

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 29*

*Книга 1*



Одеса  
«Астропринт»  
2019

УДК 78.01 (060.55)

М 895

doi:10.31723/2524-0447-2019-29-1

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

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

Редакційна колегія:

**Крістоф Флам** – габілітований 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 Льюс** – габілітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцигського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габілітований 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.*

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2019

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Zabolotnaya N. G.</i> The sacred cantatas of J. S. Bach and modern aspects of their research.....	5
<i>Капліснко-Люк Ю. В.</i> Шляхи формування полістилістичних основ композиторської творчості.....	16
<i>Татарнікова А. А.</i> Перипетії слави Русі як розумові стереотипи у творчій діяльності О. Бородіна і в аналогії до розробок Л. Гумільова у ХХ столітті.....	28
<i>Murza S. A.</i> Conductor's gesture as an object of semiotic analysis.....	42
<i>Середюк І. М.</i> Група композиторських портретів у фортепіанному циклі зламу ХІХ–ХХ століть.....	52
<i>Савонюк Г. О.</i> Пасіони двох останніх століть: паралелі та точки перетину.....	64
<i>Ван На.</i> Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур.....	74

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Самойленко А. И.</i> Музыкальная эпистемология: теоретические предпосылки, методические и понятийные принципы.....	86
<i>Довгаленко Н. С.</i> Художній простір в українській сонористиці (музичний авангард 1960-х років).....	101
<i>Попова Г. В.</i> Фортепіанное исполнительство как предмет компаративного анализа.....	116
<i>Белько О. І.</i> Застосування поняття «патерн» у мистецтвознавчій літературі: підходи до проблематики....	130

<i>Єзерська А. С.</i> Явище музично-мовної деривації в контексті стильового міжавторського діалогу (на прикладі творчості Д. Шостаковича).....	142
<i>У Хуймінь.</i> Оперна вокально-виконавська інтерпретація у світлі герменевтичного підходу: психосемантичний аспект.....	156
<i>Ду Сяошун.</i> Поетика трагічного як художня домінанта камерно-вокальних циклів Д. Шостаковича.....	169

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Сапсович А. А.</i> Профессиональная память музыканта-исполнителя в ряду специальных музыкальных способностей.....	179
<i>Снесірьова Л. О.</i> Ліричний дискурс у неліричні часи: камерні вокальні твори О. Красотова 1960-х років.....	191
<i>Колубасв О. Л.</i> Зародження рокових тенденцій у львівській популярній пісенній культурі 1970-х років.....	204
<i>Ду Вей.</i> Проблема вокального інтонування в європейському оперному та камерно-вокальному мистецтві.....	216
<i>Енджі Пань Хунь.</i> Про музичну драматургію Концерту-драми № 2 Кармелли Цепколенко.....	227
<i>Лу До.</i> Перше інтермеццо Брамса: фортепіанний цикл ор. 10.....	239
<i>До уваги авторів</i> .....	252

---

## ІСТОРИЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

УДК 78.087.68+784.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.1>

*Nina Georgievna Zabolotnaya*

<https://orcid.org/0000-0001-5366-6832>

*Ph.D. in History of Arts, Honored Artist of Ukraine,  
acting Professor of the Department of Choral Conducting  
of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
nina14may@gmail.com*

### THE SACRED CANTATAS OF J. S. BACH AND MODERN ASPECTS OF THEIR RESEARCH

*The aim of the article is to identify new guidelines and directions for the study of cantata creativity of J. S. Bach. Aspects of the genre nature, typology of works are considered, examples of analysis of the composer text as a complex of expressive qualities of Bach's artistic and intonational language in the performance of interpretation are given. **The research methodology** involves the use of historical, art and cultural methods, musical performance analysis for interpretation, comparative and theoretical generalizations. **Scientific novelty** is determined by the perspective and research methodology associated with a focused study of the entire body of modern bachovedenie (study connected with Bach) with the identification of the range of expressive means used to implement the artistic image. **Conclusions.** Vocal-choral music, created in accordance with the requirements of the Protestant liturgical ritual (called Kirchenmusik, Kirchenstück before the eighteenth century), obeying it and starting from it, in composer reading, expands the framework of concepts about creative freedom and boldness of the author's interpretation of the original Book of Genesis texts (according to F. Melancton).*

*Spiritual cantata music, being a school of Bach's vocal style, sacred music with text, among other things, clarifies, sheds light on many issues of music without text: from articulation, phrasing, etc. to the principles of dramaturgy,*

*the highest spiritual meaning. It is also worth mentioning direct borrowings in instrumental music from cantatas, the so-called autoparods.*

*German ecclesiastical oratory was the cause of the emergence of examples of exalted religiosity, exaltation and intellectualism in music. Reviving the tradition of two hundred years ago, but remaining a composer of the 18th century, Johann Sebastian Bach created works filled with spirituality and mystical optimism, belonging to eternity, turned to God.*

**Key words:** *sacred cantatas, typology of cantatas expressiveness, musical rhetoric, “Bach vocal style”, figurative vocabulary, performing analysis.*

**Заболотна Ніна Георгіївна**, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, в. о. професора кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

### **Сучасні аспекти дослідження духовних кантат Й. С. Баха**

**Метою** статті є виявлення нових орієнтирів і напрямів дослідження кантатної творчості Й.С. Баха. Розглядаються аспекти жанрової природи, типології творів, наводяться приклади аналізу композиторського тексту як комплексу виразних якостей бахівської художньо-інтонаційної мови у виконанні-інтерпретації. **Методологія** дослідження передбачає застосування історичного, мистецтвознавчого та культурологічного методів, музично-виконавського аналізу для інтерпретаційно-порівняльного і теоретичного узагальнень. **Наукова новизна** визначається ракурсом і методологією дослідження, пов'язаними з цілеспрямованим вивченням всього корпусу сучасного бахведедення з виявленням кола виразних засобів, використовуваних для втілення художнього образу. **Висновки.** Вокально-хорова музика, створена відповідно до вимог протестантського богослужбового ритуалу (до XVIII ст. – *Kirchenmusik, Kirchenstuck*), підкоряючись йому і відштовхуючись від нього, в композиторському прочитанні, розсовує рамки понять про творчу свободу і сміливість авторського тлумачення Книги Буття, оригінальних духовних текстів (по Ф. Меланхтон).

Духовна кантатна музика, будучи школою бахівського вокального стилю, духовною музикою з текстом, в тому числі прояснює, проливає світло на багато питань музики без тексту: від артикуляції, фразування тощо до принципів драматургії, вищого духовного сенсу. Варто згадати також про прямі запозичення в інструментальній музиці з музики кантат, так званих автопародій.

Німецьке церковне ораторське мистецтво послужило причиною виникнення зразків піднесеної релігійності, екзальтованості і інтелектуалізму в музиці. Відроджуючи традицію двохсотлітньої давності, але залишаючись композитором XVIII століття, Йоганн Себастьян Бах написав твори, сповнені духовності і містичного оптимізму, що належать вічності, звернені до Бога.

**Ключові слова:** *духовні кантати, типологія виразності кантат, музична риторика, «бахівський вокальний стиль», фігурально лексика, виконавський аналіз.*

**Заболотная Нина Георгиевна**, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Украины, и. о. профессора кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

**Современные аспекты исследования духовных кантат И. С. Баха**

**Целью** статьи является выявление новых ориентиров и направлений исследования кантатного творчества И.С. Баха. Рассматриваются аспекты жанровой природы, типологии произведений, приводятся примеры анализа композиторского текста как комплекса выразительных качеств баховского художественно-интонационного языка в исполнении и интерпретации. **Методология** исследования предполагает применение исторического, искусствоведческого и культурологического методов, музыкально-исполнительского анализа для интерпретационно-сравнительного и теоретического обобщений. **Научная новизна** определяется ракурсом и методологией исследования, связанными с целенаправленным изучением всего корпуса современного баховедения с выявлением круга выразительных средств, используемых для воплощения художественного образа. **Выводы.** Вокально-хоровая музыка, созданная в соответствии с требованиями протестантского богослужебного ритуала (до XVIII в. – *Kirchenmusik, Kirchenstück*), подчиняясь ему и отталкиваясь от него, в композиторском прочтении раздвигает рамки понятий о творческой свободе и смелости авторского толкования Книги Бытия, оригинальных духовных текстов (по Ф. Меланхтону).

Духовная кантатная музыка, будучи школой баховского вокального стиля, духовной музыкой с текстом, в том числе проясняет, проливает свет на многие вопросы музыки без текста: от артикуляции, фразировки и так далее до принципов драматургии, высшего духовного смысла. Стоит упомянуть также о прямых заимствованиях в инструментальной музыке из музыки кантат, так называемых автопародиях.

Немецкое церковное ораторское искусство послужило причиной возникновения образцов возвышенной религиозности, экзальтированности и интеллектуализма в музыке. Возрождая традицию двухсотлетней давности, но оставаясь композитором XVIII века, Иоганн Себастьян Бах создал произведения, исполненные духовности и мистического оптимизма, принадлежащие вечности, обращенные к Богу.

**Ключевые слова:** духовные кантаты, типология выразительности кантат, музыкальная риторика, «баховский вокальный стиль», фигуральная лексика, исполнительский анализ.

**Relevance.** Analysis of musicological studies of J. S. Bach shows how interest in the artistic objects of Bach art, attracting the attention of scientists, and the angle of view when approaching them, and scientific analysis methods, changed over time. And this is due not only to the development of scientific thought, but also to the immense content of Bach's work. At each historical stage of this work study, more and more new layers of content are revealed; new artistic means are used by the composer.

In the first half of the XIX century, 37 musical, historical and biographical works were published. They were devoted to the life and creative heritage of J.S. Bach. By the end of the XX century, the volume of foreign and domestic studies began to be counted in the thousands, which singled out this area of musicology as a separate branch – “bachovedenie”. Among foreign publications corresponding to a new level of knowledge, we note the most authoritative ones – first of all, the New Bach edition of the Neue Bach-Ausgabe (abbreviated NBA) – the edition has about 90 volumes, the publication has been carried out since 1954 by Bach-Dokumente in 3 volumes (translated into Russian); “Bach-Compendium” – a complete and very detailed academic publication – an analytical and bibliographic encyclopedia with a huge reference apparatus – in 3 volumes (edited by H. Schulz and K. Wolf), selected works of foreign musicologists and performers – A. and V. Neumannov, R. Marshall, N. Arnonkur, V. Sigmund-Schuld. Among researchers and biographers of recent years, we cite the work of conductors called D. E. Gardiner and P. Williams; books, articles on Bach topics in leading foreign universities.

The work of domestic musicologists in recent years of XX-XXI centuries are represented by anniversary editions – collections of articles “Bach and Modernity” (published by “Muzichna Ukraina”, K., 1985), “Russian Book of Bach” (edited by T. Livanov, V. Protopopov, M., 1985). The works of N. Goryukhina, N. Gerasimova-Persidskaya, T. Livanova, Y. Kholopov, M. Lobanova, M. Druskina, V. Storozhuk, T. Müller, M. Berdennikova, A. Rovenko, V. Nosina, O. Zakharova and others are widely known. In the 90s and further in the Ukrainian musicology, a significant enrichment of the bachovedenie subjects took place. The interest of new generation scientists in studying the vocal heritage of J. S. Bach – cantatas, masses, Passions and other genres of Bach vocal music – has especially increased. A study of the composer’s aesthetics, features of the author’s style, performing interpretations and other questions are developed in articles, dissertation studies, books by E. Berdennikova, E. Kholodova, V. Shirokova, N. Zabolotnaya, S. Serenko and other authors.

Nowadays, the situation with musicological material, musical texts, and the dubbing of the works of the great Master has changed dramatically. If the last decade of the XX century the musical material of his spiritual cantatas in Ukraine was a narrow segment of university and private state libraries musical literature,



then modern access to materials is completely open, exhaustively complete collections of the composer's works are presented. Such, for example, is the collection of opus by J. S. Bach, digitized by the International Music Score Library ([www. Bach-digital.de](http://www.Bach-digital.de)), and All of Bach – digitized by the Dutch Bach society. On the website called, for example, Bach Cantatas Website, all the sacred and secular cantatas are contained. The most famous of them are presented on many other Internet addresses, etc.

Thus, the relevance of the topic is determined by the need for a comprehensive study and popularization of the cantata heritage of J. S. Bach in Russian and, in particular, Ukrainian musicology and performance.

**Presenting the main material.** In the works of the author of this article, Bach's spiritual cantatas and their performing interpretations are considered in the unity of the ritual-hymnic and concert-artistic lines of semantic content. Cantatas, as musical works, are artistically self-sufficient and constitute an antinomic unity of semantic qualities, generating a multiplicity of performing readings. Among them, taking into account the well-known opinions on the division of cantatas into groups by similar characteristics from different authors, we identified two main genre trends: passion and cant-choral, with their peculiarities in performing interpretations.

Another consideration aspect of cantatas based on hermeneutic analysis was proposed by E. Berdennikova. Exploring a large amount of sacred music, the author identified two types of cantatas: inclusive and generative (these names demonstrate the type of action of the Lutheran Choral in the cantata as a conceptual basis of the composition, respectively generalizing and cross-cutting). In her works, the musical material of spiritual works is considered in accordance with the laws of the Protestant sermon at the levels of the correlation of words, text and intonational and thematic plan of compositions. The author's attention is focused on philosophical and theological issues and their impact on the compositional and dramatic structure of the composition as an example of church and music sermon. In their interaction, they consider homilies - (statutory norms of church preaching, as the oldest form of worship) and their influence on the cantatas' musical drama, as a result of which the author comes to the conclusion that "the logic of oratory disposition is universal for Bach's spiritual genres" [1, p. 146].

E. Berdennikova explores the interaction of the leaders of the Reformation influences – Martin Luther, Erasmus of Rotterdam,

later – Philip Melancthon, their awareness of the basic principles of the “new” church (often contradictory) on the formation of various types of Protestant preaching. So in the XVI century, a sermon, according to M. Luther, should have been presented in the service in an accessible, intentionally simplified way, without frills. In his opinion, thus, religious dogmas could be most successfully assimilated by the flock. In contrast to Luther, E. Rotterdam insisted on an artfully refined, “learned” version of the sermon, built according to the laws of rhetoric. He argued that the laws of beauty in the sermon are able to more deeply affect the souls of parishioners and convey to their hearts the hidden meanings of the divine wisdom of biblical texts. Later, in the XVIII century, F. Melancthon, synthesizing the two previous principles and combining the accessibility of worship with his artistic and rhetorical design, insisted on a renaissance understanding of the preacher’s personality, close attention to his personality: “The main thing (in the sermon) that is preserved – is the role of the individual, its talent” [1, p. 6].

The Bach manifestation of individual composer’s freedom, in our opinion, in the musical embodiment of the Protestant sermon was not only a manifestation of unique talent, but a deeply felt theological conviction. As one of many confirmations: the idea of the choir “Durch Dein Gefangnis, Gottes Sohn, ...” (“Through your captivity, Son of God, freedom has come to us ...”) was very close to J. S. Bach and was often used by him in compositions.

We emphasize that the main aesthetic constant of West European baroque – “musica poetica” (a term coined by cantor Listenius in 1537) was based on the positions of musical rhetoric. The artistic laws of speech, being universal, became decisive for the musical thinking of the Baroque era (works of M. Druskin, P. Bernari, O. Zakharova, etc.). It is quite necessary in this regard that the performers and musicologists address the issues of musical rhetoric and the accompanying musical symbols, numerology, emblems, the theory of wit, etc.

The study by E. Kholodova indicated that if poetry, according to the Aristotelian principle, is imitation and decoration, then the composer of the Baroque era is given the role of orator, preacher, poet, artist and even... “Sculptor” in synthesis, which corresponds to the artistic representations of this era. This statement echoes the definition of M. Lobanova: “The musical meaning in the Baroque era is directly dependent on the word, image, subordinated to the

direct transmission of affect... Music, in accordance with general cultural aspirations, gravitates to the “synthesis of arts”. Therefore, its connections with allegorical and emblematic teachings, with the theory of “wit” connecting the verbal and graphic series, establishing the laws of new artistic logic and striving for the search for increased expression, ambiguity of art, its ability to sense overload and escalation of tension ”are clear [6, p. 9]. In the works of E. Kholodova, attention is paid to the works of foreign authors in her own translations. The issues of Bach’s musical rhetoric are considered. In Bach’s works, his figurative vocabulary, the author writes: “... a logical conclusion to the history of music poetry style and the opening of a fundamentally new era in the history of musical art is the era of absolute music” [8, p. 18]. Interestingly, E. Kholodova’s observation by N. Harnoncourt regarding Bach’s intonational language that the composer “... transferred the Italian dictionary of musical speech to German, which greatly aggravated accents... and again returned the figures from instrumental to vocal” [8, p. 178], which connects the composer’s bold use of dissonant harmonies in vocal music. We emphasize that the phenomenon of Bach’s intonation thinking, his “figurative vocabulary”, based on the virtuoso use of dissonance in rhetorical figures (motifs, leaps, expression effects, etc.), corresponding to vocal embodiment, later became compared with the style of baroque art as a whole. In contemporary performance, having stood out in the concept of “Bach vocal style”, it represents a special direction: the concepts of “Bach’s vocalist” and “Bach’s orchestra” appeared.

In addition to studying the genre nature of the spiritual cantata and determining its typology of expressiveness, we give some examples of the analysis of composer text individual details as part of the performing approach.

