифра 2, такт 5). Енергія цього прагнення повинна перемагти вплив проміжних кульмінацій. За такого фразування відповідні лігам «закруглюючі» спади (цифра 1, такти 4, 6, 8, 10; цифра 2, такти 2, 4, 6, 8) перетворюються на продовження підйомів, що сприяють безупинному розвитку, у якому тануть межі окремих фраз.

Робота над кантиленою, оволодіння штрихом *legato* є головним завданням під час роботи над широкими, співучими темами головної партії. Виконавець повинен вміти співати звуки зв'язно, на одному диханні, єдиним цілісним рухом, тобто розподілити, розрахувати дихання на всю фразу. З'ясувавши, як буде утворюватися фраза, де знаходиться її кульмінація, слід точно розподілити дихання до кінця фрази. Для цього потрібно не віддавати увесь свій запас повітря на першій ноті. Фразу слід починати з чіткої атаки звука, щоб відразу попасти в резонатор після чого без поштовху зв'язувати звуки.

Інструментальний супровід (партія бандури) у головній партії виконує функцію акомпанементу (своєрідного фону) та вимагає особливої уваги. Виконання хвилеподібних шістнадцятих у безперервному русі потребує достатньої технічної підготовки. Слід добиватись автоматизації рухів, підпорядковуючі акомпанемент закономірностям розвитку у вокалі, який у головній партії домінує. Під час роботи над акомпанементом особливо важливою є роль баса, який є основою гармонії. Він повинен звучати не тільки ясно та достатньо глибоко, а й набагато голосніше заснованих на ньому звуків акомпанементу (гармонічних фігурацій, акордів, інших видів фактури).

Інструментальні епізоди (так звані програти) між проведенням тем у вокалі (наприклад, між головною та зв'язуючою партіями (цифра 3) та між зв'язуючою та побічною партіями (цифра 4) мають певні функції. Вони пов'язують теми експозиції, готуючи та передбачаючи характер та настрої наступного розділу твору. Другий інструментальний програт має певні труднощі, перш за все технічного порядку. Пасажі треба грати легко і разом з тим виразно та чисто, уникаючи великої кількості рухів, що змінюють один одного (низхідний і висхідний рух шістнадцятими) та здійснювати їх спритно і точно. Також слід намагатися, щоб інструментальні програти між партіями знаходились у єдиному контексті всього твору та складалося враження одного великого полотна, яке безперервно розгортається.

Побічна партія має віртуозний яскравий характер та потребує від виконавця-співака володіння колоратурною технікою. Композитор зберігає тональну єдність експозиції: головна партія звучить у Ля-мінорі, побічна – в паралельному До-мажорі. Темупобічної партії можна поділити на два елементи: *A* – вокальна колоратура на фоні гармонічної підтримки акорду на сильній долі такту, *B* – інструментальна партія підхвачує цей віртуозний мотив і широкою, співучою інтонацією закінчує фразу, в якій простежується зв'язок з темою головної партії. Вершина фрази знаходиться на верхній ноті інструментального супроводу, який звучить як відгук інтонацій головної партії (у третьому такті цифри 5).

Побічна партія демонструє зовсім інший бік взаємодії співу та гри. В ній вокальна та інструментальна партії перемежовуються, чергуються, вони рівнозначні у розвитку тематичного матеріалу. Так, у другому реченні побічної партії колоратурний

елемент теми (А) переноситься в інструментальну партію, а співуча відповідь другого елемента (В) доручена голосу (цифра 6). Під час виконання побічної партії слід звернути увагу на єдиний розвиток мелодичної лінії, щоб спів та гра взаємодоповнювали один одного, так би мовити «вели діалог між собою». Побічна партія плавно переходить в розробку, в якій розкриваються нові риси тем та образів «Концертино».

Розробка (цифра 7) починається у тональності субдомінанти, що характерно для класичного сонатного Allegro. Їй притаманна тональна нестійкість. Відбувається зіставлення споріднених тональностей, які розфарбовують елементи тем в різні кольори. Модуляції надають розробці характер безперервного розгортання, прагнення, боротьби. В розробці розвиваються окремі елементи тем, відзвуки головної партії (її початкового елемента) чергуються з колоратурними інтонаціями побічної партії, що підкреслює їхню контрастність.

У розробці на передній план виходить інструментальна партія. Їй доручається проведення окремих елементів тем, при цьому вони висвітлюються різними засобами виразності. Бандура виходить на передній план, вступаючи спочатку в діалог з голосом, а потім займає головне місце, при цьому голос виконує невеликі, роздрібнені фрагменти тем. Концентрація тематичної виразності у безперервному розвитку елементів тем, перекличках між інструментальною та вокальною партіями, зіставлення тональностей приводить до кульмінації, на вершині якої у вокальній партії звучить нова тема, що споріднена із широкою протяжною головною партією (цифра 9).

Другий розділ розробки (цифра 10) – це різкий контраст: тональний, темповий, динамічний, фактурний, який звучить у тональності сі-мінор, темпі Allegretto, розмірі 3/8. Важливе значення в цьому розділі розробки має матеріал головної партії. Вичленювання та самостійний розвиток мотивів головної партії робить характер музики більш активним. Лірична тема головної партії втрачає свій наспівний характер, синкопи, акордова фактура супроводу, штрих non legato та staccato суттєво змінює тему. Вона стає поривчастою, різкою, кілкою, дещо незграбною та набуває наступальних рис. Починаючи з 12 цифри відбувається чітке поділення на два пласти, кожна партія веде свою лінію самостійно: інструментальна – видозмінена головну партію, а вокальна контрапунктує відголосками побічної партії, де чергуються фрагменти staccato

та *legato*. Розробку завершує віртуозна вокальна каденція (цифра 16), в якій виконавець повинен продемонструвати свою технічну майстерність.

У репризі основні теми твору звучать у декілька зміненому вигляді, ніж в експозиції, також реприза значно менша за розмірами порівняно з експозицією (1 розділом твору). З одного боку, реприза виконує функцію замикання та закруглення всієї форми твору, а з іншого боку, вона стає подальшим етапом розвитку дії. Головна партія в репризі звучить в основній тональності Ля-мінор спочатку в інструментальному викладенні (тріольний акомпанемент надає певного хвилювання), а потім у вокальному. Зв'язуюча партія відсутня повністю. Побічна партія займає всього чотири такти і проводиться в однойменному мажорі (цифра 21). На закінчення репризи звучить широка співуча тема в вокальній партії у високому регістрі з першого розділу розробки (цифра 22). Таким чином, у репризі помітна тенденція до зміцнення ролі образів головної партії, які остаточно переможуть у коді.

Кода є своєрідним підсумком «Концертино», кульмінацією всього твору. Вона заснована на темі головної партії та звучить у життєрадісному Ля-мажорі. Інструментальна партія вимагає великої уваги: безперервний рух шістьнадцятими у швидкому темпі (*Allegro*), який веде до кульмінації, потребує значного запасу техніки. Щоб складність супроводу ніяк не відобразилась на вокалі, потрібно виконання інструментальної партії довести до автоматизму, щоб вся увага була спрямована на вокальну партію, яка веде основну тему до головної кульмінації усього твору. Акомпанемент повинен динамічно підтримувати вокальну партію до самого кульмінаційного моменту.

Наприкінці всього твору виконавець повинен розрахувати свої сили до кульмінаційного звуку (a^2), який звучить впродовж 4 тактів, не зупиняючись на побіжних кульмінаціях. Розвиток теми головної партії перетворюється на єдине висхідне спрямування, на загальному *crescendo* змінюються тональності, перед затвердженням мажорної тоніки звучить Фа-мажор, Ре-мажор та Ре-мінор (альтеровані акорди субдомінантової групи). Під кінець звучить довгоочікуваний Ля-мажор як тріумфальний, урочистий апофеоз життя та щастя.

Виконання такого твору, як «Концертино для голосу і бандури» В. Власова, потребує від виконавця досконалого володіння вокальною технікою та технікою гри на інструменті.

Техніка в руках виконавця повинна стати тим важливим засобом, завдяки якому він може втілювати як композиторські, так і свої власні творчі задуми, тобто володіння виконавською технікою повинно розглядатися як виразний засіб досягнення художнього змісту твору. Сучасний бандурист-виконавець – це музикант-митець, який використовує техніку як могутній засіб виразності, що дозволяє глибоко розкривати зміст виконаної музики.

Висновки. Аналіз «Концертино для голосу і бандури у романтичному стилі» Віктора Власова дає підстави стверджувати, що цей твір дійсно унікальний, бо ніколи раніше (до 1999 року) та по нинішній час в бандурному репертуарі не було такого твору, де від виконавця вимагався би одночасно найвищий рівень майстерності як у вокалі, так і в інструменталі. Через це виконання «Концертино» підвладне лише високопрофесійному вокалісту та інструменталісту в одній особі. Поява такого твору знаменувала новий етап в історії академічного бандурного виконавства. Так остаточно здійснилася заповітна мрія Гната Хоткевича: бандура дійсно піднеслася «з поземного супровідного додатка для співу до рівня високоцінного самостійного, усіма визнаного музичного інструмента» [6, с. 236], бандура увійшла в сім'ю європейських академічних музичних інструментів як рівноправний та самобутній інструмент. Твір назавжди став еталоном найвищої майстерності для бандуристів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вишнеvsька С. Синтез традиційних та новітніх тенденцій у композиторсько-творчій діяльності виконавців-бандуристів. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2011. Вип. 2. С. 18–20.
2. Власов. В. Твори для голосу та бандури. Випуск 1. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. 60 с.
3. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03/ Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.
4. Морозевич Н. Виразальний потенціал бандури у мистецтві кануну ХХІ століття. *Науковий вісник НМАУ*. Київ : НМАУ, 2000. Вип. 14. Музичне виконавство. Кн. Шоста. С. 50–58.
5. Музыкальный энциклопедический словарь [гл. ред. Г. Келдыш]. Москва : Советская энциклопедия. 1990. 672 с.
6. Хоткевич Г. Твори для харківської бандури. Харків : ТО Ексклюзив, 2007. 300 с.

REFERENCES

1. Vyshnevskaya S. (2011). Synthesis of traditional and newest trends in the composer-creative activity of bandura performers. Collection Ivan Franko State Pedagogical University Young scientists Research Papers, 2. 18–20 [in Ukrainian].
2. Vlasov. V. (2006). Pieces for voice and bandura. Ternopil: Navchaljna knygha – Boghdan [in Ukrainian].
3. Morozevich, N. (2003). Bandura art as cultural property of contemporaneity. (Extended abstract of candidate's thesis). The Odessa State A. Neghdanova Academy of Music, Odessa [in Ukrainian].
4. Morozevich, N. (2000). The expressive potential of bandura in the art of the eve of the 21st century. Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 14. 50–58 [in Ukrainian].
5. Musical Encyclopedic Dictionary. (1990). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
6. Hotkevych G. Pieces for the Kharkiv bandura. Kharkiv: Ekskljuzyv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22.05.2019 р.

УДК 784

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.18>

Тетяна Петрівна Круліковська

<https://orcid.org/0000-0001-5997-158X>

здобувач кафедри історії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

t.krul@i.ua

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВЛАДИСЛАВА ЗАРЕМБИ

Мета дослідження – здійснити огляд музично-педагогічної діяльності українського композитора другої половини XIX – поч. XX ст. польського походження Владислава Заремби; проаналізувати творчу спадщину, яка має яскраве педагогічне спрямування, відтворює загальні естетичні, виховні концепції та спрямована на професіоналізацію музичної освіти.

Методологія дослідження – застосовано методи історико-культурологічного, музично-естетичного та жанрово-стильового аналізу, що дозволило виявити особливості музично-педагогічної діяльності Владислава Заремби в контексті становлення професійної музичної освіти. **Наукова**

новизна полягає у висвітленні педагогічної діяльності Владислава Заремби, обґрунтуванні засад його музично-педагогічної і просвітницької діяльності, окресленні значення творчої спадщини у становленні та розвитку професійної музичної освіти другої половини XIX – поч. XX ст. **Висновки.** Аналіз творчого доробку Владислава Заремби, в числі якого – фортепіанні твори на українські теми, вокальні твори на слова Т. Шевченка, педагогічні збірки «Співаник для наших дітей» та «Маленький Падеревський», – дав можливість означити ключові педагогічні та естетичні погляди автора, коло жанрів, образів, засобів музичної виразності, рівень складності творів, їх дидактично-пізнавальний та національно-виховний потенціал, а також дозволив прослідкувати становлення важливих закономірностей музичної освіти, які спрямовані на відповідність змісту музичного навчання і виховання відносно певного історичного періоду, а також орієнтованість на національну музичну традицію.

Ключові слова: Владислав Заремба, музична освіта, педагогічна діяльність, фортепіанна творчість, вокальна творчість, педагогічні збірники, «Співаник для наших дітей», «Маленький Падеревський».

Tetiana Krulikovska, Postgraduate Student of the Department for Music History at Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.

Vladyslav Zarembo's pedagogical activity through music

The research aims to review music and pedagogical activity of the Ukrainian-Polish composer Vladyslav Zarembo in the second half of the 19th century – the early 20th century and analyze his creative heritage, which is rather pedagogically oriented, reproduces general aesthetic and educational concepts and is directed at the professionalization of musical education. **Research methodology** includes historical and cultural, musical and aesthetic, genre- and style-oriented analysis, which made it possible to reveal the peculiarities of music and pedagogical activity of Vladyslav Zarembo in the context of developing professional musical education. **The scientific value of research** is rooted in highlighting pedagogical activity of Vladyslav Zarembo, justifying the principles of his music pedagogical activity, outlining the significance of his creative heritage for forming and developing professional musical education in the second half of the 19th century – the early 20th century. **Conclusions.** Having analysed the creative heritage of Vladyslav Zarembo, including his piano works on Ukrainian themes, vocal works on the words of T. Shevchenko and pedagogical collections, titled “*Spiewnik dla naszych dzieci*” (A songbook for our children), “*Maly Paderewski*” (Little Paderewski), the authors of the research managed to identify the author’s key pedagogical and aesthetic views, the range of genres, images, means of musical expression, the level of complexity, their didactic, cognitive, national and educational potential and also trace the development of important patterns in musical education directed towards the correspondence of musical training and education to a specific historical period and the focus on the national musical traditions.

Key words: Vladyslav Zarembo, musical education, pedagogical activity, pedagogical collections, “*Spiewnik dla naszych dzieci*”, “*Maly Paderewski*”.

Круликовская Татьяна Петровна, соискатель кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко.

Музыкально-педагогическая деятельность Владислава Зарембы

Цель исследования – сделать обзор музыкально-педагогической деятельности украинского композитора второй половины XIX – нач. XX в. польского происхождения Владислава Зарембы; проанализировать творческое наследие, которое имеет яркое педагогическое направление, представляет общие эстетические и воспитательные концепции и направлено на профессионализацию музыкального образования. **Методология исследования** – применены методы историко-культурологического, музыкально-эстетического и жанрово-стилевого анализа, что позволило выявить особенности музыкально-педагогической деятельности Владислава Зарембы в контексте становления профессионального музыкального образования. **Научная новизна** заключается в анализе педагогической деятельности Владислава Зарембы, обосновании основ его музыкально-педагогической и просветительской деятельности, раскрытии значения творческого наследия в становлении и развитии профессионального музыкального образования второй половины XIX – нач. XX в. **Выводы.** Анализ творческого наследия Владислава Зарембы, в числе которого – фортепианные произведения на украинские темы, вокальные произведения на слова Т. Шевченка, педагогические сборники «Песенник для наших детей» и «Маленький Падеревский», – дал возможность обозначить ключевые педагогические и эстетические взгляды автора, спектр жанров, образов, средств музыкальной выразительности, уровня сложности произведений, их дидактически-познавательный и национально-воспитательный потенциал, а также позволил проанализировать процесс становления важных закономерностей музыкального образования, направленных на соответствие содержания музыкального обучения и воспитания относительно данного исторического периода, а также ориентацию на национальную музыкальную традицию.

Ключевые слова: Владислав Заремба, образование, педагогическая деятельность, фортепианная творчество, вокальное творчество, педагогические сборники, «Песенник для наших детей», «Маленький Падеревский».

Актуальність дослідження. Актуальним у розвитку української культури другої половини XIX – початку XX століття стає питання професійної музичної освіти, в розвитку якої велику роль відіграли видатні музиканти цієї доби. Великий інтерес складають історичні нариси Олега Михайличенка, присвячені музично-педагогічній діяльності українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст. [6]. Однак поза увагою дослідників культури та мистецтва цієї історичної епохи залишилась педагогічна діяльність Владислава Івановича

Заремби (1833–1902). Окремі згадки про композитора, який здійснював педагогічну діяльність, містяться в працях Л. Кияновської, В. Прокопчука, М. Печенюк, Р. Римар, М. Данілішиної, М. Антошко, І. Шатковської, які присвячені загальному огляду діяльності діячів культури польського походження другої половини XIX – початку XX ст. Серед дослідницьких матеріалів відсутня література, предметом вивчення якої є педагогічна діяльність Владислава Заремби.

Метою статті є висвітлення музично-педагогічної діяльності українського композитора другої половини XIX – поч. XX ст. польського походження Владислава Заремби та здійснення аналізу його творчої спадщини, яка має яскраве педагогічне спрямування, відтворює загальні естетичні та виховні концепції та спрямована на професіоналізацію музичної освіти.

Виклад основного матеріалу. Кінець XIX – початок XX ст. в Україні характеризується активним розвитком музичного життя та посиленням уваги до професійної музичної освіти, яка створює умови для поступового культурного зростання української нації.

У числі найбільш відомих представників, які здійснили вагомий внесок у розвиток професійної музичної освіти другої половини XIX – початку XX ст., були Микола Лисенко, Борис Підгорецький, Петро Сокальський, Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Сидір Воробкевич, Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, а також відомі виконавці Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Модест Менцинський, Гнат Хоткевич.

Важливу роль у розвитку культурно-мистецьких традицій та осередків професійної музичної освіти Поділля відіграли представники польської громади, серед яких – Антон Коціпінський, Ромуальд Зентарський, Віктор Зентарський, Йосип Витвицький, Михайло Завадський, Фелікс Яронський, Тадеуш Йотейко, Діонісій Бонковський, Тадей Ганицький.

Цікавою в цьому аспекті є музично-педагогічна діяльність українського композитора польського походження Владислава Заремби (1833–1902), яка співпадає з періодом становлення та розвитку вітчизняної музичної педагогіки.

Народився Владислав Заремба 15 червня 1833 року у м. Дунаївці на Поділлі в збіднілій шляхетській сім'ї. Формуванню музичного світогляду, подальших життєвих та творчих уподобань молодого музиканта сприяв Антон Коціпінський

(1816–1866) – талановитий педагог, композитор й етнограф-фольклорист.