“Rhetorical figures”, (a set of the most used of them is presented in detail in the work of O. Zakharova, [3]), were used by composers for “oratory” refinement – decorating in music and creating certain artistic states – “affects” that can excite (style “concitato”), persuade, delight, portray, express in accordance with the following principles:

– the principle of “set” of a figure (by its verbal analogy) endowed with a compositional and dramatic role, for example, “exclamatio” – “exclamation” (used by Bach in various, often contrasting versions: consonant, dissonant). This principle affirmed the importance of the figure motive;

– the principle of semantic interaction of identical figures: for example, the figure “arpedggio” could depict “the excitement of the sea”, but also mean “awe of the angel wings”, “awe of the believing soul” and other multiple subtexts that complement the image. When combined with similar in content, “related” figures, “hidden meaning” was born in musical synthesis, the semantic symbol is the subtext laid down by the author. This effect contributed to the “volume”, picturesqueness of the image, the ambiguity of its reading;

– the principle of imposing musical rhetorical figures of the opposite meaning, giving rise to a new, artistically complex musical image, which in itself was a discovery in the field of musical art of that time (which caused misunderstanding and sharp reproaches of contemporaries!). Phenomenological is the fact of overcoming the narrow boundaries of musical picturesqueness “*stilo rappresentativo*” (“representational style”), adopted in the early Baroque era. As a result of the “superposition” of opposing images, new qualities of expressiveness emerged with unique artistic potential. The composer brilliantly realized the opportunity to discover, show and bring to the level of awareness by means of music embodied in perfect musical – constructive forms, the idea of the infinity of higher spiritual space – a kind of “musical space”.

One example of the special expressiveness of the episodes of special expressiveness generated by the combination of musical rhetorical figures that are opposite in artistic and figurative content is Choir No. 9 “*Sei nun wieder zufrieden*” (with the theme of the choir by George Neumark “*Wer nun lieben Gott lasst walten*”) from the choral Cantatas BWV No. 21 “*Ich hatte viel Bekkumernis*” (“I suffered a lot”). In No. 9 “*Cruz-Gloria*” – topos, two contrasting, opposite in content topics mixed in polyphonic movement are combined. This compositional technique implements the “principle of one-time contrast” (according to T. Livanova) known in musicology literature (see the works of N. Goryukhina, V. Protopopov, etc.). The combination of transcendental topics – Cruz (Cross, Suffering, Death) – catabasis and Gloria (Glories, Resurrection, Crowns) – anabasis in a parallel, one-time movement-contrast, is endowed with the power of semantic paradox. We read in the work of N. Goryukhina: “The combination of “momentary”, present and past in “Passion” is similar to the combination of planar and three-dimensional images. Thus, the composer reaches not only the depth of the image, but also the

combination of time, which has become one of the hallmarks of twentieth-century music, for example, in the Fifteenth Symphony of D. Shostakovich or the “War Requiem” of B. Britten [2, p. 30]. At the same time, in these topics there is a mixing of tension, “erasing the edges” of drama between them, balancing their antinomy, supplemented by an “objectively” sounding Choral (in the tenor part). E. Nazaikinskyi points out that “... the contrast that arises between the intensity of the feeling expressed in the musical work and the restraint of its external manifestations is one-time. It is clear from the term itself that it implies the simultaneous deployment of opposing principles in a single time. A contrast of this kind is directly related to the sphere of mental states, and not to the colliding theater characters, that means, it refers to the lyrics, and not to the drama” [7, p. 208]. Interesting is also the fact that No. 9 is located in the climax of the “golden section” of the whole composition. A moving, non-ceremonial pace, determined, like many masters of that era, by the correspondence of the phrase duration to one vocal-performing breath. This subtle detail, which is sometimes invisible to the musicological “eye”, is extremely important for performers in clarifying the sensation of the movement of musical time, which determines the artistic processes and logic of the composition. Two opposite principles, coexisting in parallel, do not conflict, but they interact, like the dual foundations of the World Order. In turn, the musical context of the “happening” is complex: its sphere is symbolized by the “intersections” of polyphonic contour lines, by the stresses of the changing verticals, asserting themselves in cadences. The choral, introduced into the texture with a syncopated technique (from 15 tons), personifies the factor of timeless objective Principle.

It is necessary to mention one of the main expressive components of No. 9 is the three-part tempo. Compared to the natural, intrinsic to man sensation of the duality of life rhythms (for example, steps, breathing, etc.), three-duality has the power of “shifting” emphasis. There arises a unique quality of hearing, defined by hearing, of tangible freedom, going beyond the framework, additional energy with which a strong share strives for its analogue, as if “stepping over” the beat – a kind of extension of the framework of the “human”. Returning to the pre-Bach time – the time of uncensored notation, when music science was directly linked to theological postulates, we recall that the three-part meter was given the features of the perfect (divine, symbol of the Trinity). The division of the

brevis into three or two lobes was called, respectively: three-dual – “tempus perfectum” (“perfect time, divine”) and two-parted – “tempus imperfectum” (“time imperfect, human”).

Obviously, Bach deliberately creates a musical continuum in which he works almost hypnotically, comforting, inspiring hope of an exalted, lyrical and dramatic experience in the tempo of three-duality of “perfect time”, at the same time making you feel the opposite feelings: in them the suffering and joy of Consolation seem to intertwine in balance with the Truth of being abiding in Eternity.

**Conclusions.** Vocal and choral music, created in accordance with the requirements of the Protestant liturgical ritual (called the Kirchenmusik, Kirchenstück before the eighteenth century), obeying it and starting from it, in composer reading, expands the framework of concepts of creative freedom and boldness of the author’s interpretation of the original Book of Genesis texts (according to F. Melancton).

Spiritual cantata music, being a school of Bach’s vocal style, sacred music with text, among other things, clarifies, sheds light on many issues of music without text: from articulation, phrasing, etc. to the principles of dramaturgy, the highest spiritual meaning. It is also worth mentioning direct borrowings in instrumental music from cantatas, the so-called auto-parodies.

German ecclesiastical oratory led to the emergence of patterns of exalted religiosity, exaltation and intellectualism in music. Reviving the tradition of two hundred years ago, but remaining a composer of the 18th century, Johann Sebastian Bach created works filled with spirituality and mystical optimism, belonging to eternity, turned to God.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И.С. Баха. Київ : Музична Україна, 2008. 200 с.
2. Горюхина Н. Стиль музыки И.С. Баха. *И.С. Бах и современность* / сост. Н.А. Герасимова-Персидская. Київ, 1985. С. 19–32.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII вв. Москва : Музыка, 1983. 76 с.
4. Заболотная Н.Г. Художественные структуры в духовных кантатах И.С. Баха : дисс... канд. искусств. : 17.00.03 / Одес. гос. муз. акад. им. А.В. Неждановой. Одесса, 2003. 165 с.
5. Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII–XVIII в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.
6. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994. 245 с.

7. Назайкинский Е. Русская книга о Бахе / сост. Т. Ливанова, В. Протопопов, ред. Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1985. 362 с.
8. Холодова Е. К проблеме исторической интерпретации кантатно-ораториальных сочинений И.С.Баха. *Вопросы анализа вокальной музыки* / МК Украины, КГК им. П.И. Чайковского. Київ, 1991. С. 36-48.
9. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
10. Neuman W. Handbuch der Kantaten I.S. Bach. Z., 1978.
11. Bach-Compendium. T. IV, Edition Peters, L.-D., 1991.
12. The Bach Cantatas Website (BCW). URL: <http://bach-cantatas.com>.

### REFERENCES

1. Berdennikova E. Homiletical traditions of the spiritual cantatas of J. S. Bach. Kyiv : Muzichna Ukraina, 2008. 200 p.
2. Goryukhina N. Style of music by J. S. Bach. J. S. Bach and modernity / comp. N. A. Gerasimova-Persidskaya. Kyiv, 1985. p. 19-32.
3. Zakharova O. Rhetoric and Western European music of the XVII - the first half of the XVIII centuries. Moscow : Music, 1983. 76 p.
4. Zabolotnaya N.G. Artistic structures in the spiritual cantatas of JS Bach: diss ... can. Art. : 17.00.03 / Odessa. state Muses Acad. them. A.V. Nezhdanova. Odessa, 2003.165 s.
5. Livanova T. Western European music XVII-XVIII in the range of arts. Moscow : Music, 1977. 528 p.
6. Lobanova M. Western European musical baroque: problems of aesthetics and poetics. Moscow : Music, 1994. 245 p.
7. Nazaikynskiy E. Russian book about Bach / comp. T. Livanova, V. Protopopov, ed. N. Kopchevsky. Moscow : Music, 1985. 362 p.
8. Kholodova E. On the problem of historical interpretation of the cantata-oratorical connections of J. S. Bach. Issues of analysis of vocal music / МК of Ukraine, КГК them. P.I. Tchaikovskiy. Kyiv, 1991. p. 36-48.
9. Harnoncourt N. Music as a sp. sound. Sumy : Cathedral, 2002. 184 p.
10. Neuman W. Handbuch der Kantaten I.S. Bach. Z., 1978.
11. Bach-Compendium. T. IV, Edition Peters, L.-D., 1991.
12. The Bach Cantatas Website (BCW). URL: <http://bach-cantatas.com>

*Стаття надійшла до редакції 10.07.2019*



УДК 78.03:7.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.2>**Юлія Володимирівна Каплієнко-Ілюк**<https://orcid.org/0000-0002-6114-9680>

кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

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

## ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ПОЛІСТИЛІСТИЧНИХ ОСНОВ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

**Мета статті** – охарактеризувати процес виникнення полістилістики в мистецтві, зокрема в музиці, та визначити шляхи формування стильових взаємодій у композиторській творчості. **Методологія** визначається працями музикознавчого та культурологічного спрямування, де приділяється увага різним аспектам стилю, полістилістики, дисертаційним дослідженням, присвяченим питанням полістилістики в музичній та художній культурі. **Наукова новизна** полягає в системному висвітленні основ формування полістилістики у творчості музиканта та виявленні причин виникнення стильових взаємодій у музичному мистецтві. **Висновки.** Музичне мистецтво останніх десятиліть ХХ та початку ХХІ століть демонструє розмаїття стилів та одну з особливостей стильових взаємодій – полістилістику. Дане явище стало ознакою постмодерну та властивістю творчого мислення сучасного композитора. В основі формування полістилістичного мислення композитора, виникнення стильових взаємодій лежить ряд причин, зумовлених сформованістю певних загальноєвропейських елементів, їх поєднанням із національним та індивідуальним стилем, й обставин, регламентованих розвитком сучасного суспільства. Дослідження підтверджує еkleктичність сучасного мистецтва, неминучість стильових зв'язків, насичення музичного простору полістилістичними ознаками, що визначають специфіку розвитку мистецтва ХХ–початку ХХІ століття.

**Ключові слова:** стиль, полістилістика, еkleктика, стильові взаємодії, стильові зв'язки, творче мислення, музична творчість.

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

*Ways of formation of polystylistic bases of composer creativity*

*The purpose of the article is to characterize the emergence of polystylistics in art, in particular, in music, and determine ways of forming stylistic interactions in composer creativity. The methodology is determined by the works of musicological and cultural direction, where attention is paid to various aspects of style,*



polystylistics, and dissertation research on the issues of polystylistics in music and artistic culture. **Scientific novelty** lies in the systematic coverage of the foundations of polystylistics formation in the work of a musician and the identification of the causes of stylistic interactions in musical art. **Conclusions.** Musical art of the last decades of the 20<sup>th</sup> and the early 21<sup>st</sup> centuries demonstrates a variety of styles and one of the features of stylistic interactions – polystylistics. This phenomenon has become a feature of the postmodern time and the property of creative thinking of the contemporary composer. At the heart of the composer's polystylistic thinking and the emergence of stylistic interactions are a number of reasons based on the formation of certain pan-European elements, their combination with national and individual style, and the circumstances governing the development of modern society. The study confirms the eclecticism of contemporary art, inevitability of style connections, saturation of the musical space with polystylistic features that determine the specifics of the development of art in the 20<sup>th</sup>–early 21<sup>st</sup> centuries.

**Key words:** style, polystylistics, eclecticism, style interactions, style connections, creative thinking, musical creativity.

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

#### **Пути формирования полистилистических основ композиторского творчества**

**Цель статьи** – охарактеризовать процесс возникновения полистилистики в искусстве, в частности в музыке, и определить пути формирования стилевых взаимодействий в композиторском творчестве. **Методология** определяется трудами музыковедческого и культурологического направления, где уделяется внимание различным аспектам стиля, полистилистики, диссертационными исследованиями, посвященными вопросам полистилистики в музыкальной и художественной культуре. **Научная новизна** заключается в системном освещении основ формирования полистилистики в творчестве музыканта и выявлении причин возникновения стилевых взаимодействий в музыкальном искусстве. **Выводы.** Музыкальное искусство последних десятилетий XX и начала XXI веков демонстрирует разнообразие стилей и одну из особенностей стилевых взаимодействий – полистилистику. Данное явление стало признаком постмодерна и свойством творческого мышления современного композитора. В основе формирования полистилистического мышления композитора, возникновения стилевых взаимодействий лежит ряд причин, обусловленных установлением определенных общеевропейских элементов, их сочетанием с национальным и индивидуальным стилем, и обстоятельством, регламентированных развитием современного общества. Исследование подтверждает эклектичность современного искусства, неизбежность стилевых связей, насыщение музыкального пространства полистилистическими признаками, определяющими специфику развития искусства XX–начала XXI веков.

**Ключевые слова:** стиль, полистилистика, эклектика, стилевые взаимодействия, стилевые связи, творческое мышление, музыкальное творчество.

**Актуальність теми дослідження.** Проблеми стилю дедалі більше захоплюють увагу мистецтвознавців. Стиль – багаторівнева категорія, яка тлумачиться з різних позицій та поглядів. Музичне мистецтво останніх десятиліть ХХ та початку ХХІ століть демонструє розмаїття стилів та одну з особливостей стильових взаємодій – полістилістику. Дане явище стало ознакою постмодерну та особливістю творчого мислення сучасного композитора. Процес формування основ композиторської творчості, що залежить від сучасних процесів розвитку музичної та художньої культури, – актуальне питання музикознавства, яке потребує детального дослідження та наукових узагальнень.

**Мета дослідження** – охарактеризувати процес виникнення полістилістики в мистецтві, зокрема в музиці, та визначити шляхи формування стильових взаємодій у композиторській творчості.

**Основний виклад матеріалу.** Стиль композитора – це єдність основних, найхарактерніших ознак творів у різних жанрах. Визначними для стилю найчастіше стають твори зрілого або пізнього періоду, що залежить нерідко від творчої біографії композитора. Вже на початку творчої діяльності композитор спирається на певну стильову систему або навіть поєднує ряд систем. Поступове формування власного індивідуального стилю супроводжується невід’ємним процесом засвоєння традицій, як загальноєвропейських, світових, так і окремих національних шкіл та індивідуальних властивостей окремих художників. Композиторське стильове мислення, проходячи ряд ступенів розвитку, еволюціонує поряд з іншими процесами в суспільстві, мистецтві та громадській діяльності. Творча особистість, орієнтуючись у мистецькому просторі, збагачує свій власний стиль новими сучасними тенденціями, що тісно взаємодіють із відпрацьованими елементами стильових систем, які міцно закріпилися в його творчості. Такий симбіоз стилів та стильових систем нерідко призводить до виникнення полістилістичних явищ.

Композитору мають бути підвладні різноманітні стилі, що позначається на вмінні створювати п’єси, в яких враховується творчий почерк митців різних напрямків, жанрові моделі різних періодів історії музики. На такі дії впливає певна психологічна установка, яку М. Михайлов визначає як «усвідомлену вольову спрямованість внутрішньо-слухових інтонаційно-

образних уявлень на відомі загальні риси або конкретні твори, характерні для відтворюваного стилю» [7, с. 186]. Така попередня спрямованість, на думку дослідника, «присутня під час всякого музично-творчого процесу в якості одного з компонентів складного комплексу переживань, що його супроводжують» [7, с. 186–187]. Таким чином, на початкових етапах творчості композитора виникають різноманітні установки, серед яких особливе місце належить певним жанрам.

Композитор, у якого вже сформовані творчі смаки та вподобання, володіє вже власним стильовим мисленням, де органічно поєднані риси його індивідуальної творчості з елементами різних стильових систем, традицій минулого та сучасного. Водночас ступінь використання «запозичених» засобів може бути різним, проте справжній художник відрізняється тим, що вміє вдало, яскраво й талановито опрацювати та переінтонувати чужі надбання та впести їх у власний індивідуальний стиль. Однак згідно з позиціями психології музичної творчості еволюційний процес стильового мислення не виключає зворотного ефекту повернення до традиційних стильових норм, оскільки його власний стильовий фонд поступається перед загальними, більш вживаними нормами стильових рівнів.

Поряд з інтуїтивними діями у процесі створення музики композитор не позбавлений вольового та інтелектуального контролю. Відбір певних стильових засобів для творчого акту відбувається, перш за все, на основі попереднього досвіду, який формується довгий час у результаті засвоєння інтонацій, що обираються, як визначає М. Михайлов, «за ознакою внутрішньої «співзвучності» та позитивної емоційної реакції на ті чи інші явища» [7, с. 191]. Водночас на процес відбору засобів впливає і певна естетична спрямованість та концептуальність творчості композитора. Усвідомлення таких дій особливо яскраво почало відбуватись із початку ХХ століття, коли проблемами стилістики, її вивченням займаються самі композитори, зокрема А. Шенберг, П. Хіндеміт, О. Месіан, І. Стравінський, С. Прокоф'єв та інші.

Індивідуальний стиль передбачає наявність єдності загальних, особливих та індивідуальних елементів, що належать різним стильовим рівням та проявляються майже в кожному творі композитора або в певній стильовій системі. Якщо творчий процес не передбачав навмисно застосованих

моментів стилізації, ретроспективізму, задум яких, за визначенням М. Михайлова, – «звернення до різноманітних епохально-стильових систем, хронологічно більш або менш віддалених від сучасності, з використанням деяких творчих естетико-композиційних жанрових та стилістичних елементів цих систем» [7, с. 212], тоді мова може йти про безпосередні впливи на індивідуальний стиль стилю інших композиторів, напрямків, національних шкіл та стилістичних рівнів, передумови виникнення яких особливо складні та відмітні. Поряд із полістилістичними процесами в межах індивідуального стилю спостерігається перехрещування стильових рівнів, зокрема національного стилю зі стилями історичних періодів, напрямків тощо. Однак проблема стильових взаємодій неоднакова для різних напрямків та індивідуальних систем, адже в одній національній школі можна спостерігати активне залучення ознак інших систем, а в іншій – повну відсутність такого роду комунікацій. Таким чином, постає питання співвідношення загального та індивідуального у стилі композитора. Л. Коган розглядає дану проблему в діалектичному зв'язку з художнім смаком, зазначаючи, що «загальне та індивідуальне в художньому смаку людини невіддільні, їх неможливо механічно відокремити та протиставити один одному, адже власне загальне розкривається в індивідуальному та тільки через індивідуальне» [4, с. 76].

Явище полістилістики утворюється від поєднання крупних стильових систем у рамках однієї, що свідчить про наявність міжнаціональних зв'язків у композиторській творчості на основі спільних естетичних та ідейних засад та майже виключає вплив інших індивідуальних стилів, що може нівелювати власні стильові надбання. Однак присутність стильових ознак крупних представників напрямків та епох може утворити лише безпосередні непрямі зв'язки. Серед знакових стильових зв'язків між індивідуальними стилями зазвичай відзначають спільність мелодико-тематичних, ладогармонічних, фактурних та структурно-композиційних елементів. Рівень стилю напрямку може проявитись в іншій стильовій системі у вигляді типових тематичних утворень та загальних тенденцій ладогармонічного розвитку. Найвиразнішими можуть бути зв'язки на рівні жанрових моделей, що проявляються безпосередньо або у вигляді метонімічних зразків. Основоположні для усіх окремих композиторських шкіл оперні та симфонічні

жанри і форми, у становленні яких особливо посилюється роль міжнаціональних взаємин.

Єдність між різними стилями напрямків реалізується найчастіше єдністю музично-естетичних принципів, спільністю художніх методів та національних традицій. Проте саме відмітні риси, що поєднуються в одній стильовій системі, найбільш виразні та суттєві. Їх переінтонування, пристосування одних до стильової системи інших і утворює певні полістилістичні явища, які викликають неабиякий інтерес. Однак, як відзначає М. Михайлов, таких «генетично відмітних елементів між синхронними стильовими системами у цілому не може бути багато» [7, с. 209]. Композитор певної епохи чи напрямку все одно орієнтується на явища, «спадкоємний зв'язок з якими так чи інакше майже неминучий у даний історичний момент». Джерела відбору засобів та прийомів визначаються індивідуальними або колективними інтересами і знаходяться у стилях минулого та сучасності, в індивідуальних і національних стильових системах. Диференціація цих пошуків відбувається «за ознакою переваги традиційно-охоронної, консервативної, академічної або, навпаки, чітко вираженої новаторської естетико-стильової та творчої орієнтованості» [7, с. 209]. Тим не менш, відбір стильових джерел в окремих індивідуальних стилях завжди різний.

Не тільки взаємодії різних національних культур, але й синтез народного та професійного мистецтва утворюють явище полістилістики. Усередині окремих національних композиторських шкіл відбувається процес їх живлення фольклорними елементами, які, за визначенням І. Ляшенко, детермінують «у здобутках загальноєвропейського художнього професіоналізму свою інтонаційно мінливу і водночас інваріантну етностильову парадигму» [6, с. 61]. Вона концентрується в інших національних школах як «цілісна підсистема в загальній системі епохальних, історичних стилів». Дослідник вважає, що «ядром стильової підсистеми, серцевиною її якісної визначеності і є власне національне».

Проблема полістилістики більш гостро постає в кінці 60-х років ХХ століття та розглядається як різновид композиторської техніки, побудованої на асоціативному колажі, що призводить до змішування стилів різних історичних епох. Полістилістика, як пише О. Кузьменкова, «входить у систему засобів, властивих музичній мові ХХ століття, таких як

політональність, полімодальність, поліфункційність, поліладовість та поліритмія» [5, с. 12].

Перше теоретичне обґрунтування поняття полістилістики отримало в доповіді «Полістилістичні тенденції в сучасній музиці» А. Шнітке, з якою він виступив на Міжнародному конгресі 8 жовтня 1971 року. Композитор і музикознавець, вивчаючи стильові аспекти творів композиторів та композиторських шкіл різних напрямків та національностей ХХ століття, дійшов висновку, що в сучасному музично-композиційному світі чітко проглядається тенденція «свідомого використання елементів «чужого» стилю» [10, с. 327]. Практику різноманітних стильових взаємодій, стилістичних контамінацій вчений позначає терміном «полістилістика». А. Шнітке піднімає питання невизначеності законів даного явища, що ускладнює проблему авторства. Він пише: «Невідомо, де межі між еклектикою та полістилістикою, між полістилістикою та плагіатом» [10, с. 330]. Переосмислюючи тези повідомлення з позицій сучасної науки, К. Яськов стверджує, що «А. Шнітке розумів полістилістику як систему, що інтегрує воедино певний комплекс техніко-композиційних засобів, та невіддільну від нього сукупність філософсько-естетичних настанов творчості» [11].

А. Шнітке розглядав полістилістику як сучасну техніку композиції, як «свідомий прийом», де «композитор заздалегідь планує полістилістичний ефект, будь то ефект шоку від колажного зіткнення музичних часів, будь то ковзання по фазах музичної історії, або найтонші, ніби випадкові алюзії» [10, с. 329]. Водночас учений надає терміну та явищу ширшої, узагальненої трактовки у вигляді «нової плюралістичної музичної свідомості», що формується в результаті конфронтації «з умовами консервативного та авангардного академізму», створюючи альтернативу «самій стійкій умовності – поняттю стилю як стерильно чистого явища» [10, с. 327]. Таким чином, полістилістичні прояви, її естетичні установки А. Шнітке протиставляє авангардним принципам творчості, стверджуючи правомірність «розширення кола виражальних засобів», інтеграції «низького» та «високого» стилів, «банального» та «вишуканого», «широкого музичного світу», шляху загальної «демократизації стилю» [10, с. 330]. А. Шнітке розглядає полістилістику як своєрідний «прорив», який «зумовлений властивою розвитку європейської музики тенденцією до

розширення музичного простору» і як тенденцію «до зростання органічної єдності форми» [10, с. 329–330]. Отже, композитор окреслює шляхи майбутнього розвитку мистецтва, де в якості «нового виміру музики» та «засобу художнього вираження «зв'язку часів» відкриті перспективи для полістилістики [10, с. 331]. Іншу думку висловлює Г. Орджонікідзе, який бачить певні недоліки та небезпеки у процесі взаємодій різних культурних систем, що призводить до негативних наслідків у розвитку національних стилів, у результаті чого «місцеві типи музикування» знищуються або пристосовуються до інших стандартів [8, с. 160]. Натомість І. Ляшенко зазначає, що «адаптація іноетнічного, входячи в національну культуру, не нівелює, а лише розширює її стильові обрії» [6, с. 57].

Появою полістилістичного мислення характеризується художня, зокрема музична, культура, починаючи від ХХ століття, адже до того вона була переважно моностильовою. Стилістичні взаємодії, найчастіше у вигляді стильових запозичень, виявлялись на суто технічному рівні. «Ступінь усвідомлення використання полістилістики, – за спостереженнями А. Шнітке, – не виходила за рамки «варіацій» на тему такого-то або «наслідування такому-то» [10, с. 329]. Контамінація стилів більш або менш реально існувала в усій європейській музиці ще до ХХ століття і проявлялась не тільки в певних жанрах, опора на які вказувала на окремі стилістичні аналоги, але й на рівні моностилістичних систем. Починаючи від ХVІ століття все більше набували обертів процеси стилістичних взаємодій, коли в межах окремих стильових систем формувались принципи майбутньої полістилістики. На цей процес активно впливає рух Реформації, що захопив європейський простір та змінив у суспільстві матеріальні та духовні цінності. Багаторівневість художньої свідомості Нового часу позначилась на появі та співіснуванні кількох художніх стилів: бароко, класицизм, рококо тощо. ХІХ століття відзначається розмаїттям стильових напрямків, які змінювали один одного або розвивалися паралельно. Таким чином, епоха романтизму демонструвала різностильове культурне поле, що призвело до втрати пріоритету класичних догматичних норм. Завдяки цим процесам у художній творчості друга половина ХІХ століття отримала назву еклектики. На межі ХІХ–ХХ століть формується модерн, який вважався спочатку періодом безстильності, проте згодом став останнім «великим



стилем». Вже з останньої третини XIX століття спостерігається активне оперування «чужими стилями», що стає принципово новим та сталим прийомом композиторського мислення XX–XXI століть. Отже, шлях формування полістилістичних основ творчості досить великий, що підтверджується висновками мистецтвознавців та культурологів, зокрема Н. Іллічової, яка доводить, що «процес стилеутворення в європейській художній творчості від Античності до початку XX століття відмічається поряд із тенденцією чергування класичних та а-класичних стилів накопиченням рис полістилістики» [2, с. 20].

У музичному стилеутворенні ситуація подібна, адже на ньому позначаються усі мистецькі процеси. Проте особливо яскраво ці тенденції проявилися на початку XX століття, що можна пов'язати з виникненням ознак синтезу мистецтв. Авангардизм та неокласицизм змінюють уявлення про мистецтво та стиль зокрема. Це створює суттєві передумови формування нового бачення стильової картини, що призводить до утворення різних стильових систем, основа яких – полістилістичне мислення. Одна із причин появи полістилістичних ознак у творчості композиторів, за визначенням Є. Чигарьової, – «драматизм концепції», що став протиположним до тонального, тематичного, фактурного, жанрового та іншого контрасту, які поступово втрачали своє значення та актуальність [9, с. 33].

Полістилістичний процес – це результат розвитку тлумачення світу, його художньої інтерпретації, що виражається в понятті стилю. О. Єрмолович зазначає: «Стиль – це образ часу та образ культури, в основі якого лежать культурно-психологічні, формально-естетичні, духовно-душевні фактори» [1, с. 30]. Тому, на думку дослідника, «в самому феномені стилю криється глибинний зміст, що проливає світло на явні та приховані інтенції культури, які відображають її духовну субстанцію». Серед причин виникнення полістилістики у XX столітті деякі дослідники бачать процеси, що відбуваються в суспільстві та відображають доволі приземлені явища, зокрема «умови економічного життя», які «зближують народи та прискорюють процеси культурного взаємопроникнення», не виключаючи боротьбу за «індивідуальну самобутність окремих культур» [8, с. 161]. Л. Кияновська знаходить певні пояснення «багатоплановому та суперечливому процесові». Так, дослідниця вважає, що «насиченість «інформатив-



ного поля» в сучасній художній свідомості <...> приводить до надміру і надлишку естетичних вражень; вони, у свою чергу, часто суперечать одне одному, існують наче в різних духовних вимірах і площинах; надто інтенсивне співіснування і викличне зіткнення елітарного і масового, агресивного і рефлексивного, витонченого і вульгарного в тих мистецьких переживаннях, які виникають часто спонтанно, несамохіть, не могли не залишити відбитку у творчому процесі. <...> Таке інтенсивне і цілеспрямоване використання «чужого слова» та стилізації в різних планах і з різними цілями видається безпосереднім наслідком стисненості і перенасиченості звукового простору сучасності» [3, с. 348]. Водночас музикознавець виділяє інші причини виникнення полістилістики: «ностальгія за традиційним мистецтвом, вибух інтересу до культури попередніх століть», що зумовило «повернення прикладної функції серйозного мистецтва» та породило «прагнення «серйозних» композиторів іноді виключно прямолінійно користуватись тими інтонаційними знаками відомих стилів, які лежать на поверхні, одразу пізнаються слухачем, а відтак породжують ефект «йдитеки історії»; «феномен «findesinck», який провокує ефект перевтомленого стилю, аналогічно до модерну і сецесії попереднього зламу століть, але на іншому рівні, з охопленням актуальних звукових сфер у контакті з інтонаційними знаками минулих епох» [3, с. 348–349].

**Висновки.** Отже, в основі формування полістилістичного мислення композитора, виникнення стильових взаємодій лежить ряд причин, зумовлених сформованістю певних загальноєвропейських елементів, їх поєднанням із національним та індивідуальним стилем, та обставин, регламентованих розвитком сучасного суспільства. Дослідження підтверджує еkleктичність сучасного мистецтва, неминучість стильових зв'язків, насичення музичного простору полістилістичними ознаками, що визначають специфіку розвитку мистецтва ХХ – початку ХХІ століття.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ермолович О. Феномен полистилистики в художественной культуре ХХ века. *Человек. Культура. Общество*: Тезиси докладов I Междунар. научн. конф. студентов и аспирантов. (г. Минск, 21–22 мая 2004 г.) / отв. ред. А.А. Легчилин. Минск : БГУ, 2004. С. 30–32 URL : <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/46549/1> (дата звернення: 03.04.2019).

2. Ильичева Н. Полистилистика как феномен художественного творчества XX в. *Знание. Понимание. Умение*. Москва : Музыка, 2011. Вып. 3. С. 182–186.

3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття : навчальний посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.

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

5. Кузьменкова О. Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х годов XX века: Симфоническая и инструментальная музыка : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. Санкт-Петербург, 2004. 24 с.

6. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.

7. Михайлов М. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

8. Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке. *Музыкальный современник*: Сборник статей. Вып. 1. Москва : Советский композитор, 1973. С. 144–181.

9. Чигарева Е. Художественный мир Альфреда Шнитке. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. 368 с.

10. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. *Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества*. Москва : Советский композитор, 1990. С. 327–331.

11. Яськов К. Явление полистилистики в контексте исследований русскоязычного музыковедения. *Музыкальная культура Беларуси: на путях исследований* [сост. Т.С. Якименко] ; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 28. Серия 6: Вопросы современного музыкознания в исследованиях молодых учёных. Минск : УО «Белорусская государственная академия музыки», 2012. С. 154–163. URL : <http://yaskou.by/nauka/yavlenie-polistilistiki-v-kontekste-issledovaniy-russkoyazychnogo-muzykovedeniya/> (дата звернення: 06.04.2019).

#### REFERENCES

1. Yermolovich, O. (2004). The Phenomenon of Polystylistics in the Artistic Culture of the 20<sup>th</sup> century. Person. Culture. Society. Retrieved from: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/46549/1> [in Belarussian].

2. Ilicheva, N. (2011). Polystylistics as a Phenomenon of 20<sup>th</sup> century art. Knowledge. Understanding. Skill. (Vol. 3), (pp. 182–186). Moscow: Muzyka [in Russian].

3. Kyjanovsjka, L. O. (2007). Galician Musical Culture of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries: A Textbook. Chernivtsi: Knyghy – XXI [in Ukrainian].

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

5. Kuzmenkova, O. (2004). Style Modeling in the Works of Domestic Composers of the 70-90 of the 20<sup>th</sup> century: Symphonic and Instrumental Music. Extended abstract of candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].

6. Ljashenko, I. (1991). National and Internationalin Music. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

7. Mikhaylov, M. (1981). Style in Music. Leningrad: Muzyka [in Russian].

8. Ordzhonikidze, G. (1973). Some Characteristic Features of the National Stylein Music. Musical Contemporary: Collection of Articles. (Vol. 1), (pp. 144–181). Moscow: Sovetskiykompozitor [in Russian].

9. Chigareva, Ye. (2012). Artistic World of Alfred Schnittke. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].

10. Shnitke, A. (1990). Polystylistic Tendencies of Modern Music. Kholopova V., Chigareva Ye. Alfred Schnittke: Essayon Life and Work. (pp. 327–331). Moscow: Sovetskiy kompozitor [inRussian].

11. Yaskov, K. (2012). The Phenomenon of Polystylistics in the Contex to Studies of Russian-language Musicology. The Musical Culture of Belarus: on the Paths of Research. T. S. Yakimenko (Ed.); Scientific works of the Belarusian State Academy of Music. (Vol. 28), (Series 6: Issues of modern musicology in the research of young scientists), (pp. 154–163). Minsk: UO «Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki». Retrieved from: <http://yaskou.by/nauka/yavlenie-polistilistiki-v-kontekste-issledovaniy-russkoyazychnogo-muzykovedeniya/> [in Belarussian].