Педагогічну діяльність Владислав Заремба розпочав у 1853 році на посаді викладача фортепіано у школі Антона Коціпінського у Кам'янець-Подільському, на той час – центрі Подільської губернії. Також здійснював приватну педагогічну практику, оскільки музика на той час відігравала важливу роль у навчанні та вихованні дітей з заможних польських родин, а серед інтелігенції широко побутували традиції домашнього музикування.

Поодинокі факти, наведені у статтях дослідників, складають дуже обмежену характеристику педагогічної діяльності композитора. Так, Р. Римар повідомляє: «В.І. Заремба відомий як музикант, критик і педагог. Його творчість складається переважно з обробок народних пісень, які були популярні серед різноманітних верств населення – від аристократичних салонів до студентської молоді» [11, с. 22]. Дослідниця додає: «У 1854 р. він працював органістом у костьолі при Кармелітському монастирі і одночасно вчив дітей гри на фортепіано» [11, с. 22].

У Житомирський період (1856–1862 роки) музикант продовжує активну музично-педагогічну та композиторську діяльність, дає приватні уроки фортепіано та працює у приватних пансіонах.

Стислу енциклопедичну довідку про композитора-педагога подає І. Шатковська: «Активна музично-педагогічна й виконавська діяльність розпочалась у Житомирі та продовжилась у Києві, де він навчав гри на фортепіано та хоровому співу, викладав у різних жіночих навчальних закладах, виступав у концертах як соліст, акомпаніатор та учасник камерних ансамблів, писав фортепіанні твори та аранжував народні пісні» [15, с. 462].

Отже, розквіт композиторської та педагогічної діяльності припадає на Київський період (1862–1902 роки), у який В. Заремба працює на посаді викладача по класу фортепіано і хорового співу в Інституті шляхетних дівчат, Левашівському інституті, приватних пансіонах.

На той час Інститут шляхетних дівчат славився музичним вихованням, і окремі його випускниці здобули славу відомих піаністок і оперних співачок. Музикою дівчата займалися протягом усього терміну навчання, для занять з фортепіано

відводилось 4 години на тиждень, хорового співу – 6 годин та сольного співу – 2 години. Окрім того, вихованки отримували знання з сольфеджіо та музичної грамоти, займались ансамблевим музикуванням. Про традиційно високий професійний рівень учителів-музикантів у навчальному закладі йдеться у спогадах про педагогічну діяльність М.В. Лисенка, який протягом 1881–1906 років також працював у ньому на посаді викладача та інспектора [6, с. 14].

Про те, що постать Заремби-педагога була відомою в Києві, свідчить і некролог, розміщений у газеті «Театр и искусство» від 27 жовтня 1902 року: «В Киеве 19 октября скончался старейший композитор-педагог Владислав Заремба. С 1862 года жил в Киеве в качестве преподавателя игры на фортепиано при Левашевском пансионе и др.» [14].

Педагогічна діяльність окреслила зацікавленість Владислава Заремби до жанрів фортепіанної та вокальної мініатюри, викликала потребу створення навчально-дидактичної літератури та формування педагогічного репертуару.

Фортепіанна спадщина В. Заремби має своїм джерелом майже винятково українську народну пісню, на ґрунті якої сформувалась національна традиція жанру обробки народних пісень.

Під загальною назвою «Українські мелодії» об'єднано 18 творів В.І. Заремби, які відзначаються ліризмом та яскравим мелодизмом. У їх числі: «Прощання з Україною», «Думка-шумка», «Чи я в лузі не калина була» (думка), «Рече та стогне Дніпр широкий», «Запорізька пісня «Гей-же ви хлопці, славні молодці» «Повій вітре на Україну», «Подільська думка»; «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче» (думка) та ін.

Як зазначає М. Дремлюга, хоч «авторові не завжди вдається піднятися до рівня художніх образів використаних ним пісень, фортепіанні композиції В. Заремби приваблюють ширістю, емоційністю, мелодичністю» [3, с. 34].

Період романтизму окреслив зацікавленість композиторів не лише українською історією, фольклором, але й українською поезією, зокрема творчістю видатного поета ХІХ ст. Тараса Шевченка. Не залишився осторонь цієї тенденції й В.І. Заремба, автор збірки «Кобзар Тараса Шевченка», до якої увійшло 30 вокальних творів. Вони відіграли значну роль у розвитку жанру українського романсу та становленні української Шевченкіани ХІХ ст., звучали в аматорських

та навчальних колах, отримали сценічне виконання. Відомо, що солоспіви «Вітре буйний, вітре буйний» та «Над Дніпровою Сагою» Владислава Заремби увійшли до камерно-вокального репертуару видатної співачки світового рівня Соломії Крушельницької [5, с. 43].

Активний розвиток музичної освіти і фортепіанного виконавства, зростання інтересу до домашнього музикування та професійного навчання окреслили проблему створення навчально-дидактичної літератури для дітей.

Починаючи з XIX століття композитори України зробили значний внесок у формування дитячого педагогічного репертуару для фортепіано. Поряд із першими циклами мініатюр для фортепіано М. Степаненка, В. Присовського, М. Соколовського є згадка про педагогічні праці для дітей Владислава Заремби: вокальну збірку «Пісенник для наших дітей» («*Spiewnik dla naszych dzieci*») і фортепіанну збірку «Маленький Падеревський» («*Mały Paderewsky*»). Однак зміст цих збірок, їхнє дидактичне та художнє значення не були досліджені.

Збірник «Пісенник для наших дітей», виданий видавництвом Л. Ідзіковського (Варшава), належить до творів педагогічного характеру та відповідає традиціям виховання дітей у польських сім'ях, пройнятих високою релігійністю та повагою до національних традицій.

Важливе місце у збірнику займають пісні релігійного змісту, які містять щоденні молитви: «*Modlitwa dziecka*» («Дитяча молитва»), «*Do Boga*» («До Бога»), «*Wieczorny racierz*» («Вечірня молитва»), а також пісні на найважливіші періоди церковного року – Різдво Христове «*Anioł pasterzommywil*» («Ангел сказав пастушкам»), «*Wyg się rodzi*» («Бог роджений») та Великдень «*W żłobie leżę*» («В жалобі лежу»), «*Wesoly nam dziś dzień nastal*» («Веселий нам цей день настав»).

Різноманітний світ дитинства автор передає: через змалювання картин природи – «*Kiedyranne wstaja zorze*» («Коли рання встає зоря»), «*Gwiazda*» («Зірка»); зображення світу тварин і птахів – «*Kogutek*» («Півник»), «*Ptaszek*» («Пташка»), «*Piosenka o wilku*» («Пісенька про вовка»). Пісні «*Przechadzka*» («Прогулянка»), «*Polowanie*» («Полювання»), «*Wesoły Janek*» («Веселий Янек») пов'язані з емоційно-рухливою активністю дитини. Не оминає автор і соціальної тематики, яка розкривається на дитячий рівень сприйняття в піснях «*Panieoneczka*» («Паняночка»), «*Jałmużnaubogiej dziecięca*» («Милостиня

для дітей»), «Pieśń ubogiej dziewczynki» («Пісня бідної дівчинки»).

Цілком ймовірно, що збірка «Spiewnik dla naszych dzieci» була укладена з метою приватної педагогічної практики для дітей із заможних польських родин, де музика відігравала важливу роль. Не виключено, що на окремих творах цієї збірки міг виховуватись і син композитора – майбутній композитор Сигизмунд, для якого батько був першим вчителем музики. Однак авторська присвята Владислава Заремби «Моїм онукам» дає точну інформацію про те, що збірка є підсумком педагогічної праці автора і, ймовірно, упорядкована в останній період його життя.

У числі педагогічних праць Владислава Заремби – збірка фортепіанних п'єс «Маленький Падеревський». Очевидним є факт завершення її формування в останні роки життя композитора, після 1901 року, бо саме в цей час відбулась прем'єра і здобуття популярності опери Ігнація Яна Падеревського «Манру», уривки з якої також увійшли до даної збірки (№ 52).

Збірка «Mały Paderewsky» містить 53 твори, які за тематикою можна поділити на:

- фортепіанні транскрипції молитовних текстів (№ 1-11), які завершуються «Modlitwa» з опери «Halka» С. Монюшка;
- фортепіанні обробки польських історичних та побутових пісень різноманітної тематики (№ 12-30);
- фортепіанні перекладення творів та популярних уривків з опер відомих польських композиторів – сучасників В. Заремби (№ 31-53).

Дитяча тематика представлена у збірці п'єсами, що проникають у світогляд дитини, змальовують картини та образи, близькі до дитячого сприйняття:

- реальні персонажі дітей та їх чуттєво-емоційний світ «Czegoś oczki zapłakała» («Чому очки заплакала»), «Dwie Marysie» («Дві Марисі»), «Wesoły Janek» («Веселий Янек»);
- картини природи та її мешканці («Lata ptaszek po ulicy» («Літа пташок по вулиці»), «Wlaż kotek na plotek» («Виліз котик на плотик»);
- атмосфера польських пісень та національних танців («Krakowiak» («Краков'як»), «Mażurek» («Мазурка»), «Polonez» («Полонез»).

У другому розділі збірки (№ 12-30) спостерігаємо звертання композитора до національних джерел як втілення

провідної тенденції європейського романтизму, який по-новому трактував фольклор як важливе джерело пізнання народу, його національного духу. І цілком природно, що В. Заремба, маючи польське походження, звертається саме до польського фольклору та патріотичних пісень, утверджує тим самим національну ідентичність та ментально-етнографічні особливості поляків.