**Стаття надійшла до редакції 24.07.2019**

УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.3>*Анжеліка Анатоліївна Татарнікова*<https://orcid.org/0000-0002-6310-827>

кандидат педагогічних наук, докторант,

старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

[angelikatatarnikova75@gmail.com](mailto:angelikatatarnikova75@gmail.com)

## ПЕРИПЕТІЇ СЛАВИ РУСІ ЯК РОЗУМОВІ СТЕРЕОТИПИ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ О. БОРОДИНА І В АНАЛОГІЇ ДО РОЗРОБОК Л. ГУМІЛЬОВА У ХХ СТОЛІТТІ

*Мета дослідження* – виділення в сукупній смисловій спрямованості творчої, науково-природознавчої і композиторської діяльності О. Бородіна засобів втілення національної слави через суттєві у світовому обсязі здобутки науковця-хіміка, духовну велич національної культурно-історичної традиції та її втілення в творчому спадку композитора. *Методологічною основою роботи* виступає аналітичний, історико-компаративний, міждисциплінарний методи, як вони втілені в працях О. Лосєва, Л. Гумільова, В. Личковаха, а також герменевтичний зріз інтонаційного музикознавчого підходу, як це маємо в роботах Б. Асаф'єва, а також у розробках О. Маркової, О. Муравської та ін. *Наукова новизна* зумовлена новаційним ракурсом подання науково-природознавчих звершень О. Бородіна і виразності опери «Князь Ігор» як співпадаючих не тільки за хронологією їх вибудови, але і за розумовим принципом «виращення з молекулярного рівня сенсу цілого», а також переоцінку історичного тла «Слова о полку Ігоревім», як то демонструють розвідки Л. Гумільова і оригінальний авторський задум О. Бородіна, що має певні розбіжності з відомим редактованим варіантом опери. *Висновки.* Ідея національної слави як культурно-мистецького надбання в діяльності О. Бородіна, науковця-природознавця і композитора, склалася в усвідомлення наукового і творчо-мистецького внеску у світовий культурний простір, який у вимірах романтичної доби ХІХ століття був унікальним. Це випереджаюче у 1870-ті – 1880-ті роки виявлення Системи Леонардо да Вінчі, яка, за П. Валері, вказувала на творчий норматив ХХ ст. як поєднання в діяльності однієї особи наукового і мистецько-творчого доробків. У роботі композитора-Бородіна маємо втілення епічної масштабності мислення, «виращеного» із «молекулярного» рівня билинних наспівів, почутих у неадекватних для них салонних умовах і представлених на славу Київської Русі, усвідомлюваної ним, попри кровний зв'язок із культурою Кавказу.

*Ключові слова:* національна культура, слава Русі, Система Леонардо да Вінчі, молекулярний підхід в хімії, епіка билин.

*Tatarnikova Anzhelika, Ph.D. in Pedagogical Sciences, Lecturer of the department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

***Vicissitudes of the glory of Russ as thinking stereotypes in creative activity of A. Borodin and in analogies to developments of L. Gumilev in XX century***

***The purpose of the study*** – separation in total sense directivities of creative, scientifically and composer, activity of A. Borodin ways of the entailment of the national glory by means of leader positions in world incidence scientific achievements his as chemist and spiritual greatness Antique Russ brown in composer work. ***The methodological base*** emerges analytical, historian-comparative, inter-disciplinary methods, as they incarnate in work A. Losev, L. Gumilev, V. Lihachov, as well as hermeneutic cut of the intonation musicology approach, as this has in works of B. Asafiev, as well as in development of E. Markova, O. Muravskaja and others. ***Scientific novelty*** is conditioned by innovation forshortening of the presentation scientifically of fulfilment and expressiveness of operas “Prince Igor” as coinciding on chronologies of their straightening not only, but also on thinging principle of “to bring up from molecular level of the sense integer”, also reassessment of the history basis “Word about Igor expedition”, as that demonstrate the quest of L. Gumilev and original author’s, notwithstanding “decoration” of editor, composition frames of the opera. ***Conclusions.*** The national glory as cultural-artistic acquisition in activity of A. Borodin, scientific figure and composer, formed in realization scientific and creative-artistic contribution to world cultural space, which in measurements romantic epoch of XIX century was unique. This overtaking in 1870–1880 years revealing the System Leonardo da Vinci, which, on P. Valery, pointed to creative standard XX ct. as join in activity of one persona scientific and artistic-creative contribution. In work of Borodin-composer have an entailment epic big size of thinkings, which is formed “from” “molecular” level of epic melodies, heard in inadequate for them salon condition and presented in glory Kyiv Russ brown, realized by him notwithstanding blood relationship with culture Caucasus.

***Key words:*** national culture, glory of Russ, System of Leonardo da Vinci, molecular approach in chemistries, epic poet bilina.

***Татарникова Анжелика Анатольевна, кандидат педагогических наук, докторант, преподаватель кафедры теоретической и прикладной культурологии Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой.***

***Перипетии славы Руси как мыслительные стереотипы в творческой деятельности А. Бородина и в аналогии к разработкам Л. Гумилева в XX столетии***

***Цель исследования*** – выделение в совокупной смысловой направленности творческой, научно-естествоведческой и композиторской деятельности А. Бородина способов воплощения национальной славы посредством существенных в мировом охвате научных достижений его как химика, идеи духовного величия национальной культурно-истори-

ческой традиции и ее воплощения в творческом наследии композитора. **Методологической основой** работы выступают аналитический, историко-компаративный, междисциплинарный методы, представленные в трудах А. Лосева, Л. Гумилева, В. Лычковаха, а также герменевтический срез интонационного музыковедческого подхода, репрезентированный в работах Б. Асафьева, а также в разработках Е. Марковой, О. Муравской и др. **Научная новизна** обусловлена новационным ракурсом представления научно-природоведческих свершений А. Бородин и выразительности оперы «Князь Игорь» как совпадающих не только по хронологии их выстраивания, но и по мыслительному принципу «выращивания из молекулярного уровня смысла целого», а также переоценкой исторического основания «Слова о полку Игореве», как это демонстрируют поиски Л. Гумилева и оригинальный авторский замысел А. Бородина, имеющий определенные различия с известным отредактированным вариантом оперы. **Выводы.** Идея национальной славы как культурно-художественное обретение в деятельности А. Бородин, научного деятеля-естествоиспытателя и композитора, сложилась в осознании научного и творчески-художественного вклада в мировое культурное пространство, которое в измерениях романтической эпохи XIX века было уникальным. Это упречающее в 1870-е – 1880-е годы выявление Системы Леонардо да Винчи, которая, согласно П. Валери, указывала на творческий норматив XX ст. как соединение в деятельности одной персоны научного и художественно-творческого вкладов. В работе Бородин-композитора воплощена эпическая масштабность мышления, «вырожденного» из «молекулярного» уровня былинных напевов, услышанных в неадекватных для них салонных условиях и представленных во славу Киевской Руси, осознаваемой им вопреки кровной связи с культурой Кавказа.

**Ключевые слова:** национальная культура, слава Руси, Система Леонардо да Винчи, молекулярный подход в химии, эпика былин.

**Актуальність** дослідження визначена незгасною виконавською і слухачською затребуваністю спадщини О. Бородіна та відповідною потребою усвідомлення художніх творів згідно з «духом часу» [7]. Численні постановки його «Князя Ігоря», затребуваність творчості композитора у сучасній концертній та учбово-педагогічній практиці кожний раз виявляють нові «герменевтичні кола» як його творів, так і його яскравої особистості, універсальності якої має аналогії з видатними представниками ренесансної культури.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Бібліографія щодо наукової та творчої діяльності О. Бородіна, включаючи книги С. Діаніна [10], А. Сохора [14], А. Зоріної [11], у публікаціях останніх десятиріч поповнилася описами авторського плану оперного опусу композитора, суттєво відмінного від

представленого редакторами (див. матеріали Г. Буличової [4], С. Стасюк [15], Ш. Гареевої і С. Платонової [6] та ін.). І саме цей авторський варіант виявився дотичним до актуальних пошуків смислу та історичних подій XII чи XIII ст., відображених у «Слові», і оперного подання останніх. Проте в сучасному мистецтвознавстві та культурознавстві поки недостатньо висвітлено все ж залишається унікальна здатність О. Бородіна працювати в різних галузях наукової і творчо-музичної діяльності, випереджаючи тим самим позиції XX ст., для творців якої П. Валері зазначив «Систему Леонардо да Вінчі» [5, с. 24–58]. Причому в тих різних сферах науковця-хіміка і композитора-купкіста О. Бородін визначився саме в напрямі уславлення здобутків Русі, випереджаючи розвідки Л. Гумільова щодо памфлетних сторін змісту знаменитого «Слова».

**Мета дослідження** – виділення в сукупній смисловій спрямованості творчої, науково-природознавчої і композиторської діяльності О. Бородіна засобів втілення національної слави через суттєві у світовому обсязі здобутки науковця-хіміка, духовну велич національної культурно-історичної традиції та її втілення у творчому спадку композитора. **Методологічною основою роботи** виступає аналітичний, історико-компаративний, міждисциплінарний методи, як вони втілені в працях О. Лосева, Л. Гумільова, В. Личковаха, а також герменевтичний зріз інтонаційного музикознавчого підходу, як це маємо в роботах Б. Асаф'єва, а також у розробках О. Маркової, О. Муравської та ін. **Наукова новизна** зумовлена новаційним ракурсом подання науково-природознавчих звершень О. Бородіна і виразності опери «Князь Ігор» як співпадаючих не тільки за хронологією їх вибудови, але і за розумовим принципом «вирощення з молекулярного рівня сенсу цілого», а також переоцінюючої історичного тла «Слова о полку Ігоревім», як то демонструють розвідки Л. Гумільова і оригінальний авторський задум О. Бородіна, що має певні розбіжності з відомим редактованим варіантом опери.

**Виклад основного матеріалу.** Національні показники мислення О. Бородіна становлять прояв його ментальних орієнтирів, які всі без винятку автори, що пишуть про цю велику людину, називають вирішальними у виявленні національно-етнічного стрижня його особистості. Знання біографії О. Бородіна створює установку на прояв грузинсько-християнського початку, зумовленого біологічною складовою



частиною його крові за батьком і наступної звідси генетичної інформації. При виражених анатомічних показниках зовнішньої причетності до кавказького генотипу автора «Князя Ігоря» весь склад його мислення-поводження визначився вихованням матері, орієнтованим на європейсько-російську типологію життєвої позиції.

Перше, що вражає в біографії О. Бородіна, – це ізсередины йдуча строгість Служіння, жертвне самообмеження, в якому виявляється унікальна для позитивістського настрою XIX століття *двоїчна* спрямованість у наукову й музично-творчу сфери, що не мала аналогів у діяльнісному розкладі фахівців століття романтизму. У роботі В. Батанова спеціально підкреслюється унікальність фігури О. Бородіна у творчому світі XIX століття: «Безумовно, вихід на «феномен Леонардо да Вінчі», що склався в XX столітті, мав свої передумови не тільки в мистецтві передуючих романтизму епох, <...> але також і в деяких особистісних концепціях романтичного сторіччя. У цьому плані найбільш виділяються творчі позиції О. Бородіна і Р. Вагнера. Мова йде про статус першого з названих авторів: як високого представника наукового світу XIX ст., піонера складної експериментальної сфери хімії-фізіології, з одного боку, а з іншого боку – генія російської музики, автора оригінальної лінії епічної опери, що увібрала досвід романтичних шукань німецької й французької сцен і водночас сконцентрувала дещо показове для слов'янської художньої традиції, осмислюючи, в тому числі, історичний досвід України» [3, с. 10].

Даний висновок цінний якістю, до останнього часу зовсім не оціненою в історії творчо-розумового життя романтичного століття, а саме: виділенням музично-наукової «двоїчності» О. Бородіна. У вступній статті А.В. Зориної, що відкриває знаменне видання 1985 року «О.П. Бородін у спогадах сучасників» [1], наведені чудові свідчення паралелізму науково-дослідницької й музично-композиторської діяльності цієї великої людини – починаючи від дитячих зусиль грати-складати й наповнювати квартиру дослідами з вибухонебезпечними речовинами аж до завершення життєвого шляху на вершині наукового визнання й художнього успіху у виступах в Європі.

Цитований автор наводить висловлення знаменитого фізіолога І.П. Павлова, який відносив О. Бородіна до *феномену*, що *сполучив наукове й художнє мислення*, співвідносячи цей



дар із природою *Леонардо да Вінчі*, а також із М. Ломоносовим, Й. Гете, І. Менделєєвим [1, с. 3]. І далі йде дивний висновок, зроблений на ґрунті багатого фактологічного матеріалу: «Характерно, що навіть «піки» творчих досягнень як у науковій, так і в художній діяльності Бородіна припадали на той самий час (вони збігалися)» [1, с. 11].

Дане узагальнення щодо біографії О. Бородіна в цьому випадку надто важливе для нашого дослідження, оскільки мова йде про оцінку виразного запасу поезики опери «Князь Ігор», що в 2012 році вперше була видана (в упорядкуванні Г.В. Буличової) за авторськими матеріалами – і, минаючи редакційний «макіяж», професійно здійснений М. Римським-Корсаковим і О. Глазуновим. Видання даного клавiру надзвичайно важливе в контексті праць Д. Ліхачова й Л. Гумільова та ін. про Давню Русь, у яких була піднята ідея морально-соціальної сумнівності «Слова о полку Ігоревім» і яка, у загальних своїх контурах, явно обговорювалася О. Бородіним, що знайшло відбиття в процесі й результаті творення опери.

Наукова вибудованість мислення О. Бородіна унікальна за своєю спеціалізацією – хімік-фізіолог, що визначало концепцію мислення від молекулярно-елементарного рівня до маси речовини матерії в цілому. Цей принцип вражає специфікою творчих операцій, що здійснювалися Бородіним-музикантом, причому в окремих випадках з дивно точним влученням у сутність того, що історично відбувалося в інших культурах із виходом на концепцію-утопію.

Що стосується загальної установки на «вирощування» концепції речовини-предмета з якості елементарної частки, переборюючи різноспрямовану співвіднесеність рівня атомарних складових частин цих молекул і речовини, то власне хімія як наука про атомно-молекулярні перетворення переживала процес становлення саме під час життя О. Бородіна, насамперед, у роботі О. Бутлерова (який був старшим за О. Бородіна на 5 років) та Дм. Менделєєва (молодший на 1 рік за О. Бородіна), з яких перший відкрив теорію будови хімічних сполук, а другий створив періодичний закон, відповідно до якого властивості елементів знаходяться в періодичній залежності від заряду їх атомних ядер [див. про це більш детально: 13, с. 1444, 985].

Зазначені відомості про науку, що «вивчає перетворення речовин, які супроводжуються зміною їхнього складу й будови»

[13, с. 1444], важливі в усвідомленні наукового підходу в цілому, показового для етапу затвердження даної сфери знання – і *ком-позиторського* методу О. Бородіна, відзначеного, як підкреслювалося дослідниками, дивною хронологічною синхронністю зі здійснюваними досягненнями у сфері хімії. Нагадуємо вихідну тезу роботи А. Зоріної, що висвітлювала місце О. Бородіна в науково-творчій діяльності XIX століття: «Бородін був соратником М. Зініна, О. Бутлерова, Д. Менделєєва, І. Сеченова, С. Боткіна, В. Стасова, М. Балакірева, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського та ін., до діяльності яких часто застосовувалося слово «уперше» [1, с. 3].

Воїстину, то була плеяда вчених і музикантів, які відкривали-«перетворювали» ту сферу, у якій вони працювали й облаштовували на майбутнє рух до досконалості. Названі соратники О. Бородіна й сам О. Бородін у становленні хімічної науки визначилися як засновники класичного етапу її існування й виразники достоїнств російського внеску в неї, тоді як купкісти, з якими співпрацював автор «Богатирської симфонії» й «Князя Ігоря», виявилися осередком того, що назвали в XIX сторіччі «Новою російською школою».

Як бачимо, в даному історичному факті висвітлюється особливого роду динамічний заряд творчих позицій, у яких суттю роботи було не стільки спостереження й узагальнення спостереженого, скільки активне *перетворення* накопиченого іншими й ними ж у нову якість *пошукуваної речовності*. І якщо середньовічна алхімія, що шукала способи перетворення неблагородних металів у шляхетну якість золота, була реальною попередницею динамічного заряду класичної хімії (О. Бородін у дитинстві прилучався до майбутньої своєї наукової діяльності за допомогою захопленої організації вибухів і феєрверків [1, с. 5–8]), то в музичній діяльності купкісти, зокрема О. Бородін і М. Мусоргський, виявилися творцями шару світового мистецтва, що за Г. Адлером став основою *модерну*.

Саме «Нову російську школу» в іменах М. Мусоргського, О. Бородіна й М. Римського-Корсакова, П. Чайковського великий дослідник ставить на перше місце, потім називаючи імена Е. Гріга, Р. Вагнера й К. Дебюссі в пояснення феномена *модерну* [16, с. 901], фіксуючи тим самим «вибуховий» тип виходу об'єднання російських музикантів у професійному мистецтві й протистояння їх *нової* якості мислення (*неогетерофонія*, що за Адлером прийшла на зміну *гармонічному* стилю

європейської класики) всій сукупності досягнень світової музики й німецької в тому числі.

Сутність музичного «вибуху», внесеного особисто О. Бородіним, єдиним професійним представником наукової сфери як такої в об'єднанні купкистів, складає відкриття ним російської епіки, билини як всеосяжної якості вираження, яка була задана «Русланом» М. Глинки на рівні казково-епічного дійства, але яка тільки в О. Бородіна знайшла історичну опору в життєвій достовірності виробленого в сценічному поданні.

Показово те, що М. Равель, що створював на початку ХХ ст. об'єднання, співвідносно в його уяві з купкистами (що не здійснилося історично, але звершилося вже до 1920-их років діяльністю «Шістки»), визначив його назву («апаші», буквально «хулігани») і як емблему й «позивний» для збору, прийняв мотив Поклику богатирів із «Богатирської симфонії» О. Бородіна [12, с. 173–176].