«Виняткове місце пам'ять посідає в суспільствах, позбавлених державності або тих, що проживає в оточенні інших етнічних груп і обмежені в доступі до колективної пам'яті своєї нації. Саме в таких умовах формувалась пам'ять поляків, що проживали в українських губерніях Російської імперії» [7, с. 7]. Разом із тим, за твердженням С. Русової, «національне виховання виробляє в людини не хистку моральність, а формує цільну особистість. Через пошану і любов до свого народу воно виховує в дітях пошану і до інших народів» [12].

П'єси № 31–53 – це обробки та перекладення творів (або фрагментів) польських композиторів – сучасників В. Заремби, серед яких: С. Монюшко (1819–1872), І. Коморовський (1824–1857), М. Завадський (1828–1887), З. Носковський (1846–1909), М. Огінський (1765–1833), Г. Венявський (1835–1880), Ф. Нововейський (1877–1946), В. Зеленський (1837–1921), І. Падеревський (1860–1941). Усі ці діячі здобули заслужену популярність у Польщі, здійснили вагомий внесок в розвиток музичної культури своєї Батьківщини.

Традиція фортепіанних перекладень, транскрипцій вокальних та інструментальних творів була широко представлена в цей історичний період у творчості композиторів-романтиків, а приводом для їх створення могло послужити бажання Владислава Заремби популяризувати вокальні та інструментальні твори сучасних польських композиторів та адаптувати їх для навчання, домашнього музикування чи салонного виконання.

Порівняно з попередніми творами збірки в наступних перекладеннях розширюється діапазон, використовуються фактурні нашарування декількох пластів («Grajek» М. Завадського, «Polonez» З. Носковського), ущільнюється акордова фактура («Mazurek» з опери «Halka» С. Монюшка), використовуються октавні дублювання голосів (уривки з опери «Manry» І.Я. Падеревського), застосовуються елементи етюдної техніки («Prażniączka» С. Монюшка). Разом із тим у творах збагачується штрихова палітра («Skowroneczek spiewa»

3. Носковського, «Taniek Litwinek» з опери «Conrad Wallenrod» В. Зеленського) та ускладнюється музична форма («Poloneż» Г. Венявського), в окремих з них використано вільний імпровізаційний розвиток («Dumka» з опери «Janek» В. Зеленського).

Ці ознаки свідчать про адресування п'єс для виконання більш досвідченими музикантами з набутим професійним виконавським досвідом, а відтак мова йде про послідовне та планомірне формування виконавських навичок у музикантів, що є одним із основних дидактичних принципів.

Таким чином, окрім навчального, збірка фортепіанних творів «Mały Paderewsky» виконувала ще одне надважливе завдання – сприяла збереженню рис національної самоідентичності та історичної пам'яті в умовах опору поляків політиці русифікації та боротьби з католицизмом, запровадженої царським урядом у XIX ст.

У цілому педагогічні збірки «Śpiewnik dla naszych dzieci» та «Mały Paderewsky» є результатом загальних світоглядно-естетичних та музично-педагогічних засад композитора. Ці праці відтворюють зацікавленість історією та народним побутом польського народу, втілюють завдання культурного просвітництва та відповідають традиціям виховання дітей у польських сім'ях, сповнених релігійності, глибокої шани до національних традицій та історії.

Висновки. Унаслідок здійсненого аналізу констатуємо, що творчий доробок В. Заремби, зокрема його педагогічна спадщина, демонструє два напрями в розвитку його творчості – польський та український, які вирішували спільну мету – зацікавленість національними традиціями обох народів та їх збереження, прагнення до національної свободи в складних умовах політичних та ідеологічних конфліктів, розвиток культурних надбань, формування музичного професіоналізму, створення професійної композиторської та виконавської школи в Україні.

Аналіз творчого доробку Владислава Заремби дав можливість означити ключові педагогічні та світоглядно-естетичні погляди автора, серед яких:

- практична потреба напрацювання педагогічного репертуару в жанрах фортепіанної та інструментальної мініатюри;
- надання творам національно-виховного, патріотичного та просвітницького потенціалу;

- зацікавленість фольклором та орієнтованість на українські національні традиції у фортепіанних творах на українські теми;
- формування жанру фортепіанної обробки народних пісень;

- розвиток жанру українського романсу на слова Т. Шевченка та виведення його до рівня концертного виконання;

- зацікавленість традиціями виховання, історією та фольклором польського народу та втілення їх у педагогічних збірках «Śpiewnik dla naszych dzieci» та «Mały Paderewsky» як приклад збереження національної ідентичності;

- урахування особливостей вікової психології, глибоке проникнення у внутрішній світ дитини та створення яскравих образів, емоційних станів, доступних для дитячого розуміння;

- формування педагогічних збірок із тенденцією до ускладнення засобів музичної виразності, музичної форми та образно-емоційної сфери творів;

- здійснення просвітницької діяльності шляхом популяризації вокальних та інструментальних творів польських композиторів-сучасників В. Заремби у фортепіанних транскрипціях та обробках;

- створення репертуару, актуального до своєї історичної доби, покликаного на висвітлення та подолання проблем тогочасного суспільства.

Владислав Заремба був носієм європейської культури і освіченості. Його зацікавленість українською та польською народною і професійною культурою, просвітницька та педагогічна діяльність сприяли формуванню і розвитку професійної музичної освіти в Україні, укріпленню її зв'язків із західноєвропейською музичною освітою і культурою.

Перспективи подальшого розвитку. Питання педагогічної діяльності В.І. Заремби потребує подальшої розробки та наукового обґрунтування. Наступний етап дослідження буде спрямований на пошук та вивчення архівних джерел, що містять інформацію про практичне застосування та отримані результати педагогічної діяльності В.І. Заремби в навчальних закладах Києва кінця XIX – поч. XX ст. у контексті становлення професійної музичної освіти.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антошко Марина. Діяльність представників польської культури на Поділлі кінця XIX – першої половини XX століття. URL : <http://glierinstitute.org/ukr/digests/042/6> (дата звернення: 15.04.2019).

2. Данілішина М.Ф. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. Хмельницький : ТОВ Поліграфіст, 2016. Вип. 5. С. 21–25.
3. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 134 с.
4. Кияновська Л. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 27. С. 26–37.
5. Комаревич І.Л. Поезія Тараса Шевченка у камерно-вокальному репертуарі Соломії Крушельницької. URL : <http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/15530/1/42-44.pdf> (дата звернення: 10.04.2019).
6. Михайличенко О.В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст.: історичні нариси. Суми : Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. 102 с.
7. Ніколаєнко О. Твердиня польськості: національна місія жінки у польській родині Наддніпрянщини на межі XIX–XX ст. URL : <http://uamoderna.com/md/nikolaenko-polish-women> (дата звернення: 18.04.2019).
8. Озимовська А. Історіографія польських музикантів-педагогів на Поділлі. Педагогічний дискурс. Хмельницький : ХГПА, 2013. Вип. 15. С. 489–496.
9. Печенюк М.А. Музично-творча діяльність мистців Поділля – сучасників Ференца Ліста. *Актуальні питання мистецької педагогіки : зб. наук. праць міжнар. наук.-практ. конф. «Ференц Ліст і Україна. Ференц Ліст і Поділля. Музично-педагогічний аспект» (22-23 вересня 2011 р., м. Хмельницький)*. Хмельницький : ХГПА, 2011. Вип. 1. 156 с.
10. Прокопчук В. С. Владислав Заремба – український і польський композитор. Поляки на Хмельниччині: погляд крізь віки: збірник наукових праць за матеріалами міжнародної наукової конференції (м. Хмельницький, 23-24 червня 1999 року). Хмельницький : Поділля, 1999. С. 562.
11. Римар Росіна. Роль діячів культури польського походження в музичному житті подільського краю (друга половина XIX – початок XX століття). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. 2005. № 2(14). С. 18–24.
12. Русова Софія. Дошкільне виховання. Вибрані педагогічні твори. Київ : Освіта, 1996. 304 с.
13. Таран К.М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2014. Вип. 30. С. 24–31.
14. Театр и искусство. Київ, 1902. № 44. 803 с.

15. Шатковська І.С. Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія*. Вінниця : ТОВ «Нілан ЛТД», 2014. Вип. 41. С. 457–461.

REFERENCES

1. Antoshko M. Dijałnistj predstavnykiv poljsjkoi kuljтуры na podilli kincja XIX – pershoji polovyny XIX stolittja [Activity of the representatives of Polish culture at the division of the late XIX and first half of the XIX century]. Retrieved from <http://glierinstitute.org/ukr/digests/042/6> [in Ukrainian].

2. Danilishyna M.F. (2016). Ukrajsjka dytjacha fortepianna muzyka ta jiji dydaktychno-vykhovni mozhlivosti. [Ukrainian Children's Piano Music and its Didactic and Educational Opportunities]. Aktualjni pytannja mystecjkoi edagoghiky – Topical issues of artistic pedagogy, (5), 21–25. Khmelnytsky: TOV Polihrafist [in Ukrainian].

3. Dremljughа M. (1958). Ukrajsjka fortepianna muzyka (dozhovtnevij period). Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].