І якщо історичні драми М. Мусоргського вводили до дії історичних персонажів і Народ як велику особистість, керувану великою ідеєю, вироджуючись у моменти історичного черезсмужжя в дії натовпу, то саме О. Бородіну належить честь відкриття *епічного історичного шару*, в якому правда буття здійснюється в категоріях сукупного національного ідеалу, вбираючи історичні роздвоєння-здрибніння драматичних складових частин цілого.

Музичний заряд цієї епіки О. Бородін черпав не з безпосередніх спостережень (на відміну від М. Мусоргського, він російської глибинки не знав). Джерелом були всі ті ж збори купкистів, по суті *салонні* у справжньому й високому змісті цього терміна, як одухотворені, політично орієнтовані співтовариства у вибудовуванні моделі культури, не існуючої в житті, але категорично ним затребуваної, куди запрошувалися носії народної музичної традиції типу Рябініна, що повідомляв зацікавленій аудиторії архаїчні наспіви «старовини глибокої». Із часом у творчій лабораторії композитора-Бородіна відбувалося «перетворення», неймовірно за обсягом і якістю «вирощуваного» в музичних формах і типологіях: одноголосні й виконувані в неадекватних реальній їх буттєвості умовах наспіви стали матеріалізованими у грандіозних партитурах його симфонічно-оперних здобутків.

Європейський досвід епічно-картинного рішення оперних і симфонічно-ораторіальних опусів, представлений

творами Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Р. Вагнера та ін., будучи синтезованим з казково- та історично-героїчним оперним епосом М. Глинки, утворив у полотнах О. Бородіна небувалі інтервально-тематичні й композиційно-типологічні переломлення, названі згодом *російською епічною історичною оперою*.

Усвідомлення у XIX ст. «Слова о полку Ігоревім», створеного анонімним поетом-патріотом у якості справжнього артефакту Київської Русі, становило одну з ланок державно-творчого самоствердження слов'янства у світовому культурному просторі. Подібно до визнання у XVIII ст. публікацій Макферсоном Поем Оссіана, Каледворського рукопису у XIX ст. в Чехії, визнання історичної дійсності «Слова» стало істотним внеском у ствердження слов'янського художнього професіоналізму.

Відповідно, творче впровадження такого матеріалу в оперний арсенал творчого виробництва «Могутньої купки» О. Бородіним і його співтоваришами по художньому об'єднанню усвідомлювалося у всій високості історично-національного призначення даного акту. Справжність взятого в оперне лібрето матеріалу спиралася на пророблення історичних даних про події Давньої Русі, у яких споконвічно констатувалася високість патріотичного горіння автора «Слова», з одного боку, а з іншого, викликала питання сутності цієї пам'ятки літератури в її доцільності й перспективності для піднятого на щит національного об'єднання в передень подій XIII століття.

Зазначене XIII ст. ознаменувалося і остаточним розколом Християнства на Православ'я й Католицизм, що супроводжувалося варварським розграбуванням Константинополя тоді ще *одновірцями*, і відпадинням від Православ'я Галії-Франції, і страшним випробуванням для Русі й Китаю – подіями татаро-монгольської навали, і дитячим Хрестовим походом, і установою Першої інквізиції з огляду на підйом, від Болгарії до Піренеїв і Новгороду ересі богомилів-альбігойців-катарів тощо. Водночас це зоря європейського Ренесансу з усіма впливаючими з того високомистецькими наслідками для європейської культури Нового часу.

Власне високопоетичний стрій «Слова» знаменує ті проторенесансні струмені культурного буття Київської Русі, які могутньо піднімалися тут у руслі Македонського ренесансу

Візантії (IX–XIII ст.) і були «збиті» трагіко-драматичними навалами XIII ст. Для російської громадськості й слов'янського світу в цілому усвідомлення художньо-історичної цінності «Слова о полку Ігоревім» було акцією глобально-культурної значимості – і це той наймогутніший «вибуховий» заряд ідеї опери і її здійснення, що повинно бути гідним образом оцінено із сучасної історичної дистанції.

Але якщо для слов'янського ареалу XIX ст. важливою була сама ідея визнання у світовому співтоваристві артефакційної ваги «Слова», то для самого О. Бородіна істотною була також інша складова частина: державний масштаб особистості Ігоря, що затіяв дивний і, це ясно й за подіями «Слова», не небезпечний для майбутнього Русі похід.

Тим більш важливою стає історична оцінка подій «Слова», благословленого на художнє визнання генієм О. Бородіна, у XX столітті, в контексті перед- і постперебудовних подій у слов'янській і світовій культурній співдружності, коли внутрішньо- і міжнаціональні тертя грізно відновлюють колізії, що одного разу вже привели слов'янські кола на грань релігійно-державної катастрофи. І тут особливу вагу одержують, по-перше, виходи Д. Ліхачова на концепцію особистості у світі Давньої Русі, але особливо розробки Л. Гумільова про історичну сутність літературних образів та їх інтерпретацію в попередні століття й у сучасному світі.

Спостереження Л. Гумільова, представлені у книзі «Пошуки вигаданого царства», вперше виданої в 1970-му і перевиданої в 2014 році [8], хронологічно збігаються (і це – «дух часу» за Гегелем [7], метафізика історії, що вже не може розглядатися як щось містичне, але становить об'єктивну даність сучасного наукового історичного пізнання) з підготовкою доленосного видання авторського тексту клавіру «Князя Ігоря» О. Бородіна у 2012 р.

І в цьому авторському варіанті відкривається певний *трикстерський* комплекс у характеристиці Князя Ігоря, у відповідності, як згодом виявилось, і з реаліями життєдіяльності Князя, і з логікою подання *архаїчного*, тобто й біблійного героя, здатного робити помилки, відступи, але, в остаточному підсумку, виконувати уготоване йому Небом призначення.

Л. Гумільов піддав історико-фактологічному аналізу концепцію особистості князя Ігоря, що є героєм літературного одкровення не XII, а XIII століття, оскільки в «Слові о полку

Ігоревім» очевидні неузгодженості пафосу викриття половців як ворогів руської землі з положенням справ в епоху написання «Слова». Л. Гумільов приводить історичний факт, що половці були союзниками русичів під час війни з Батиєм в 1237–1240 гг., а в битві під Калкою в 1223 р. «російські князі виступили на захист половців проти монголів і склали свої голови на Калці». І узагальнююча фраза історика: «Лютих ворогів не захищають ціною свого життя» [9, с. 540].

Зіставлення історичних фактів та декларація, що «завдання науки не тільки в тім, щоб констатувати відомі факти, але ще й у тім, щоб шляхом аналізу й синтезу встановлювати факти невідомі й у джерелах не згадані» [9, с. 525], – усе це в сукупності вказує на *політично-памфлетне підґрунтя* ідеї «Слова» [8, с. 330], оскільки половецькі хани «були розумні й надавали перевагу союзу із князями чернігівськими, галицькими й суздальськими...», від чого «...набіг Ігоря Святославовича в 1185 р.» усвідомлений був російськими князями як «авантюра», що здивувала їх і викликала «загальний осуд за непродуманість і безперспективність» [9, с. 532].

Історично зіставляючи заклики автора «Слова» з реаліями князівської міжусобиці XIII ст., Л. Гумільов приходить до думки про викриття Олександра Невського (алегоричного, оскільки він був улюбленим і «був крутим» [8, с. 331]), якого автор «Слова», явно прозахідно налаштований, за висновком Л. Гумільова, хотів посунути до союзу із князями Андрієм Ярославовичем, що опирався на католицьку Європу, і Данилом Галицьким. Тому «Слово» могло бути написаним до 1252 р., коли Олександр порвав з Андрієм і звернувся по допомогу до татар. І висновок Л. Гумільова: «Отже, розумний князь виявився більш прозорливим, ніж талановитий поет. Але авторові «Слова» не можна відмовити ані в ширості, ні в патріотизмі, ані в пориві до єднання, з тим лише застереженням, що до єднання призивала й протилежна сторона» [8, с. 334].

Даний висновок Л. Гумільова дивним чином збігається з художньо-естетичним вибором О. Бородіна, що творчим інстинктом і патріотичним мисленням здійснив у своїй версії «Князя Ігоря» – і навіть у тому «усіченому» варіанті, що добре відомий по редакції М. Римського-Корсакова й О. Глазунова: половецький стан представлений аж ніяк не у викривальному живописанні «ворогів», але в стихійній концентрації тема-

тизму, задіяного в російських сценах. Показово й те, що при всім багатстві участі балету в картині Половецького стану там звучить і хоровий спів (який із часів «Вільгельма Телля» Росіні й опер Глинки визначав колорит подачі «своїх», тоді як балетно-танцювально характеризувалися «вороги»). Головні герої, Ігор і Кончак – темброво представлені басами, і з певною «перевагою» до профундо, тобто до церковно-православного освячення партії, що має місце в Кончака.

Так історично, за Л. Гумільовим, дії Ігоря Святославовича виявилися реально аж ніяк не героїчними, однак, якщо прийняти відзначену дослідником політичну алегоричність, то тоді героїчний тонус виявляється наявним і виправданим, а в національному контексті все об'єднання – зовсім прийнятним. Даний погляд на історичні події XII–XIII ст., що прийняли вчені в XX ст., але який не обговорювався в цьому ракурсі в XIX ст., у період звертання до даного сюжету О. Бородіна, виявився *вловлюваним* «хімічним» мисленням композитора. За елементами історичних зіставлень, доступних О. Бородіну, за досвідом Росії в середині XIX ст. (а в цей період пережито було потрясіння ісламістського руху Шаміля на Кавказі, до речі, у протидію православній Грузії, до крові якої, за батьком, був залучений О. Бородін; жорсткий натиск європейського Заходу у приглушення антитурецької епопеї подіями у Севастополі й Одесі тощо), – ідея контактності зі Сходом композиторові була прийнятною й зрозумілою. Її-то композитор однозначно втілює у своїй опері, залишаючи місце опозиції Русь – Схід у межах усвідомлення самодостатності величі Русі й Слави її героїв.

В узагальненні сказаного відзначаємо:

1) ренесансний універсалізм особистості О. Бородіна, що становив «заділ на XX століття», у якому єдність науково-теоретичної й творчо-практичної надмірності стала шанованим надбанням епохи Науково-технічної революції (див. феномен П. Хіндемита, Б. Асаф'єва, Я. Ксенакіса, К. Орфа та ін.), але тільки в особі О. Бородіна, вченого-хіміка й геніального композитора, воно виявилось представленим у століття романтизму;

2) науково-історична точність реакції О. Бородіна на історичне підґрунтя «Слова», у якому заклик до єднання Русі й слов'янського світу спирався на протистояння Сходові, уособленому половцями, які і в XII ст., під час життєвої



реалізації «Слова о полку Ігоревім», не становили реальної небезпеки для неї, а в XIII ст., коли був реалізовано даний високомистецький літературний твір, виявилися союзниками русичів;

3) музичне «вирівнювання» загального смислово-тематичного навантаження російських і половецьких сцен у О. Бородіна, особливого роду тембральне виділення Ігоря й Кончака басами, причому з перевагою до басу-профундо в другого, тобто в наближенні до православних прикмет музичного втілення образу половецького хана, свідчить про *передбачення* історичної тенденції освоєння змісту «Слова», здійсненої Л. Гумільовим і розкритої для музичної реалізації виходом авторської версії клавiру «Князя Ігоря», у якій є показові розбіжності з концепцією опери, представленою в редакції М. Римського-Корсакова й О. Глазунова;

4) ідеї Слави Русі, виявлені в памфлетно-політичному викладі «Слова», явно усвідомлювалися О. Бородіним, чия друга, наукова іпостась диктувала пошуки зближення російського й половецького станів, для яких не зіткнення, а реальна історична перспектива бойової співдружності зумовила розподіл тембрів-голосів і композиційні прикмети цілого.

**Висновки.** Ідея національної слави як культурно-мистецького надбання в діяльності О. Бородіна, науковця-природознавця і композитора, склалася в усвідомлення наукового і творчо-мистецького внеску у світовий культурний простір, який у вимірах романтичної доби XIX століття був унікальним. Це випереджає у 1870-ті – 1880-ті роки виявлення Системи Леонардо да Вінчі, яка, за П. Валері, вказувала на творчий норматив XX ст. як поєднання в діяльності однієї особи наукового і мистецько-творчого доробків. У роботі композитора Бородіна маємо втілення епічної масштабності мислення, «вищого» з «молекулярного» рівня билинних наспівів, почутих у неадекватних для них салонних умовах і представлених на славу Київської Русі, усвідомлюваної ним, попри кровний зв'язок з культурою Кавказу.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. А. П. Бородин в воспоминаниях современников / сост., текстолог. ред., вступит. статья и коммент. А. Зориной. Москва : Музыка, 1985. 288 с.

2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка, 1971. 379 с.



3. Батанов В. Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. : дисс. ... канд. Искусствоведения : специальность 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2016. 186 с.
4. Бульчѳева А. «Князь Игорь» Бородина и Римского-Корсакова. *Opera musicologica*. 2010. № 4(6). С. 70–99.
5. Валери П. Об искусстве. Москва : Искусство, 1993. 512 с.
6. Гареева Ш.Д., Платонова С.М. Образ князя Игора в одноименной опере А.П. Бородина. *Современные тенденции развития науки и технологий*. 2016. № 4-5. С. 122–124.
7. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии. В 3-х книгах. Санкт-Петербург : Наука, 1993. Кн. 1. 350 с.
8. Гумилев Л. Поиски вымышленного царства (Легенда о «государстве пресвитера Иоанна»). Москва : АЙРИС-пресс, 2014. 432 с.
9. Гумилев Л. Ритмы Евразии: эпохи и цивилизации / предисл. С.Б. Лаврова. Москва : Экопрос, 1993. 576 с.
10. Дианин С. Бородин. Жизнеописание, материалы и документы. Москва : Музгиз, 1955. 378 с.
11. Зорина А. Александр Порфирьевич Бородин. Москва : Музыка, 1987. 192 с.
12. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.
13. Советский энциклопедический словарь. Москва : Советская энциклопедия. 1984. 1599 с.
14. Сохор А. Бородин. Москва : Музыка, 1965. 826 с.
15. Стасюк С. О научных и художественных открытиях А. П. Бородина в работе над оперой «Князь Игорь». *Музыкальное искусство*. Донецк : ГОО ВПО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С. С. Прокофьева», 2010. № 10. С. 71–81.
16. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt a. M. : Verlag-Anstalt, 1924. 1090 z.

#### REFERENCES

1. A. P. Borodin in recollection contemporary (1985). M.: Music [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Music form as process. Books first and second. M.-L.: Music [in Russian].
3. Batanov, V. (2016). Universalism of composer personalities in music art XX – begin XXI ct. dis.... Cand. art history, specialty 17.00.03: Musical art. Odessa [in Ukrainian].
4. Bulycheva, A. (2010). «Prince Igor» Borodin and Rimsky-Korsakov // *Opera musicologica*. 4 (6), P. 70-99 [in Russian].
5. Valiry, P. (1993). About art. M.: Art [in Russian].
6. Gareyeva, Sh. D., Platonova, S. M. (2016). The image of Prince Igor in the opera of the same name by A.P. Borodin // *Current trends in science and technology* 4-5, P. 122-124 [in Russian].

7. Hegel, G. (1993). The Lectures on histories of philosophy. St. Pts.: Science [in Russian].
8. Gumilev, L. (2014). Quest fictitious kingdom (Legend about «state of the presbyter Ioann»). M.: AJRIS-press [in Russian].
9. Gumilev, L. (1993). The rhythms of Eurasia: era and civilization. M.: Ekopros [in Russian].
10. Dianin, S. (1955). Borodin. Biography, materials and documents. M.: Music publishing house [in Russian].
11. Zorina, A. (1987). Alexander Porfirievich Borodin. M.: Music [in Russian].
12. Markova, E. (1990). Intonation type of music art. K.: Musical Ukraine [in Ukrainian].
13. Soviet encyclopedic dictionary (1984). M.: Soviet Encyclopedia [in Russian].
14. Sokhor, A. (1965). Borodin. M.- L.: Music [in Russian].
15. Stasyuk, S. (2010). On the scientific and artistic discoveries of A. P. Borodin in the work on the opera «Prince Igor» // Musical art. 10, P. 71-81 [in Russian].
16. Adler G. (1924). Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a. M.: Verlag-Anstalt [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2019*

UDC 78.01+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4>

*Svetlana Anatolyevna Murza*

<https://orcid.org/0000-0001-5034-8652>

*Senior Lecturer of the Department of Folk Instruments  
of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
lana.64.odessa@gmail.com*

## CONDUCTOR'S GESTURE AS AN OBJECT OF SEMIOTIC ANALYSIS

**Objective.** *The article investigates the background and the mechanism of transforming a gesture-sign into a gesture-image in conducting art. The methodology of the work. The article uses comparative, aesthetic, cultural, musicological methods in their unity. The scientific novelty of the article is expressed in revealing the semiological aspects of the conductor's gesture in*

the specifics of musical and linguistic parameters. Conducting language is considered from the point of view of its unit analysis – gesture-sign – on the basis of the unity of the musical performance and semiology interpretive principles. **Conclusions.** Conducting art, as an independent type of musical performance, embodies in the interpretation process the highest degree of generalization, abstraction, and direction from the material to the ideal. The initiation of a single complex process of translating musical meaning into a whole collective of instrumentalist interpreters for the purpose of the resulting “new interpretation” requires specific means of communication with the latter, which leads to the creation of a specific, but universally understandable language for conducting. Conducting gestures, symbolizing the timbre and sound images in their dynamics, in the chronotopic process of the formation of musical thought, ideas, turn the technical signs-means of conducting technology into the performing conducting composition text, and the gestures-signs – into gestures-images. The specificity here is the secondary nature of sound production and sound science, which the conductor forms indirectly using professional sign language. At the same time, the interpretative (ideational) and technological (embodied in musical instrumentalism) aspects of the performance come from the conductors, they are directed and corrected by them, developing their own technology of “sounding” the hands, their own language of conducting. It is on this basis that “composer’s language” of the score is translated into the conductor sign language and again – into the joint “performing text” of the orchestra musicians.

**Key words:** gesture, sign, symbol, semiotics, conducting gesture, conducting language, conductor.

*Мурза Світлана Анатоліївна, старший викладач кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.*

#### **Диригентський жест як об’єкт семіотичного аналізу**

**Мета роботи.** У статті досліджуються передумови та механізм перетворення жесту-знаку на жест-образ у диригентському мистецтві. **Методологія дослідження.** У статті використовуються компаративний, естетико-культурологічний, музикознавчий методи в їх єдності. **Наукова новизна** статті виражається у виявленні семіологічних аспектів диригентського жесту у специфіці музично-мовних параметрів. Мова диригування розглядається з точки зору аналізу його одиниці – знака-жесту – на основі єдності інтерпретативних принципів музичного виконавства і семіології. **Висновки.** Диригентське мистецтво, як самостійний вид музичного виконавства, втілює в інтерпретаційному процесі найвищу ступінь узагальнення, абстрагування і спрямування з матеріального до ідеального. Ініціація єдиного складного процесу трансляції музичного смислу цілим колективом інтерпретаторів-інструменталістів із метою результатуючої «нової інтерпретації» вимагає специфічних засобів комунікації з останніми, що призводить до створення специфічної, але універсально зрозумілої оркестрантам мови диригування. Диригентські жести, символізуючи темброво-звукові образи в їх динаміці, в хронопомічному процесі становлення музичної

думки, ідеї перетворюють технічні знаки-засоби диригентської техніки на виконавський диригентський текст твору, а жести-знаки – на жести-образи. Специфіку тут становить вторинність звукоутворення і ведення звуку, які диригент формує опосередковано, використовуючи професійну жестову мову. При цьому інтерпретативна (ідеаційна) і технологічна (матеріалізована в музичному інструменталізмі) сторони виконання виходять із диригентських установок, направляються і корегуються ними, виробляючи власну технологію «звучання» рук, власну мову диригування. Саме на такій основі здійснюється «переклад» композиторської мови партитури на диригентську мову жестів і знову – на спільний «виконавський текст» музикантів оркестру.

**Ключові слова:** жест, знак, символ, семиотики, диригентський жест, мова диригування, диригент.

**Мурза Светлана Анатольевна**, старший преподаватель кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

#### **Дирижерский жест как объект семиотического анализа**

**Цель работы.** В статье исследуются предпосылки и механизм превращения жеста-знака в жест-образ в дирижерском искусстве. **Методология исследования.** В статье используются компаративный, эстетико-культурологический, музыковедческий методы в их единстве. **Научная новизна** статьи выражается в выявлении семиологических аспектов дирижерского жеста в специфике музыкально-языковых параметров. Язык дирижирования рассматривается с точки зрения анализа его единицы – знака-жеста – на основе единства интерпретативных принципов музыкального исполнительства и семиологии. **Выводы.** Дирижерское искусство, как самостоятельный вид музыкального исполнительства, воплощает в интерпретационном процессе наивысшую степень обобщения, абстрагирования и направления от материального к идеальному. Инициация единого сложного процесса трансляции музыкального смысла целым коллективом интерпретаторов-инструменталистов в целях результирующей «новой интерпретации» требует специфических средств коммуникации с последними, что приводит к созданию специфического, но универсально понятного оркестрантам языка дирижирования. Дирижерские жесты, символизируя темброво-звуковые образы в их динамике, в хронотопическом процессе становления музыкальной мысли, идеи превращают технические знаки-средства дирижерской техники в исполнительский дирижерский текст произведения, а жесты-знаки – в жесты-образы. Специфику здесь составляет вторичность звукообразования и звуковедения, которые дирижер формирует опосредованно, используя профессиональный жестовый язык. При этом интерпретативная (идеациональная) и технологическая (овеществленная в музыкальном инструментализме) стороны исполнения исходят из дирижерских установок, направляются и коррегируются ими, вырабатывая собственную технологию «звучания» рук, собственный язык дирижирования. Именно на такой основе

осуществляется «перевод» композиторского языка партитуры на дирижерский язык жестов и снова – на совместный «исполнительский текст» музыкантов оркестра.

**Ключевые слова:** жест, знак, символ, семиотика, дирижерский жест, язык дирижирования, дирижер.

**Relevance of the topic of work.** Orchestral conducting, as a special kind of performing art (with its own technique and technology, as well as interpretative aspects), finally formed only in the XIX century, when, in European music, first of all, opera art did not just build up, but revolutionized its position (with the need to control the entire complex opera “machine” – singers, choir, orchestra); secondly, when instrumental creativity in its collective forms tested by practice not only strengthened in its autonomy, but more actively demonstrated its own, non-verbal means of expressing a “pure” idea, first of all, in a symphony – as the highest level of the musical hierarchy, in confirmation of that the instrumental culture itself is music as such; thirdly, when the complication of the opera and orchestral (symphonic, chamber, wind) musical language and texture required a single coordinating metro-rhythmic, cognitive, emotional and volitional center; and finally, fourthly, what is very important, when a new type of professional musical activity – solo concert performance – was being approved and, at the same time, a new type of interpretive musician appeared – an artist of other compositions.

Of course, the prerequisites for a “paradoxical” conducting profession (in which the complex of performing activities do not include the direct processes of sound production and sound studies), together with its technical and technological parameters, in particular, conducting gestures – have evolved over the centuries in the temple choral tradition. However, from a simple control-correction of modal and intonational, chronotopic, ensemble-textured, dynamic elements of music, a specific performing art of interpretation (albeit not yet formulated terminologically) has grown. In this format, conducting began to form only in the XIX century. This process almost coincided with the development of interpretation as an independent art, demonstrating the degree of generalization that was incompatible with other interpretative arts, a kind of “ideal” vector of the latter. All this implies the existence of a special interpretation process that is understandable to the participants, effective for achieving the goal of generalizing

meanings, a conditional language (conducting gestures), it means – a system of signs and symbols of the communicative performing process (in relation to both the orchestra / orchestra performers, and the listeners), aimed at achieving interpretative tasks.

Having gone the way from its formation from the second half of the XIX century to the status of one of the most important areas of musicology and the theory of performance of the XX century, the theory of musical interpretation studies the variety of performing schools, aesthetic principles, language and style parameters in combination with the highest achievements of performing techniques and technology. Therefore, since the last third of the XX century, the theory of musical interpretation has been in one way or another in contact with a developing science – semiology, the principles and methods of which allow a deeper analysis of the communicative aspects of the musical (non-verbal, first of all) message (musical thought) of the performer – the listener, and in our case, the conductor – to the collective of performers and, through them, to the listener. The semiotic aspect here is enhanced by the gestural nature of conductor communication, one of the “closest to nature semiotics of a man” [4, p. 178]. Thus, the problems of this work are an actual direction of musicological thought. **The aim of the work** is to investigate the prerequisites and the mechanism of transformation of a gesture-sign into a gesture-image in the conducting art.

**Presenting the main material.** Gesture and facial expressions (which have become the main technical means of conducting) are defined by scientists as the most natural semiotic signs of a person due to their belonging, as an “effectively figurative filling”, to such “languages of mankind as ritual, dance, acting” [4, p. 178]. G. Kreidlin, following A. Kendon, indicates that the word “gesture” was used to denote “**the correct non-verbal (bodily) behavior** of the speaker during the speech, that is, how the speaker should use the capabilities of his body to influence listeners” [2, p. 34]. With the exception of the composition of the necessary specific musical parameters (musical chronotope, articulatory and stroke, timbre, dynamic, relief and textural indicators), this definition also reflects the conductor’s specifics, especially in terms of “impact”. All this, of course, implies specific significant movements (gestures) of the hands, body and face – that is, in fact, all that relates to the term “gesture”.

There are a number of parallels between the sign language and other types of languages (for example, verbal). The deep processes

of human activity as a whole, obviously, have some common root associated with the cognitive processes of this activity on an intuitive level, when the body “picks up” and “calculates” the forms of movements, their strength, tension, direction, etc. All of them are associated with recognizable sign systems of information transfer – emotional, concrete, technical, professional, etc., which provides the possibility of variant multiplicity of individual interpretations while maintaining some universal sign parameters of information (in our case, music – strokes, dynamics, combination of textured lines, timbres, sound quality, metro-rhythmic figures, directional movement, etc., reflected in the conductor’s gesture). Given the currently developed system of conducting education, methodology, and performance traditions, conductors use individualized forms of performing movements, the “conducting language” that arose under the intuitive influence of instrumental forms of movement, every day, etc. For example, the imitating gesture of E. Svetlanov, imitating vibrato strings in his left hand, is well known to fans. By the way, in the late 1990s, Svetlanov, speaking to students and teachers of the Odessa Conservatory during his tour, said that he never selects conducting gestures on purpose, in front of a mirror, that they are born directly in the process of interpretation, work with the orchestra. Although, no doubt, he possessed a brilliant conducting technique after training in the class of opera and symphonic conducting of A. V. Gauk at the Moscow Conservatory.

Such a position (according to G. Kreidlin) can testify to the common deep (subconscious) root of various languages in humans (as well as the syncretism of folk art):

– the translation of meanings can be expressed: only with gestures (for example, a finger pressed to the lips means a gesture of silence, which sometimes the conductors also use, making the orchestra somewhat exaggerated that the level of dynamic volume should be minimal); only with words (in life it’s quite rare, used only in moments of officialdom; in the conducting work this way of communication is not encouraged, but in a concert situation it is simply impossible) or by combining both, their mutual accompaniment and complement (this is the most common way of communication, in which emphasis is enhanced, the significance of meaning, the desire to necessarily achieve a result; the conductor uses this method in the rehearsal process);

– gestural behavior of people (as well as other language systems) is generally subject to changes in accordance with changing



sociocultural conditions, traditions, customs, situations, era, national characteristics, etc. It is worth noting that the conducting technique also undergoes changes in general due to changing epochal, musical and linguistic, genre and stylistic, individual-style aspects (for example, conducting the representatives of the romantic school, according to the descriptions, was distinguished by great expression, visible effect, and range of movements – concert; the famous Leningrad school of the XX century in the person of E. Mravinsky – conciseness and, at the same time, philosophical depth of reading);

– gestures are mainly symbolic signs, making up the “lexicon” of body language. Conducting gestures, symbolizing timbre and sound images in their dynamics, in the chronotopic process of the formation of musical thought, ideas, turn technical signs-means into a conducting text;

– many gestures of body language can be translated into another language (verbal, for example), while the problems of such translation correspond to similar ones, for example, when translating from one verbal national language to another. It is on this basis that “composer’s language” of the score is translated into the conductor sign language and again – into the joint “performing text” of the orchestra musicians.

The gesture itself is not yet a unit of communication; it becomes such only when it is endowed with a “common” meaning for the parties of communication, that is, understandable to deciphering such a sign by the plan of expression and the plan of content. F. Nietzsche points out that “language is formed through the closest and most ordinary unity of a special kind of symbolic facial expressions and sound” [3, p. 239]. And although in life the unit of gestural representation and the unit of verbal meaning, although closely related, are (to a certain extent) mutually impenetrable, then in conducting art the gesture and musical sound (in all its forms, from technology to concept) are synthesized in a specific way, initiating birth of the conductor’s text score. In this sense, the conductor’s gesture has the value of that “primitiveness”, communicative immediacy, “pure meaning” that the verbum-sign does not possess (except for its use in poetry and literature). The latter “socialized communication, things and people, making them a “commodity”, introducing them into a complex socio-economic circulation and introducing them into a complex system of ideological and mythological relations” [6, p. 3]. We consider

the “language of conducting” from the point of view of analyzing its unit – the conducting gesture, which, due to the “extremeness” of music as semiotics – according to the “richness and diversity of the content that it is able to express” (N. Mechkovskaya [4, p. 339]) – differs from gestures of the human body in general. It differs (except for a special sign – “grid”, diagrams, aucts, methods of removal, fermata, strokes) with unprecedented depth, power of “sound” and, at the same time, fine detail with infinite details of feelings, penetrating psychophysiological force (including impact on deep subconscious spheres).

The conducting language, having a simple (compared to instrumental or vocal) technique, characterizes (compared to other semiotics) a high level of formal (structural) complexity – the diversity and grouping of the original sounds and ways of organizing them, the number of hierarchically interconnected levels of the score, conceptualization of meanings on all levels of musical form (motives, phrases, periods, sections of the form) of the whole space of orchestral texture (vertical, horizontal, depth).

One of the most mysterious performing arts – the conducting – like the others must undoubtedly have the integrity of the art technique, manifested in the organic “interconnection of gesture and intonation generated by a single emotion” [5, p. 151]. Only such an approach provides the desired artistic result, captures both the orchestra and the listener. In contrast to the instrumentalist performer, the conductor’s gestures are symbolic. That means that they appear as “signs endowed with all the organicity of the myth and the inexhaustible polysemy of the image” [1, p. 156]. Perhaps in its most “pure” form this can be observed in the symphony “I Hear ... Silence” by S. Gubaidullina, when the culmination of the sounding music is silence, filled with the conductor’s rhythmic, articulated intonation – the conductor’s gesture-symbol. The “structure of the symbol itself is aimed at immersing each particular phenomenon in the element of the “initial” being and giving through this phenomenon a holistic image of the world.

Here lies the affinity between symbol and myth; a symbol is a myth, “removed” (in the Hegelian sense) by cultural development, deduced from identity with itself and realized in its discrepancy with its own meaning” [1, p. 156].

The artistic language of conducting is multidimensionality, creating a rhythmic polyphony of timing, pulsation, imitation of timbres and dominating all of this cantilena, inescapable, if not

endless, which is the secret of plasticity and bodily organization of the conductor-performer. Mastering the gestures of figurative expressiveness directly depends on the degree of the conductor's creative imagination and imaginative thinking, so the development process cannot fit into certain time frames, it can continue throughout the period of the conductor's creative activity.

**Conclusions.** The process of forming conducting art as an independent type of musical performance coincided with the development of solo concert art and interpretation theory, embodying in the interpretation process itself the highest (so far, in any case) degree of generalization, abstraction and direction from material to ideal. The initiation of a single (not just total) complex process of transmitting musical meaning by a whole team of instrumentalist interpreters for the purpose of the resulting “new interpretation” requires specific means of communication with the latter. This leads to the creation of a specific, but universally understandable language for conductors.

Conducting gestures, symbolizing the timbre and sound images in their dynamics, in the chronotopic process of musical thought and ideas formation, turn the technical signs-means of conducting technology into the performing conductor's composition text, and the gestures-signs into gestures-images. The specificity here is the secondary nature of sound production and sound science, which the conductor forms indirectly using professional sign language. At the same time, the interpretative (ideational) and technological (embodied in musical instrumentalism) aspects of the performance come from the conductors; they are directed and corrected by them, developing their own technology of “sounding” the hands, their own language of conducting. It is on this basis that “composer's language” of the score is translated into the conductor sign language and again – into the joint “performing text” of the orchestra musicians.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Аверинцев С. Символ. Аверинцев С. София-Логос: Словарь. 2-е, испр. изд. Київ : Дух і Літера, 2001. С. 155–161.
2. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика и её соотношение с вербальной : дисс... докт. филолог. наук : 10.02.19. Москва, 2007. 352 с.
3. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Сочинения в 2-х тт. / пер. Г.А. Рачинского. Т. 1. Москва : Мысль, 1990. 829 с.

4. Мечковская Н.Б. Семиотика Язык. Природа. Культура: Курс лекций учеб. пособие для студ. филол., лингв, и переводовед. фак. высш. учеб. заведений. 2-е изд., испр. Москва : Изд. центр «Академия», 2007. 432 с.

5. Соболева Н. О сущности художественной техники дирижирования. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена*. 2011. № 140. С. 148–152.

6. Тихомиров С.А. Знак-жест, гипербола и символический обмен: практика и коммуникация. Педагогика искусства. 2014. № 4. URL : [http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal\\_pdf/tikhomirov.pdf](http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/tikhomirov.pdf) (дата звернення: 05.02.2019 р.)

### REFERENCES

1. Averintsev S. (2001). Symbol. Averintsev S. *Sophia-Logos: Dictionary*. Kiev: Spirit i Litera. S. 155–161. [in Russian].

2. Kreidlin G.E. (2007). Non-verbal semiotics and its relationship with verbal. Doctor's thesis. Moscow. [in Russian].

3. Nietzsche F. (1990). *The birth of tragedy, or Hellenism and pessimism*. T. 1. Moscow: Thought. [in Russian].

4. Mechkovskaya NB (2007). *Semiotics Language. Nature. The culture*. Moscow: Academy. [in Russian].

5. Soboleva N. (2011). On the essence of the artistic technique of conducting. *Bulletin of the Russian State Pedagogical University. A.I. Herzen*. No. 140. S. 148-152. [in Russian].