4. Kyjanovs'jka L. (2013). Anton Kocypins'kij: reprezentant poljsjkoi kuljтуры v ukrajsjkij muzyci [Anton Kotsipinsky: Representative of Polish culture in Ukrainian music.]. Naukovi zbirky Ljvivs'jkoi nacional'noji muzychnoi akademiji im. M. V. Lysenka – Scientific collections of the Lviv National Musical Academy named after M.V. Lysenko, (27), 26–37. Lviv [in Ukrainian].

5. Komarevych I. L. Poezija Tarasa Shevchenka u kamerno-vokal'nomu repertuari Solomiji Krushel'nyckoji [Poetry of Taras Shevchenko in the Chamber-Vocal Repertoire of Solomia Krushelnytska]. Retrieved from <http://dspace.tneu.edu.ua/bitstream/316497/15530/1/42-44.pdf> [in Ukrainian].

6. Mykhajlychenko O.V. (2005) Muzychno-pedahoghichna dijałnistj ukrajsjkykh kompozytoriv i vykonavciv drughoji polovyny XIX – pochatku XX st.: istorychni narysy. [Musical-pedagogical activity of Ukrainian composers and performers of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries: historical essays]. Sumy: Vydavnychovyrobnyche pidpryemstvo «Mriya-1» [in Ukrainian].

7. Nikolajenko O. Tverdynja poljsjkosti: nacional'na misija zhinky u poljsjkij rodyni Naddniprojanshhyny na mezhi XIX – XX st. [Solidarity of poles: national mission of a woman in the Polish family of the Dnieper at the turn of the nineteenth and twentieth centuries]. Retrieved from <http://uamoderna.com/md/nikolaenko-polish> [in Ukrainian].

8. Ozymovs'jka A. (2013). Istoriohrafiya pols'kykh muzykantiv-pedahohiv na Podilli. [Historiography of Polish musicians-teachers in Podillia.]. Pedagoghichnyj dyskurs – Pedagogical discourse, (15), 489–496. Khmelnytsky: KHPA [in Ukrainian].

9. Pechenjuk M. A. (2011). Muzychno-tvorcha dijałnistj mystciv Podillja – suchasnykiv Ferenca Lista [Musical and creative activity of the

artists of Podillia - contemporaries of Ferenc Liszt]. Aktualjni pytannja mystecjkoyi pedagohhiky: zb. nauk. pracj mizhnar. nauk.-prakt. konf. «Ferenc List i Ukraïna. Ferenc List i Podillja. Muzychno-pedagohhichnyj aspekt» – Topical issues of artistic pedagogy: Sb. sciences Internship sci. pract. conf. "Ferenc Liszt and Ukraine. Ferenc Liszt and Podillya. Musical and Pedagogical Aspect", (1). Khmelnytsky: KHHPA [in Ukrainian].

10. Prokopchuk V. S. (1999). Vladyslav Zarembo – ukrajinsjkyj i poljsjkyj kompozytor [Vladyslav Zarembo is a Ukrainian and Polish composer]. Poljaky na Khmelnychchyni: pohljad krizj viky: zbirnyk naukovykh pracj za materialamy mizhnarodnoji naukovoji konferenciji – Poles in Khmelnytsky: A Look Through the Centuries: a collection of scientific works on the materials of the international scientific conference, 562. Khmelnytsky: Podillya [in Ukrainian].

11. Rymar R. (2005). Rolj dijachiv kuljтуры poljsjkoĝo pokhodzhennja v muzychnomu zhytti podiljsjkoĝo kraju (drugha polovyna XIX – pochatok XX stolittja) [The role of cultural figures of Polish origin in the musical life of the Podillya region (second half of the XIX - early twentieth century)]. Naukovi zapysky Ternopiljsjkoĝo nacionaljnoĝo pedagohhichnoĝo universytetu imeni Volodymyra Ghnatjuka ta Nacionaljnoji muzyčnoji akademiji Ukraïny imeni Petra Chajkovsjkoĝo. Serija: Mystectvoznavstvo – Scientific notes of the Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk and the National Music Academy of Ukraine named after Pyotr Tchaikovsky. Series: Art Studies, (2 (14)), 18-24[in Ukrainian].

12. Rusova S. (1996). Doshkiljne vykhovannja. Vybrani pedagohhichni tvory. Kyiv: Osvita[in Ukrainian].

13. Taran K. M. (2014). Fortepianna muzyka dlja ditej u tvorchosti ukrajinsjkykh kompozytoriv [Piano music for children in the works of Ukrainian composers]. Visnyk Kyjivsjkoĝo nacionaljnoĝo universytetu kuljтуры i mystectv. Serija: Mystectvoznavstvo – Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts. Series: Art Studies, (30), 24–31. Kyiv [in Ukrainian].

14. Teatr y yskusstvo (1902), (44). Kyiv [in Ukrainian].

15. Shatkovsjka I.S. (2014). Vplyv poljsjkykh kompozytoriv na stanovlennja ukrajinsjkoji fortepiannoji muzyky. [The Influence of Polish Composers on the Formation of Ukrainian Piano Music]. Naukovi zapysky Vinnycjkoĝo derzhavnogho pedagohhichnoĝo universytetu imeni Mykhajla Kocjubynsjkoĝo. Serija: Pedagohhika i psykhologhija – Scientific notes of the Vinnitsa State Pedagogical University named after Mikhaïl Kotsiubynsky. Series: Pedagogy and Psychology, (41), 457-461. Vinnitsia: TOV «Nilan LTD» [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 10.04.2019 р.

УДК 781.60

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.19>**Чжан Тяньтянь**<https://orcid.org/0000-0002-2018-0016>

ассистент-стажер кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
tiantian_807437095@qq.com

КАПРИЧЧИО НА «КУ-КУ» ДЖИРОЛАМО ФРЕСКОБАЛЬДИ

Цель статьи – впервые целостно рассмотреть Каприччио на «ку-ку» Джироламо Фрескобальди с позиций формы, остинатности, тематизма и его соотношения, метрики, размеров. Вести произведение в репертуар пианистов. **Методология статьи** – применены методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что позволило осветить своеобразие и неповторимость жанрового мышления Джироламо Фрескобальди относительно Каприччио на «ку-ку» в его творческой индивидуальности и в контексте дальнейшего исследования развития жанровых особенностей каприччио. **Научная новизна статьи** заключается в том, что не отдается дань ряду жанровых произведений композитора музыковедением, в том числе Каприччио на «ку-ку». Да и творческий стиль композитора и его жанровые привилегии не исследовались. Диссертация С. А. Козлыкиной посвящена выборочным произведениям композитора, но имеет ряд общих наблюдений [1]. Последняя публикация о жанре каприччио принадлежит нам, Чжан Тяньтянь [2]. Исходя из жанрового анализа Каприччио на «ку-ку», мы уточнили компоненты, входящие в содержание каприччио того времени. **Выводы.** Каприччио Джироламо Фрескобальди на «ку-ку» состоит из трех волн, делится на 10 частей с внутренними разделами. Здесь 9 тем, интонационно связанных между собой. Сопрано остинато в произведении несколько условное, т.к. в «теме» «ку-ку» сохраняется постоянная звуковысотность, и звучит она только в сопрано, но вместе с тем реплика «ку-ку» постоянно меняет ритмо-метрическое содержание, участвует в четырехголосной драматургии; в сочетании, соотношении, контрапункте, имитации с многолетем Каприччио. Реплика «ку-ку» явно проявляет себя в Каприччио как самостоятельная тема «ку-ку», т.к., сохраняя звуковысотность, выполняет все функции, присущие полифоническому тематизму: имитируется, контрапунктируется с различными темами, то сочетается, то дает им самостоятельно отзвучать, то соединяется с различными темами имитационно, перекличками, с их контрапунктами, их стреттами. Все темы Каприччио в различной степени интонационно связаны,

в том числе и с репликой «ку-ку». Терция является лейтинтонацией для произведения.

Ключевые слова: Джироламо Фрескобальди, Каприччио на «ку-ку», роль реплики «ку-ку», тематизм, метрика, форма.

Zhang Tiantian, Assistant-trainee of the Department of Special Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Capriccio on the «cuckoo's call» by Girolamo Frescobaldi

The purpose of the article is to holistically consider for the first time Capriccio on the “cuckoo's call” by Girolamo Frescobaldi from the standpoint of form, ostinato, thematism and its correlation, metrics, time signature. To introduce the work in the repertoire of pianists. **The methodology of the article.** The methods of historical, cultural, theoretical and genre-style analysis have been applied. It allowed to highlight the originality and uniqueness of the genre thinking of Girolamo Frescobaldi regarding Capriccio on the “cuckoo's call” in his creative individuality and in the context of the further research on the development of genre features of capriccio. **The scientific novelty of the article** lies in the fact that no tribute is paid to a number of genre works of the composer by musicology, including Capriccio on “the cuckoo's call”. Moreover, the creative style of the composer and his genre privileges have not been explored. A thesis of S. Kozlykina is devoted to selected works of the composer, but it has a number of general observations [1]. The latest publication about the capriccio genre belongs to us, Zhang Tiantian [2]. Basing on the genre analysis of Capriccio on the “cuckoo's call”, we have clarified the components included in the capriccio content of that time. **Conclusions.** Capriccio on the “cuckoo's call” by Girolamo Frescobaldi consists of three waves, divided into 10 parts with internal sections. Here are 9 themes, intonation-related. Soprano ostinato in the work is somewhat conditional, since in the “cuckoo's call” theme, the constant pitch remains and it sounds only in soprano, but at the same time, a «cuckoo» repeat constantly changes the rhythm-metric content, participates in the four-part dramaturgy; in combination, correlation, counterpoint, imitation with many themes in Capriccio. The “cuckoo” repeat clearly develops in Capriccio as an independent theme of the «cuckoo's call», since, while preserving the pitch, it performs all the functions inherent in polyphonic thematism: it is imitated, contrasted with various themes, then is combined, then gives them sound, then connects with different themes through imitation, roll calls, with their counterpoints, their strettas. All the themes in Capriccio are intonation-related to a varying degree, including the «cuckoo» repeat. A third is the leithintonation of the work.