6. Tikhomirov S.A. (2014). Sign-gesture, hyperbole and symbolic exchange: practice and communication. *The pedagogy of art*. No. 4. URL: [http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal\\_pdf/tikhomirov.pdf](http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/tikhomirov.pdf) (date of death February 5, 2019) [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25.09.2019*

УДК 7.071.1: 780.616.432 «XVIII/XIX»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.5>**Ірина Мирославівна Середюк**<https://orcid.org/0000-0002-8327-8897>

викладач кафедри методики музичного виховання та диригування  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
[irinaserediuk1802@gmail.com](mailto:irinaserediuk1802@gmail.com)

## ГРУПА КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПОРТРЕТІВ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ ЗЛАМУ XIX–XX СТОЛІТЬ

**Мета статті** полягає у вивченні циклічних програмних фортепіанних композицій із серією портретів митців із позиції вияву методів та специфіки художнього вирішення обраного типу творчого завдання. **Методологія роботи** передбачає аналіз творів композиторів зламу XIX–XX століть: І. Стравінського, А. Казелли, Е. Саті, М. Равеля. **Наукова новизна** полягає у виявленні методів, що дозволяють співставлення множинних авторських стилів та охоплюють значну палітру: від алюзій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності – до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки, пастіша, синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший». **У висновках** конкретизовано рівні прояву авторської позиції в даній системі. Зазначається, що в основі відтворення галереї композиторських портретів лежить ідея ігрового принципу, що набуває різнопланового втілення. Тон авторського висловлювання здебільшого передбачає іронію, шаржування, гротеск, дистанціювання власної мистецької позиції від відтворюваного матеріалу. Комунікативними складовими частинами семантичного поля постають засоби цитування, стилізації виразових засобів, жанрові алюзії, паралелі, символіка та зміщення акцентності у програмних назвах, суміщення та нашарування. Методи співставлення множинних авторських стилів охоплюють значну палітру: від алюзій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності (І. Стравінський, М. Равель) до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки (Е. Саті, А. Казелла), багатолікості пастіша (А. Казелла, М. Равель), синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший» (Е. Саті, М. Равель).

**Ключові слова:** серія портретів композиторів, семантика індивідуальних рис творчості, пастіш, стилізація, цитування.

*Serediuk Iryna, Lecturer of the Department of Music Education and Conducting Methods of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.*

**Group of composers' portraits in the piano cycle of the XIX–XX centuries**

**The purpose** of the article is to study cyclical program piano compositions with a series of artists' portraits from the point of view of methods and specifics of artistic solution of the chosen type of creative task. **The methodology** of work involves the analysis of the works of composers of the 19th–20th centuries: I. Stravinsky, A. Caselli, E. Sati, and M. Ravel. **Scientific novelty** is to identify methods that allow multiple author styles to be matched and span a significant palette: from allusions, parallels, generalizations across sign genres or specific works, tributes, awareness of artistic continuity, to epatage, paradox, puzzles, pastiche, synthesising of semantic characters or semantic counterpoint of the program and means at the level of categories "I"– "The Other". **The conclusions** specify the levels of expression of the author's position in this system. It is noted that the reproduction of the gallery of composer's portraits is based on the idea of a game principle, which takes on a diverse incarnation. The tone of the author's statement mainly provides for irony, cartooning, grotesque, distancing one's own artistic position from reproduced material. The communicative components of the semantic field are the means of citation, stylization of expressive means, genre allusions, parallels, symbolism and emphasis in program names, combination and layering. Methods for comparing multiple authors' styles cover a significant palette: from allusions, parallels, generalization through iconic genres or specific works, a tribute of respect, recognition of artistic continuity (I. Stravinsky, M. Ravel), to epatage, paradoxical, pazzels-riddles (E. Sati, A. Casella), the many faces of the pastor (A. Casella, M. Ravel), synthesizing semantic signs or semantic counterpoint of the program and means at the level of categories "I"– "Other" (E. Sati, M. Ravel).

**Key words:** group of composers' portraits, semantics of individual creativity features, pastiche, stylisation, citing.

*Середюк Ирина Мирославовна, преподаватель кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника.*

**Группа композиторских портретов в фортепианном цикле рубежа XIX–XX веков**

**Цель статьи** заключается в изучении циклических программных фортепианных композиций с серией портретов художников с позиции проявления методов и специфики художественного решения выбранного типа творческого задания. **Методология работы** предусматривает анализ произведений композиторов перелома XIX–XX веков: И. Стравинского, А. Казеллы, Э. Сати, М. Равеля. **Научная новизна** заключается в выявлении методов, позволяющих сопоставление множественных авторских стилей и охватывающих значительную палитру: от аллюзий, параллелей, обобщения через знаковые жанры или конкретные произведения, дань уважения, осознание художественной преемственности – к эпатажу парадоксальности, ребуса-загадки, пастиша, синтезирования семантических знаков или смыслового контрапункта программы и средств на

уровне категорій «Я» – «Другой». **В выводах** конкретизовані рівні проявлення авторської позиції в даній системі. Отзначається, що в основі воспроизводства галереї композиторських портретів лежить ідея игрового принципу, котора отримує різноманітне втілення. Тон авторського висловлювання в основному передбачає іронію, шаржірованіє, гротеск, дистанціювання власної художественної позиції від воспроизводимого матеріала. Комунікативними складаючими семантичного поля стають засоби цитування, стилізації виразительних засобів, жанрові алюзії, паралелі, символіка і зміщення акцентності в програмних названнях, совмещеніє і наслоєніє. Методи сопоставленія множинних авторських стилів охоплюють значительну палітру: від алюзій, паралелів, обобщенія через знакові жанри или конкретні произведения, осознаніє художественної преемственности (И. Стравинский, М. Равель) – до эпатажа, парадоксальності, ребуса-загадки (Э. Сати, А. Казелла), множинності пастиша (А. Казелла, М. Равель), синтезування семантичних знаків или смыслового контрапункта программы и средств на уровне категорій «Я» – «Другой» (Э. Сати, М. Равель).

**Ключевые слова:** серія портретів композиторів, семантика індивідуальних черт творчості, пастиш, стилізація, цитування.

Образ композитора в музичному творі є традиційно цікавою проблемою наукового дослідження. Дотичною до неї і від неї похідною темою є погляд одного митця на іншого крізь призму власної творчої позиції. У ній поєднуються сфери категорій музичного портрету загалом, універсальної знаковості пізнаваних рис індивідуального творчого стилю і власний образ автора музичного опусу, що становить **актуальність дослідження** Для розгляду окресленої проблематики необхідний значний трансдисциплінарний науковий апарат.

Осмислення проблеми психології творчості, проєкції на неї особистості митця заторкує О. Кривцун [5], натомість важливі для неї категорії семіосфери, інтертекстуальності і типів комунікації в найбільш загальному сенсі пояснені в наукових концепціях Романа Якобсона [15], а також Юрія Лотмана [8]. Обґрунтування категорій і мистецьких проявів музичного портрету здійснила Л. Казанцева [4]. Функції і класифікацію різновидів знаку-символу авторської присутності у творі здійснено О. Юферовою [11], систему його важливих різновидів – авторських присвят вивчала Вікторія Бодіна-Дячок. Дослідження творчої самоідентифікації – музичного композиторського автопортрету належить Світлані Крузе [6], а також В. Кудряшовій [7].



Оскільки ж семіотичний комплекс музичного портрету іншого митця передбачає подвійне кодування (накладання двох авторських систем), важливими з позицій дослідження є напрацювання Олени Афоніної: «Подвійне кодування» в мистецтві стає процесом встановлення семіотичних, семантичних, асоціативних, психологічних зв'язків між різними кодомовними системами. У переінакшених текстах постмодернізму культурний код переформатовується, продукуючи іронічні культурні «суміші» з різних епох, стилів і жанрів, виходячи за межі історії, набуваючи особистісності, де «подвійне кодування» стає пошуком додаткових смислів» [1, с. 6].

Серед масштабного корпусу композиторських портретів у музичному мистецтві виділяються композиції, у яких виведено не одиничний образ, а групу/галерею образів митців. У розвідці здійснюється їх **розгляд із метою вияву** методів та специфіки обраного типу творчого завдання.

**Основний зміст роботи.** Цікавим прикладом подібного циклу є «Три легкі п'єси для фортепіано в чотири руки» І. Стравінського, написані у Швейцарії (м. Морж) у 1915 році незадовго перед завершенням роботи над «Байкою про лисицю». До нього входять три номери, кожен із яких є дружнім шаржем на митця з близького кола оточення автора. Згідно зі спогадами самого композитора, першою постала «Полька», яка була карикатурою на Сергія Дягілева (його образ асоціювався із цирковим дресирувальником із гарапником в руках). Виконавський склад також був обраний не випадково, оскільки герой п'єси неодноразово у присутності І. Стравінського грав в чотири руки зі своїм товаришем Вальтером Нувелем. Наступним постав «Марш», написаний на прохання Альфредо Казелли, враженого неокласицизмом «Польки» (зліт популярності автора фовістської «Весни священної» на той час був в зеніті). А. Казелла не лише сам виступав у концертах у фортепіанних ансамблях, але й здійснив чимало чотириручних перекладень світової класики. Окрім цього, він був автором двох шойно написаних циклічних композицій для фортепіано в чотири руки. Перша з них – дитячий цикл «Лялечки» («Pupazetti») (1915) з п'яти п'єс («Маленький марш», «Колискова», «Серепада», «Ноктюрн», «Полька»), друга – «Сторінки війни» / «*Pages di guerra*» – «чотири музичних фільми» (1915). До нього увійшли твори, в яких маршево-мілітарне начало яскраво виражене: «У Бельгії: рух важкої німецької артилерії»,

«У Франції: перед руїнами Реймського собору», «В Росії: атака казачої кавалерії», «В Ельзасі: дерев'яні хрести».

Про останню, третю композицію у триптиху І. Стравінського сам автор казав: «Вальс – данина Еріку Саті в пам'ять про нашу зустріч у Парижі. Саті, вельми зворушлива і приваблива особистість, раптово став старим і сивим, хоча не менш дотепним і веселим. Я спробував передати у Вальсі хоч що-небудь від його духу» [10, с. 128]. Асоціативний ряд композитора і тут зумовлений: Е. Саті працював другим піаністом в одному з паризьких розважальних закладів (а отже, ансамблева гра була його звичним заняттям), а серед його творів найближчого часу – цикл «Три вишукані вальси пересиченого чепуруна («Його талія», «Його монокль», «Його ніжки»)» – пародійний портрет Моріса Равеля (1914)).

Таким чином, зрозуміло, що задум твору має реальні підстави щодо знаковості як із точки зору виконавського складу, так і з точки зору вибору жанру кожної з п'єс-портретів, для сучасників усіх трьох героїв музичної галереї вона була легко прочитуваною. Для їх зображення композитор обрав засоби певної умовно шаржованої семантики ознак авторського почерку крізь призму неокласичної стилізації – умисного дистанціювання щодо себе (оскільки ця стилістика жодним чином не асоціювалась з його власним самовираженням у окреслений період). Натомість особистісне, авторське тут виявляється крізь психологічну характеристику як маску, а отже – через ігрове начало. Цікаво, що подальша доля твору великою мірою прокладає шлях до «work in progress» чи «над-опусу», обґрунтованих У. Еко та Д. Куртагом: невдовзі композитор здійснив оркестровку «Вальсу» для семи солюючих інструментів, «Польки» – для цимбал та малого інструментального ансамблю, «Маршу» – для ансамблю з восьми інструментів. Окрім цього, до фортепіанно-ансамблевої версії згодом було додано ще п'ять п'єс дидактичного плану, пов'язаних із враженнями від подорожей іншими країнами (відповідно, цикл поетапно трансформувався у «П'ять...», а далі – у «Вісім легких п'єс для фортепіано в чотири руки», які були вперше виконані автором спільно з Хосе Ітурбі в Лозанні). П'ять останніх номерів («Andante», «Еспаньйола», «Балалайка», «Неаполітана», «Галоп») згодом було перекладено на малий оркестр.

Подібні творчі експерименти є й у доробку обидвох композиторів, зображених у сюїті. У своїй власній творчості

вищезгадуваний Ерік Саті надавав перевагу гротескно-шаржевій стилізації індивідуальних стилів (як у «Трьох вишуканих вальсах пересиченого чепуруна»). Будучи майстром музичного епатажу, він нерідко вдавався до музичних загадок, випробовуючи досвідчену слухачську аудиторію. Пародійним трансформаціям піддаються музичні цитати із творів низки композиторів (В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, К. Дебюссі та ін.) у його циклі «Ті, що гризуть і дратують дерев'яного бовдура» (1913), що був написаний для виконання Рікардо Віньєсом.

Зокрема, в середньому розділі тричастинного № 1 «Турецька тірольєна» («*Tyrolienne turque*») тема «*Rondo alla turka*» із Сонати A-dur К. № 331 В. А. Моцарта видозмінена завдяки зміні метру (з дводольного на тридольний), жанру (вальс на зміну маршу), фактури (гармонізація септакордами) і ритмічної аугментації. Жанрова модуляція на жвавий тридольний танець, близький до лендлера, зумовлена тим, що композитор ніби спроектував метрику сіціліани з теми варіацій першої частини Моцартівської сонати (*Andante*, 6/8) на жвавий темп рондо, наділивши його умовно орієнтальними рисами. П'єса № 2 «Немічний танець (на кшталт цих мес'є)» («*Danse maigre / a la maniere de ces messieurs*») є парним образом – портретом і автопортретом, тому поєднує тематизм власних композицій (№ 2 з «Холодних п'єс» і № 6 з «Трьох уривків в формі груші»), а також пародію на фортепіанну стилістику фортепіанного письма його близького друга Клода Дебюссі.

У наступній композиції «Еспаньяна» («*Espasasa*») постає комплекс збірної семантики, своєрідно узагальнений через етнічно забарвлену вальсовість, образ досить поширеної в середовищі паризьких музикантів того часу тематики, представленої в доробку К. Дебюссі, і М. Равеля та Е. Шабріє (зокрема, наводиться цитата з його рапсодії для фортепіано з оркестром «Іспанія»).

Цитування запозиченого матеріалу і фрагменти із власних творів у даному циклі стають складовою частиною комплексу, орієнтованого на шаржований стиль індивідуальної авторської семантики, та поєднуються із самоіронією. Завдяки домінуванню притаманного авторові твору структурно-конструктивного типу компонування, майстерній грі з жанровими ознаками, мистецькому зверхзавданню щодо шифрів-ребусів для освічених поціновувачів, насамперед у колі Паризької

консерваторії, перед слухачами постає Ерік Саті в пародійно стилізованих образах своїх персонажів-композиторів. Влучну характеристику, близьку за стилем висловлювання до стилістики самого Е. Саті, наводить дослідник його творчості Юрій Ханон: «Саті – менш ніж композитор, його музика – пінцет, ... інструмент для зведення поррахунків з цим світом і його людьми» [12, с. 5].

Цикл-галерею зустрічаємо й у доробку Альфредо Казелли. У 1911 році було завершено перший зошит фортепіанних п'єс під заголовком «У манері ...» («A la Maniére de...») оп. 17. Вже сама назва циклу є переспівом-стилізацією літературного походження: під такою назвою протягом 1904–1909 рр. вийшла серія збірок пастішів Поля Ребу і Шарля Мюллера, під таким же заголовком у періодиці друкувалися статті у стилі пастіш Марселя Пруста, що згодом були видані у вигляді в збірки «Лемуан». Літературний пастіш передбачав оповідь того ж сюжету в пізнаваних літературних стилях різних авторів. Так, наприклад, М. Пруст писав історію свого літературного персонажа, наслідуючи творчі манери О. де Бальзака, Г. Флобера, А. де Реньє, братів Гонкур, А. Сен-Сімона та ін. [3, с. 3–15]. Заголовок покликаний спрямувати читача, спроектувати його увагу на пошук стильових відповідностей.

У першому зошиті фортепіанного циклу А. Казелли міститься шість композицій. Їх заголовками слугують імена митців зламу ХІХ–ХХ століть, а підзаголовки французькою, німецькою чи латиною орієнтують на жанрову і образну семантику, яка викликає асоціації з їх творчими пріоритетами. Так, перша з композицій «Р. Вагнер» наділена підзаголовком німецькою мовою «Вступ до третьої дії» (Einleitung des 3. Aufzuges). Відповідним чином додатково іменовано наступні п'єси: 2. «Габріель Форе. Романс без слів» («Gabriel Fauré: Romance sans paroles»); 3. «Йоганнес Брамс: Інтермеццо» («Johannes Brahms: Intermezzo»); 4. «Клод Дебюссі: Антракт, що підводить до драми» («Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en preparation»); 5. «Ріхард Штраус: Надокучлива симфонія» («Richard Strauss: Symphonia molestica»); 6. «Сезар Франк: Арія» («César Franck: Aria»).

Так наприклад, у композиції № 4, усупереч заявленому в підзаголовку, автор циклу не лише послідовно стилізує значний виразовий арсенал фортепіанних композицій сформованого імпресіоністичного стилю К. Дебюссі (самодостат-

ність одноголосного мелодичного ряду, інтервально-акордові дублювання-паралелізми, акустичні ефекти бездемпферного обертонового визвучення комплексів широкого розташування, пастельна динамічна палітра тощо), але й звертається до прямого цитування («Серенада» з «Сюїти для фортепіано») та виразних фактурно-колеристичних алюзій до «Затонулого собору» з першого зошита «Прелюдій».

Натомість у № 5 митець вже в самій назві обіграє назву композиції Р. Штрауса («Symphonia domestica» – «Symphonia molestica»), надаючи їй принципово іншого образно-емоційного наповнення. У п'єсі автор відтворює тонально-гармонічні та фактурні засоби, сміливо синтезуючи матеріал «Symphonia domestica» і симфонічної поеми «Життя героя»).