Key words: Girolamo Frescobaldi, Capriccio on the “cuckoo's call”, role of the “cuckoo” repeat, thematism, metrics, form.

Чжан Тяньтянь, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Каприччо на «Ку-ку» Джироламо Фрескобальді

Мета статті – вперше цілісно розглянути Каприччо на «ку-ку» Джироламо Фрескобальді з позиції форми, остинатності, тематиз-

му та його співвідношення, метрики, розміру. Вести твір у репертуар піаністів. **Методологія статті** – використані методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що дало можливість висвітлити своєрідність і неповторність жанрового мислення Джироламо Фрескобальді відносно Капріччо на «ку-ку» у його творчій індивідуальності і в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливостей капріччо. **Наукова новизна статті** полягає в тому, що в музикознавстві не віддається дань ряду жанрових творів композитора, в тому числі Капріччо на «ку-ку». Та й творчий стиль композитора та його жанрові привілеї не досліджуються. Дисертація С.О. Козликіної присвячена деяким творам композитора, але має ряд загальних спостережень [1]. Остання публікація про жанр капріччо належить нам, Чжан Тяньтянь [2]. Виходячи з жанрового аналізу Капріччіо на «ку-ку», можна уточнити компоненти, що входять до змісту капріччо того часу. **Висновки.** Капріччо Джироламо Фрескобальді на «ку-ку» містить три хвили, поділяється на 10 частин із внутрішніми розділами. У капріччо 9 тем, інтонаційно пов'язаних між собою. Сопрано остінато у творі умовне, бо в «темі» «ку-ку» зберігається постійна звуковисотність, і звучить вона тільки в сопрано, але разом із тим репліка «ку-ку» весь час змінює ритмо-метричний зміст, приймає участь у чотирьох-голосній драматургії; в поєднанні, співвідношенні, контрапункті, імітації з багатотем'єм Капріччо. Репліка «ку-ку» явно проявляє себе в Капріччо як самостійна тема «ку-ку», зберігаючи звуковисотність, виконує всі функції, що належать поліфонічному тематизму: імітується, контрапунктується з різними темами, то поєднується, то дає їм самостійно відзвучати, то з'єднується з різними темами імітаційно, перекликами, з їхніми контрапунктами, їхніми стреттами. Усі теми Капріччіо в різному ступені інтонаційно пов'язані, в тому числі і з реплікою «ку-ку». Терція є лейтінтонацією твору.

Ключові слова: Джироламо Фрескобальді, Капріччо на «ку-ку», роль репліки «ку-ку», тематизм, метрика, форма.

Актуальность темы исследования. Нами впервые целостно рассмотрено популярное Каприччио на «Ку-ку» Джироламо Фрескобальди с различных позиций: формы, своеобразной роли сопрано остинато; анализируется многочисленный тематизм и его соотношения между собой, переменность метрики, смены размеров. Мы хотим ввести Каприччио на «Ку-ку» Джироламо Фрескобальди в репертуар пианистов, которым необходимо уметь разбираться в особенностях полифонического стиля композитора.

Изложение основного материала. Элементарные попевки, подражающие птичьим выкрикам, встречаются в музыке издавна. В истории музыки значительное место занимают

программные произведения, в том числе под названием «Кукушка», «Ку-ку», все с использованием реплики «ку-ку».

В качестве клавирных образцов можно привести блестящую виртуозную пьесу, созданную, по-видимому, в середине XVII века – скерцо «Кукушка» Бернардо Паскуини (1637–1710); активно исполняемые «Кукушки» Франсуа Куперена и Клода Дакена; а также популярные пьесы Александра Варламова и Василия Калинникова. Известны и «Инвенция на тему народной песни «Ку-ку» В. Малера; «Кукушка-невидимка» Роберта Шумана и др. Многие Каприччио Фрескобальди созданы на определенные темы, поэтому в названиях присутствует частица «на».

С. Козлыкина в диссертации на тему «Стиль Джироламо Фрескобальди в контексте эпохи раннего барокко», рассматривая вариационную форму в творчестве Фрескобальди, пишет: «Вариационная форма (к которой в широком смысле можно отнести и вышеописанные формы на *santus firmus*) – одна из ведущих как в инструментальной, так и в вокальной музыке Фрескобальди. В творчестве композитора различаются 1) вариации на *basso ostinato* (в основном музыкальные арии), на многоголосную модель, в которых можно обнаружить несколько инвариантов цикла – мелодию, линию баса, гармонию, структуру (партиты), 3) ложно-вариационные циклы на *soprano ostinato* (Каприччо на «ку-ку», Ричеркар на *la-fa-sol-la-re*), 4) слитно-вариационные циклы на такто-метрическую структуру и ее гармонический каркас (пассакальи и чаконы)» [1, с. 19].

Так, Каприччо на «ку-ку» и Ричеркар на *la-fa-sol-la-re* С. Козлыкина относит к ложновариационным циклам на *soprano ostinato*, с чем мы в принципе можем согласиться. В одном из первых Каприччио на тему «Ку-ку» Фрескобальди для клавира (год создания 1624) попевка «ку-ку» – $d^2 h^1$ – проходит исключительно в верхнем голосе четырехголосия, образуя своеобразное *soprano ostinato* (с подобным принципом изложения мы встречались в его ричеркаре № 10). Композитор использует для реплики «ку-ку» звук «ре» второй октавы и «си» первой. Все попевки «ку-ку» подвергаются богатому ритмическому и метрическому варьированию, а их основа – терции – встречаются и в других голосах, создавая переключки. Терции также лежат в основе многих тем каприччио.

Каприччио Фрескобальди многочастные. Данное Каприччио на тему «Ку-ку» можно расчленить на 10 частей-разделов

(164 такта). С. Козлыкина пишет, что она выявила отличие частей от разделов. К этому следует прислушаться: «Чаще всего подобные формы состоят из многих частей или разделов. Нами отделены следующие признаки окончания предыдущей и наступления новой части свободных имитационно-контрапунктических форм: 1) двойная тактовая черта (авторское указание), 2) каденция с остановкой на достигнутом созвучии, 3) смена мензуры и темпа в новой части. Раздел – структурно более мелкая единица, чем часть. Конец раздела не маркируется в нотации или с помощью остановки, а между разделами не происходит смена мензуры или темпа. Главный признак окончания раздела – это каденция *perfectissima*, после которой сохраняется общее ритмическое движение. О наступлении новой части или раздела свидетельствует, помимо того, появление 1) нового контрапунктического замысла (то есть смена общей конфигурации контрапункта) и 2) нового тематизма» [1, с. 19]. Таким образом, исходя из перечисленных пунктов, оказывается, что Каприччио Фрескобальди на «ку-ку» делится именно на 10 частей, так как соблюдаются все особенности такого построения.

Возникает множество сложностей при исполнении Каприччио. Особенно это касается темповой стороны исполнения, т.к. композитор не указывает исходного темпа.

Поэтому первоначально рассмотрим **метрическое** строение произведения, в котором сочетаются трехдольные и четырехдольные части. Трехдольные разделы – внутренние: второй и седьмой, девятый (т. 24–35, т. 87–111 и т. 126–141) – в оригинале нотированы на $\frac{3}{1}$. В известном нам современном издании размер заменен на $\frac{3}{2}$, то есть длительности уменьшены вдвое. Второй из трехдольных размеров – седьмая часть (т. 87–111) – в оригинале обозначен как 3, что на самом деле является $\frac{3}{4}$. Изменения (особенно изменение) длительностей в трехдольных разделах в какой-то степени помогут сохранить единство движения.

Остальные части Каприччио – основные, четырехдольные – С [С]: первая, третья-шестая, восьмая, десятая), укладывающиеся в $\frac{8}{4}$. Создается метрическая рондальная форма, где четырехдольные части выполняют функцию рефренов, а трехдольные – эпизодов. Создается ритмо-метрическая форма Каприччио: Р-Э-Р2-Э2-Р3-Э3-Р4 (Р – рефрен, Э – эпизоды).

Произведение четырехголосное, где верхний голос постоянно занят репликой «ку-ку», которая излагается различными

длительностями и не равномерна по использованию. Первоначально – размер С [С] – это было равномерное движение реплики «ку-ку» – две половинные, затем в 7-ом и 14-ом тактах вклинивается сочетание четверть и половинная. Во второй части – $3/2$ – использовано только движение двумя половинными, начинаясь с сильной доли (25, 27), затем – перемещаясь к началу на относительно сильную (29, 32) и завершаясь на ином варианте – со слабой на сильную (35-36). В третьей части – $4/4$ – «ку-ку» звучит в двойном уменьшении относительно первой: восьмая и четверть со слабой на сильную долю (т. 38-40), завершая часть устойчиво восьмой и целой. Четвертая часть – $4/4$ – пронизана «ку-ку» четвертью с половиной в различной метрической переменности; а в 59-м такте используются две четверти, завершаясь четвертью с целой. В пятой части (с 65-го такта) – $4/4$ – как бы успокоенно возвращаемся к первой: две половинные с внедрением в 71-ом такте четверти с половиной. В шестой части – $4/4$ – именно последний вариант становится основным, но на грани следующих частей звучит четверть и половинная с точкой (86-87). Седьмая – $3/4$ (метрически однозначно) – и восьмая – С – части после длительного перерыва полностью продолжает суть предшествующей (четверть с половиной), завершаясь четвертью с целой (125). Девятая часть – $3/2$ – вновь показательна увеличением длительностей реплики «ку-ку», т.е. две половинной при начальных половинная-целая (127-128). И в конце части, что уже традиционно, – четверть-половинная (141). Завершающая десятая часть – С – полностью насыщенная одним из основных движений: четверть-половинная. И завершает произведение четверть-бревис (наиболее протяженный вариант – т. 164).

Следует иметь в виду, что реплика «ку-ку» при любом размере и особенностях части почти постоянно меняет свое местоположение в такте. Возгласы «ку-ку» звучат неравномерно в драматургии каждой части.

В начальной части реплика «ку-ку» звучит 13 раз. Первый раз появляется во время имитации второй темы (Т2) в конце третьего такта и в конце звучания данной темы (т. 3-4); затем дважды на фоне завершения этой же темы, но на этот раз захватывает и конец Т1 (т. 7). Затем на 2 такта уступает место контрапункту Т1 и Т2, и стретта Т1, вступая на варианте Т2 (т. 11). Вновь через 2 такта реплика «ку-ку» звучит на фоне

контрапункта Т1 и Т2, затем дважды предпочитая Т2. И опять контрапункт тем (т. 16-17) и дважды отдает предпочтение Т2 (т. 18, 19, 21). Так, мы слышим, что реплика «ку-ку» постоянно дает возможность отзвучать контрапункту тем (от 2-х до 1-го такта), а также предпочитает накладываться на Т2, т.к. в ней господствует плавное движение, что не создает имитационности с терциями, насыщенными Т1.

Это компенсируется (звучит 6 раз) во второй части Каприччио (3/2), которая сразу начинается с имитации терции во всех голосах: тенор, альт, сопрано (реплика «ку-ку»), бас (от ре, соль, ре, ре). Обратим внимание, что Т3, как и Т1, начинается с нисходящей терции и является ее вариантом. И опять «ку-ку» дает возможность отзвучать Т3 почти во всех голосах. Имитационность продолжается: сопрано-альт (т. 27-28), сопрано-тенор (сопрано-тенор), сопрано-альт (т. 34-35).

Третья часть (С) опять-таки построена на имитации терции (появляется реплика «ку-ку» всего 4 раза). После 2-х тактов свободного развития голосов (начальные аккорды, затем имитационные проведения нисходящих опеваний с развитием), напоминающих интермедию, во всех голосах появляются переключки самостоятельных терций вне тематизма: тенор, альт, бас, сопрано (от ре, соль, ля, ре); бас, тенор, альт, сопрано (от соль, до, фа, ре); затем не полный охват голосов: альт, альт, бас, сопрано (от ми, ля, ре, ре). Теперь следует целый терцовый каскад (т. 41-42) на фоне начального мотива Т3 у баса: бас, тенор, альт, альт, альт, альт (от ми, ля; ре, ми, ля, соль); и заключительный такт: тенор, тенор; сопрано (от ре, до, ре). Если учесть, что реплики в сопрано неизменны по звуковысотности, то оказывается, что именно оно постоянно завершает имитации (кроме четвертой волны), определяя имитационную вершину, причем две последние не полные.

Четвертая часть (С) насыщена новыми темами и их сочетаниями: контрапункт Т4 и Т5 (тенор, бас). Так как Т5 спокойная и протяженная (чуть более двух тактов), а Т4 – стремительно движущая, занимает такт, в связи с чем успевает пройти дважды (тенор, альт) – как версия и инверсия (т. 44-45). Реплика «ку-ку» (проходит 11 раз) здесь ритмически равномерная, первоначально звучит достаточно редко (через два, а то и три такта), затем резко учащается. Появляется между проведениями Т4 (на грани 44-45 т.); затем после горизонтально-подвижного контрапункта тем (инверсия Т5

и бас, тенор Т4) – (на грани 47-48 т.); потом на кульминации Т5 (дублировка альты, тенора) и инверсии Т4 (т. 49); дает развиваться Т4 в прямом (у тенора), обращенном (у альты), вторгаясь репликой «ку-ку» (т. 51) в дальнейшее прямое частичное удвоение у альты и тенора Т4 на фоне варианта у баса Т5. Завершается первый раздел, где происходит постепенное сгущение полифонического развития текста и завершение, как и начало, на тонике G-dur. Следующий раздел (с. 53 т.) – срединный, насыщенный различными принципами преобразования тематизма: тройной вертикально-подвижной контрапункт (т. 53 относительно предшествующих), появление реплики «ку-ку» как продолжение версии Т5 (т. 54), затем достаточно длительное молчание, во время которого проходят сложные контрапункты Т4 и Т5 в прямом и обращенном виде, удвоение Т4 в дециму, вторгаясь между ними (на грани т. 57-58) и в завершении сочетания тем конца второго раздела. Последний раздел – заключительный, где на фоне свободного контрапункта голосов усиленно (ежетапно) появляются реплики «ку-ку». Завершается первая драматургическая волна (т. 64) Каприччио.

Следующая волна начинается с части пятой, 8/4 – и отмечена новой темой – Т6 – темы-движения, состоящего из трихорда и тетрахорда. Впервые композитор использует полноценную стретту: бас, тенор, альт и тенор (инверсии), в конце которого появляется реплика «ку-ку» (звучит 8 раз), возвращая ритм первой части (две половинные). Также впервые в Каприччио Фрескобальди вводит прием: конец версии Т6 превращается в инверсию, становясь его началом, и вновь последний звук начинает версию темы у тенора с различным ритмическим содержанием (65-68), со стреттой инверсии баса и альты. Именно тут, на вершине стретты, появляется реплика «ку-ку» (68). Во втором разделе имитационная интермедия на восходящих трихордах, завершенная репликой «ку-ку», приводит к следующим стреттам Т6 (с т. 69) с введением реплики «ку-ку» вновь при их завершении (т. 71) при гармонии D7-VI G-dur. Третий раздел характеризуется продолжающимися стреттами Т6, на фоне которого постоянно звучит реплика «ку-ку», завершенная не совершенным кадансом в D-dur. Завершается часть третьей интермедией-переходом, аналогичной предыдущей интермедии, но разомкнутой на D7, ведущим к a-moll.

Шестая часть – С – (т. 78) построена на постоянной 2-3-х голосной стретте новой танцевальной Т7, в которой вновь начинается ритмическое дробление (появляются восьмые с двумя шестнадцатыми). Опять композитор уже в двух голосах стретты использует совпадение конца и начала темы (т. 78-80, 80-81). Реплика «ку-ку» появляется здесь всего 4 раза (четверть – половинная): начинает часть, звучит на грани первого предложения (т. 80-81), затем в каждом такте, вплоть до завершения фразы (82, 83). Кончается часть только стретта Т7 разомкнуто, с отклонением в *c-moll* и завершением на D тональности D-dur.

Седьмая часть (3/4) напоминает по конфигурации также трехдольную вторую; и также построена на стреттах-переключках терцовой лейтинтонации в музыкальном материале, производном от Т1 и Т3. Начинается со стретт-переключек (т. 87-92): тенор-альт-бас-сопрано-альт (от нот ре, соль, соль, ре, соль), продолжается второй волной стретто-переключек-секвенций (т. 93-100): бас-альт-тенор-тенор-сопрано-бас-тенор (через тире отмечены секвенции: от звуков до, соль, си-до, ре, соль-ми). В этом разделе реплика «ку-ку» (четверть-половинная) появляется на вершинах стретт-переключек (в четвертом и десятом тактов части). Затем следует свободное развитие вне тематических голосов, при котором реплика «ку-ку» звучит более часто (4 раза), иногда с терцовыми переключками: сопрано-тенор-бас-альт-бас (ре, ре, соль, соль, ми) в т. 103-105. Заканчивается часть отклонением и утверждением *d-moll*.

Восьмая часть, завершая вторую волну Каприччио (С), наполнена спокойным секундовым гаммообразным восходящим и нисходящим движением восьмых, полных имитаций. Реплика «ку-ку» обнаруживается только в конце пятого такта части и в дальнейшем не радует частым появлением (всего 5 раз). Завершается часть несовершенным кадансом в G-dur.

Третья волна Каприччио состоит из двух частей. Девятая – 3/2 – проникнута покоем и эпичностью. Возникает ощущение репризности: развивается Т2, редко точная, в основном ее варианты; затем мелькает Т6 (т. 132). В 16 тактах части реплика «ку-ку» звучит 6 раз, вступая через 2, 3, 1 такт, давая возможность свободному развитию элементов упомянутых тем. Не насыщаются голоса количественно: отключается сопрано (126-127, 129, 131-133, 135, 137-139), бас (129-130,

134-136), активизируется вариант Т2 у баса (137, 138, 140). Перерыв между репликами «ку-ку», которые по содержанию четверть-половинная (вновь репризно) – составляет 1 или 2 такта.

В последней, десятой части (С) ускоряется движение, оживляются темы, господствует G-dur. В течении 25 тактов реплика «ку-ку» звучит 11 раз. Здесь появляются Т8 и Т9, которые близки Т2 и Т7. Терцовое движение Т8 переключается с репликой «ку-ку», создавая имитационную систему: в начальном такте d-h (тенор), d-h (сопрано), d-h (тенор). Затем предпочитает молчать во время свободного развития голосов, в том числе и при появлении Т8 – имитационно, самостоятельно (143, 147-149, 151, 153-154, 159, 161-162). Так и завершается Каприччио Фрескобальди не совершенным кадансом в G-dur.

Таким образом, оказывается, что **реплика «ку-ку»** не статична. Она активно участвует в развитии драматургии каприччио, в его метрическом содержании, вторгаясь в различное контрапунктическое соотношение с многочисленным тематизмом, неоднократно уступая место различным темам и их развитию, а также звучанию свободных голосов. В завершении частей каприччио достаточно часто в реплике «ку-ку» сочетается меньшая длительность со значительно большей, знаменуя остановку.

В каприччио три волны, в которых драматургическое развитие происходит по-разному. Так достаточно сложно строятся волны, где иногда происходит смена «единицы движения» и тематизма. Именно это происходит в первой волне, трижды меняется размер. Первая часть ($C=8/4=4/2$) состоит из половинных и четвертных и основана на двух темах (Т1 и Т2). Во второй ($3/2$) дробление доходит до четверти с восьмыми и построена на Т3 (варианте Т1), а также на имитационном развитии терции. В третьей части ($C=8/4=4/2$) уже постоянное движение четвертями, ускорение реплики «ку-ку» (восьмая-четверть) и продолжение развития предшествующего тематического материала, вновь с имитационностью всех голосов. Замыкает первую волну четвертая часть ($C=4/4$), где дальше ускоряется движение введением шестнадцатых, вводятся две новые темы, как и в первой части – контрапункт Т4 и Т5 и несколько замедляется реплика «ку-ку» (четверть-половинная).

Последующие волны базируются уже на более четком движении четвертей (при этом возникает парадокс: восьмые становятся более протяженными, а само движение – более быстрым и энергичным), иногда с восьмыми (как в восьмой части). В такте 78 (шестая часть) происходит уменьшение метрической единицы – четверти, восьмая с шестнадцатыми.

Вторая волна (пятая-восьмая части) обновляется двумя новыми темами (Т6 и Т7). Она срединная, как бы развивающая, с возвращением движения реплики «ку-ку» половинными. Начинается с постоянного движения четвертями при размере $4/2$ ($8/4$) и постоянного утверждения Т6 (в трехголосной стретте, в прямом и обращенном виде, изложение с помощью сцепления конца и начала). Именно в этой части вводятся две аналогичные интермедии: срединная и завершающе-переходная.

Шестая часть ($4/4$) с учащенным движением (восьмая-шестнадцатая) также насыщена Т7 и ее преобразованием такого же типа, как и в предшествующей части. Аналогичны и окончания частей: D7 к тональности D-dur и D7 к тональности G-dur, т.е. они разомкнутые.

Седьмая часть – $3/4$ – танцевальная, хотя и успокоенная ритмически (четверти), но напоминает вторую и третью части с имитационностью-переключками терции при использовании элементов Т1 и Т3; она модулирующая в d-moll.

Восьмая часть – C ($4/2=8/4$) – с постоянным движением восьмых и даже с введением стретты тематического материала – ускоренного (уменьшение) в два раза варианта Т6; возвращающего тональную устойчивость и завершеного на несовершенном кадансе G-dur.

Третья волна вбирает две части. В трехдольном размере – девятая часть произведения, где использован основной ритмический пульс – $3/2$ (тут половинная становится приблизительно равной предшествующей четверти) с не самостоятельным, а развивающим, тематизмом (Т2, Т3). Она разомкнутая с остановкой на D7 тональности G-dur. Вновь активный контрапункт новых тем – Т8 и Т9 – с различными сложными контрапунктами, со стреттой, с терцовыми переключками с «ку-ку», с несколькими разделами десятая часть. Завершается опять на совершенном кадансе G-dur. Обратим внимание, что в Каприччио Фрескобальди части произведений часто завершались не совершенными кадансами, которые трансформировались и утвердились во времена высокого барокко (И.С. Бах).

Остановимся на девяти темах Каприччио. Т1 – основополагающая в произведении, основанная на терции, аналогичной реплики «ку-ку» (с V ступени G-dur, ноты совпадают с «ку-ку», но на октаву ниже). Нисходящая терция и возврат, затем постепенное ее заполнение. Т2 – как бы продолжение Т1, т.к. звучит сразу за нею. Здесь восходящее движение от тоники к субдоминанте и лишь теперь нисходящая терция, компенсированная скачком на кварту (к V ступени G-dur). Т3 во второй части – вариант Т1 – начинает с той же терции, затем заполненная терция и новое продолжение, в определенной степени предвосхищающее Т7. Диапазон Т3 составляет тритон и она охватывает ре дорийское и ре ионийское. Перед окончанием части в теноре появляется тема, близкая ракоходу Т4.

Т4 основано на постепенном движении восходящего трихорда и тетрахорда (восьмые с шестнадцатыми). Т5 – начальный оборот совпадает с Т3 (терция от соль и ее заполнение – 4 звука), затем следует ракоход завершения Т2 (5 звуков). После первой половинной все движение происходит четвертями. **Т5 – сочетание, синтез Т3 и Т2.**

Т6 – вариант Т4 – нисходящий трихорд и тетрахорд движением четвертями. Т.е. Т6 – обращенный вариант Т4 с ритмическим варьированием, в увеличении. Т7 – вновь вариант Т4: восходящий тетрахорд с ритмической трансформацией от ре к соль с повтором первого звука, затем скачок на терцию и нисходящий трихорд. Так **Т4, Т6 и Т7 близки и варианты по содержанию.**

Т8 – также вариант от предшествующих: вариант начала Т3 (терция, совпадающая со звуковысотностью «ку-ку» на октаву ниже и ее заполнение), окончание Т2 (аналогичная началу терция, заполненная квартой) с танцевальным движением восьмыми. Т9 достаточная, самостоятельная и с отсутствующей терцией: тройное утверждение тоники, затем восходящее секундовое движение и нисходящий тетрахорд к шестой ступени. Интересно, что как Т2 является естественным продолжением Т1, так и Т9 – продолжение Т8.

Все темы Каприччио взаимовариантны, интонационно близки. Лейтинтонация терции пронизывает Т1, Т3, Т5, Т8 с начала; Т2 и Т5 – внутри, перед завершением; Т6, Т7 – терция внутри, в середине, Т8 – при повторе начального элемента. И только в Т4 и Т9 нет терцового скачка (терция – скачок

в строгом стиле полифонии), хотя и они производны от интонационной сферы тем Каприччио.

Таким образом, в сложнейшей многотемной полифонической драматургии многочастного Каприччио на «ку-ку» Джироламо Фрескобалди реплика «ку-ку» выполняет своеобразную роль, подчиняясь многотемью и системе его развития, вплетаясь в имитационную и контрапунктическую канву произведения.

Выводы. Каприччио Фрескобалди на «ку-ку» состоит из трех волн, делится на 10 частей с внутренними разделами. Здесь 9 тем, интонационно связанных между собой. Сопрано остигато в произведении несколько условное, т.к. в «теме» «ку-ку» сохраняется постоянная звуковысотность и звучит она только в сопрано, но вместе с тем реплика «ку-ку» постоянно меняет ритмо-метрическое содержание, участвует в четырехголосной драматургии; в сочетании, соотношении, контрапункте, имитации с многотемьем Каприччио. Реплика «ку-ку» явно проявляет себя в Каприччио как самостоятельная тема «ку-ку», т.к., сохраняя звуковысотность, выполняет все функции, присущие полифоническому тематизму: имитируется, контрапунктируется с различными темами, то дает им самостоятельно отзвучать, то сочетается с различными темами имитационно, переключками, с их контрапунктами, их стреттами. Все темы Каприччио в различной степени интонационно связаны, в том числе и с репликой «ку-ку». Терция является лейтинтонацией для Каприччио.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Козлыкина С. Стиль Джироламо Фрескобалди в контексте эпохи раннего барокко : автореф. дис ... канд. Искусствоведения : спец. 17.00.12 «Музыкальное искусство». Ростов на Дону, 2007. 21 с.
2. Чжан Тяньтянь. Каприччио как понятие и явление. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2017. № 2. С. 194–198.

REFERENCES

1. Kozlyikina, S. (2007). Girolamo Frescobaldi style in the context of the early Baroque era. Extended abstract of candidate's thesis. Rostov on Don [in Russian].
2. Zhang Tiantian (2017). Capriccio as a concept and a phenomenon. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, 2, 194–198 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 17.04.2019 р.

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Загальні положення

Редакційна колегія наукового вісника Одеської національної музичної академії «Музичне мистецтво і культура» (далі – вісника) 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)¹.

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

¹ <http://zakon.rada.gov.ua>

тексту та метаданих 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** 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 організовує 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 абревіатур): 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, професор, 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 мовою та англійською мовою є перекладом україномовного 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. Хмєль, 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 перекладення 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 інструменту – бандури можлива, що доводить багатогранна звукова темброкolorистика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторіч 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 базу монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – 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 у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту 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).

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 кегль.

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 крайньою необхідністю 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 Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ 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 даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

НОТАТКИ

Українською, англійською та російською 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 № 11 від 05 червня 2019 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, постано-
вою 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. № 868

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

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21.
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048)7-855-855