До ідеї переспіву-стилізації композитор повернувся в 1913 році у другому зошиті циклу з аналогічною назвою ор. 17b, написаному у співавторстві з М. Равелем. До неї увійшли дві п'єси авторства А. Казеллі: «Венсан Д'Енді: Прелюдія до післяполуденного відпочинку аскета», що відсилає до жартівливого переспіву назви знаменитої симфонічної прелюдії К. Дебюссі. Композиція «Моріс Равель: Альманзор, або Весілля Аделаїди» відтворює стилістику циклу «Благородні та сентиментальні вальси», на підставі яких було сформовано балет «Лейбальд і Аделаїда». Обраний твір за своєю тематикою несе також приховану символічну вказівку на басконське коріння М. Равеля, до того ж в ньому стилізовано творчий почерк співавтора фортепіанного зошита.

Таким чином, робота з опосередкування композиторського стилю іншого митця ведеться через шаржування, іронію, із застосуванням зміщення семантичного поля літературної програми через переспів програмних заголовків, цитування і самоцитування, стилізацію та суміщення знакових для характеристики індивідуального стилю опусів, парадоксальне протиставлення символіки програми і стилістики відтворюваного почерку.

Значно пізніше композитор продовжить опановану практику пастіша-стилізації в дивертисментах «Скарлаттіана» для концертуючого фортепіано і тридцяти двох інструментів та «Паганініана» для оркестру (1942). Останній твір невдовзі був переосмислений у жанрі одноактного балету «Троянда сновидін».

Натомість диптих композиторських портретів, які у цьому циклі виводить М. Равель, має свої стильові особливості.

Перша композиція другого зошита – це «Бородін. Вальс» (*Allegro giusto, Des-dur*). Прототипом для наслідування тут найімовірніше послужила «Мазурка» із «Сюїти для фортепіано», присвячена графині Луїзі де Мерсі-Аржан, палкій прихильниці і популяризаторці російського музичного мистецтва у Франції. Інтонанційно в ньому присутні також інтонаційні відголоски, лірика і орієнталізм, властиві хору «Улетай на крильях ветра» та каватині Кончаківни з 2 дії опери «Князь Ігор». Однак у версії М. Равеля композиція позбавлена стихійності і чуттєвості, їй значно більшою мірою притаманна строга вишуканість «Благородних і сентиментальних вальсів». Таким чином, стилізація демонструє ефект маски, при збереженні пізнаваних рис творчої індивідуальності її автора.

В інший спосіб вирішено художнє завдання у № 3 «Емануель Шабріє. Парафраз на арію Гуно (з 2 дії опери «Фауст»)». Тут композитор взяв за основу ідею створення портрету в портреті (відтворення стилістики Е. Шабріє на підставі парафраза Ш. Гуно на арію Зібеля з 2 дії опери «Фауст»). У композиції цитуються і його оригінальні твори – п'єси «Пейзаж» і «Меланхолія» із циклу «Десять живописных пьес». Таким чином, сумарний образ поєднує відтворення авторських манер трьох французьких композиторів різних генерацій у три способи: через цитування, парафраз і стилізацію. Для обох творів властиве відсторонене, дещо іронічне відтворення романтичної образності і словника в музиці митців попередніх генерацій.

**Наукова новизна** полягає у виявленні методів, що дозволяють співставлення множинних авторських стилів та охоплюють значну палітру: від алюзій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності – до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки, пастіша, синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший».

Розгляд індивідуальних підходів до відтворення семантики індивідуальних авторських стилів інших композиторів у доробку митців, здебільшого пов'язаних із музичним життям Парижа зламу XIX–XX століть, дозволяє зробити певні **висновки**. В основі відтворення галереї композиторських портретів лежить ідея ігрового принципу, що набуває різнопланового втілення. Тон авторського висловлювання здебільшого перед-

бачає іронію, шаржування, гротеск, дистанціювання власної мистецької позиції від відтворюваного матеріалу. Комунікативними складовими частинами семантичного поля постають засоби цитування, стилізації виразових засобів, жанрові алузії, паралелі, символіка та зміщення акцентності у програмних назвах, суміщення та нашарування. Методи співставлення множинних авторських стилів охоплюють значну палітру: від алузій, паралелей, узагальнення через знакові жанри чи конкретні твори, данину поваги, усвідомлення мистецької спадкоємності (І. Стравінський, М. Равель) – до епатажу, парадоксальності, ребусу-загадки (Е. Саті, А. Казелла), багатолікості пастіша (А. Казелла, М. Равель), синтезування семантичних знаків чи смислового контрапункту програми і засобів на рівні категорій «Я» – «Інший» (Е. Саті, М. Равель). Принципово відмінним компонентом є складова частина авторської позиції в даній системі: послідовна автобіографічність, самоіронія, розчинення в наслідуванні відтворюваних стилістик, участь у параді змінних масок, збереження рельєфу творчих позицій власного «Я», умовне відсторонення через стильові контрасти.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація. *Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство*. Вип. 41. Київ : КІМ ім. М. Глієра, 2012. С. 78–88.
2. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 108–116.
3. Захарбекова И. «A la maniere de...»: о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля. *Записки РАМ им. Гнесиных*. 2017. № 3(22). С. 3–15.
4. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. Москва : НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.
5. Кривцун О.А. Личность художника как предмет психологического анализа. *Психологический журнал*. 1996. Т. 17. № 2. С. 99–109.
6. Крузе С.В. Автопортрет как форма самопознания личности художника : дисс. ... канд. философ. наук: специальность 09.00.13. – религиоведение, философская антропология, философия культуры. Ростов-на-Дону, 2004. 133 с.
7. Кудряшова В. Портрет в портрете: к вопросу о стилево-модельности в сюите-парафразе первой половины XX века. *Труды русской антропологической школы*. Вип. 1 / ред. Е.Е. Земскова. Москва : РГГУ, 2004. URL : <http://www.labirint.ru/books/299148/>.



8. Лотман Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры). *Семиосфера*. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. С. 159–165.

9. Петухова С.А. К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера. *Искусство музыки: теория и история*. 2013. № 7 (июнь). С. 46–55. URL : <http://sias.ru/magazine2/vypusk-7-2013/articles/858.html>.

10. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ., послесловие и общая ред. М.С. Друскина. Москва : Музыка, 1971. 413 с.

11. Юферова О.А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков : дисс. ... канд. Искусствоведения : специальность 17.00.02. – Музыкальное искусство. Новосибирск, 2006. 239 с.

12. Ханон Ю. «Не современная Не музыка» Юрий Ханон. *Современная музыка*. № 1. Москва : Научтехлитиздат, 2011. С. 5.

13. СУМПОСИОН. Зустрічі з Валентином Сильвестровим / уклад. А. Вайсбанд, К. Сігов. Київ : Дух і літера, 2013. 404 с.

14. Arhonica O. S. Cultural code and «double coding» in art. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2(2016). С. 76–80.

15. Jakobson R. Linguistics and Poetics. *Style in Language*. Cambridge MA: MIT P. 1964. P. 350–377.

## REFERENCES

1. Bodina-Diachok, V. (2012). Author's dedication as a phenomenon of musical culture: artistic functions and classification // *Kyiv Musicology. Cultural studies and the arts: Collection of article*. Vol. 41. K.: Glier Kyiv Institute of Music. P. 78–88 [in Ukrainian].

2. Grabovska, O. (2015). Features of Bogdana Filts Piano Cycles Performing Interpretation // *Scientific collections of M. V. Lysenko Lviv National Music Academy*. Vol. 36. P. 108–116 [in Ukrainian].

3. Zakharebekova, I. (2017). “A la manière de...”: on some peculiarities of Maurice Ravel's stylisation // *Notes of the Gnesins Russian Academy of Music*. No. 3(22). P. 3–15 [in Ukrainian].

4. Kazantseva, L. (1995). *Music portrait*. M.: Conservatory Research and Development Centre. 124 p. [in Russian].

5. Kryvtsun, O. (1996). The personality of the artist as a subject of psychological analysis // *Psychological Journal*. Vol. 17. No. 2. P. 99–109 [in Russian].

6. Kruse, S. (2004). Self-portrait as a form of self-recognition of the artist's personality: a diss. ... Cand. of philosophy, specialty 09.00.13: Religious studies, philosophical anthropology, philosophy of culture. Rostov-on-Don. 133 p. [in Russian].

7. Kudryashova, V. (2004). Portrait in portrait: on the issue of stylistic interaction in a Suite-paraphrase of the first half of the XX // *Russian anthological school. Proceedings*. Vol. 1. M.: Russian State University for the Humanities. URL: <http://www.labirint.ru/books/299148/> [in Russian].

8. Lotman, Yu. (2000). Auto-communication: “I” and “The Other” as Addressees (On two models of communication in the cultural system) // Yu. M. Lotman Semiosphere. St.-Petersburg: Art-SPB Publishing House. P. 159–165 [in Russian].

9. Petukhova, S. (2013). On the history of the creation of “Labyrinths” by Nikolai Sidelnikov: the orbit of the master // The art of music: theory and history Journal. No. 7 (June). P. 46–55. URL: <http://sias.ru/magazine2/vypusk-7-2013/articles/858.html> [in Russian].

10. Stravinsky, I. (1971). Dialogs. Memories. Reflections. M.: Music. 413 p. [in Russian].

11. Yuferova, O. (2006). Monogram in the musical art of the XVII–XX centuries: a diss. ... Cand. art history, specialty 17.00.02: Musical art. Novosibirsk, 2006. 239 p. [in Russian].

12. Khanon, Yu. (2011). “Not Modern Not Music” Yurii Khanon // Contemporary music. No. 1. M.: “Nauchtekhlitizdat” Publishing House 2011. P. 5. [in Russian].

13. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Meetings with Valentin Sylvestrov. K.: Spirit and Letter Publishing House, 2013. 404 p. [in Ukrainian].

14. Aphonina, O. (2016). Cultural code and «double coding» in art // Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Leadership No. 2. P. 76–80 [in Ukrainian].

15. Jakobson, R. (1964). Linguistics and Poetics // Style in Language. Cambridge MA: MIT P. P. 350–377 [in USA].

*Стаття надійшла до редакції 25.09.2019*

УДК 782.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.6>**Ганна Олексіївна Савонюк**<https://orcid.org/0000-0001-7005-9583>

магістр Дніпропетровської академії музики імені Михайла Глінки,  
викладач міського комунального закладу культури  
«Дніпровська дитяча музична школа № 3»  
[annasavonyuk@gmail.com](mailto:annasavonyuk@gmail.com)

### ПАСІОНИ ДВОХ ОСТАННІХ СТОЛІТЬ: ПАРАЛЕЛІ ТА ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

Інтерес зосереджено на страстях українського композитора О. Козаренка, американця Д. Дебні і росіянина – митрополита Іларіона. **Методологія дослідження** спирається на порівняльно-історичний метод, методи індукції, жанрово-стильового аналізу. **Науковою новизною** дослідження є звернення до трьох зразків сучасних пасіонів, які потребують належного вивчення та порівняння задля визначення нового ракурсу бачення в зазначеному напрямку. **У висновках** роботи підсумовані спільні закономірні музичні явища сучасних пасіонів межі ХХ–ХХІ століть. Багато напрямків для нової трактовки жанру надає мова. Композитори сучасного простору постійно знаходяться на етапі пошуків нових тембральних ефектів. Специфічним є також склад оркестру. Виявлено основні аспекти сучасних пасіонів: взаємопроникнення, синтез із використанням нових електронних засобів під час виконання творів.

Основними аспектами сучасних пасіонів є: органічне поєднання, злиття, синтез різних їх складових частин. Так, суто католицька модель жанру може мати православне прочитання (Острозькі наспіви у творі О. Козаренка та православні тексти у страстях митрополита Іларіона). Сучасні композитори по-новому наповнюють страсті обов'язковими структурними одиницями (аріями, хоралами, хорами, речитативами). До виконання творів залучають як традиційний інструментарій, так і маловживаний. Переосмислюються і тембрально-вокальні засоби музичної виразності. В одному творі можуть поєднуватися різні мовні діалекти. Осучасненим компонентом пасіонів є використання нових електронних засобів. Багато питань стосовно давнього жанру залишаються неосвітленими. Композитори завжди мають різні поштовхи до написання композицій, у кожній з яких є своя історія виникнення і особиста довжина життя, що іноді переживає цілі епохи, як у випадку із безсмертними пасіонами Баха.

**Ключові слова:** жанр, пасіони, страсті, сучасність, Христос.

*Savoniuk Hanna Oleksiivna, Master of Mykhailo Glinka Dnepropetrovsk Academy of Music, Teacher at the city municipal cultural institution “Dnipro Children’s Music School № 3”.*

**Passions of two last centuries: parallels and contact points**

*The purpose of the work is to analyze and compare contemporary passions as an important phenomenon in world culture. The interest is focused on the passions of the Ukrainian composer O. Kozarenko, the American D. Debney and the Russian metropolitan Hilarion. Methodology of the study is based on comparatively-historical method, methods of induction, genre-style analysis. The scientific novelty of the work is addressing to the three samples of modern passions, which are needed to be properly analyzed and compared in order to determine a new perspective on the given direction. The conclusions of the work summarize the common regularities of the musical phenomenon of modern passions at the turn of the XX–XXI centuries. Many areas for a new interpretation of the genre is given by the language. Composers of modern space are constantly on the stage of searching for new timbral effects. The composition of the orchestra is also specific. The main aspects of contemporary passions are revealed: interpenetration, synthesis, using new electronic means in the performance of the study. The main aspects of modern passions are: organic combination, merger, synthesis of their various components. Thus, a purely Catholic model of the genre may have an Orthodox reading (Ostrozh songs in the works of O. Kozarenko and Orthodox texts in the passions of Metropolitan Hilarion). Modern composers are filling passions with compulsory structural units (arias, chorals, choirs, recitatives). Both traditional and under-utilized instruments are involved in the performance of the works. The timbre and vocal means of musical expression is also rethinking. Different language dialects can be combined in one work. A modernized component of passions is the use of new electronic tools. Many questions about the ancient genre remain unanswered. Composers always have different impulses for writing compositions, each with its own origin story and personal length of life, sometimes going through entire eras, like Bach’s immortal passions.*

**Key words:** genre, passions, modernity, Christ.

*Савонюк Анна Алексеевна, магистр Днепропетровской академии музыки имени Михаила Глинки, преподаватель городского коммунального учреждения культуры «Днепровская детская музыкальная школа № 3».*

**Пассионы двух последних веков: параллели и точки пересечения**

*Цель работы заключается в анализе и сравнении современных страстей как важного явления в мировой культуре. Интерес сосредоточивается на страстях украинского композитора А. Козаренко, американца Д. Дебни и россиянина – митрополита Иллариона. Методология исследования опирается на сравнительно-исторический метод, методы индукции, жанрово-стилевого анализа. Научной новизной исследования является обращение к трём образцам современных пассионов, которые требуют надлежащего изучения и сравнения для определения нового ракурса в указанном направлении. В выводах работы суммированы общие закономерные музыкальные явления современных пассионов на рубеже*

*XX–XXI веков. Много направлений для новой трактовки жанра представляет язык их написания. Композиторы современного пространства постоянно находятся на этапе поисков новых тембральных эффектов. Специфическим является также состав оркестра. Выявлены основные аспекты современных пассионов: взаимопроникновение, синтез с использованием новых электронных средств при исполнении произведений. Основными аспектами современных пансионатов являются: органическое сочетание, слияние, синтез различных их составляющих. Так, чисто католическая модель жанра может иметь православное прочтение (Острожские напевы в произведении А. Козаренко и православные тексты в страстях митрополита Иллариона). Современные композиторы по-новому наполняют страсти обязательными структурными единицами (ариями, хоралами, хорами, речитативами). К выполнению произведений привлекают как традиционный инструментарий, так и малоупотребительный. Переосмысливаются и тембрально-вокальные средства музыкальной выразительности. В одном произведении могут сочетаться различные языковые диалекты. Осовремененным компонентом пансионатов является использование новых электронных средств. Многие вопросы относительно давнего жанра остаются неосвещенным. Композиторы всегда имеют различные толчки к написанию композиций, у каждой из которых есть своя история возникновения и личная длина жизни, иногда композиции переживают целые эпохи, как бессмертные пассионы Баха.*

***Ключевые слова:** жанр, пассионы, страсти, современность, Христос.*

**Постановка проблеми статті.** В українському музикознавстві малодослідженим є жанру пасіонів (страстей), який існує вже впродовж багатьох століть. Звернення до страстей композиторами різних епох утворили великий пласт творів даного напрямку, що потребує всеосяжного дослідження. Найстаріший жанр і сьогодні є сучасним. Вічна сакральна тема, яку розповідає Священне Писання, надає багато перспектив для її нового прочитання та показу з різних музичних ракурсів. Утворені композиції потребують всеосяжного висвітлення в контексті світового історично-наукового простору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Сьогодні майже єдиними виданнями, які експонують жанр страстей, є книги М. Друскіна: «Пасіони Баха», «Пасіони та меси Баха». Дослідженнями останніх років, що спрямовані на вивчення сучасних пасіонів, є статті російського науковця Є.Р. Рау: «Особливості текстової основи пасіонів», «Пасіони: історія та риси жанрового архетипу», «Сучасні пасіони : ліки жанра у XX–XXI століттях» (переклад авт.) та ін. У дисертаційній роботі українського музикознавця А. Ткаченко [5] запропоноване

дослідження «Страстей...» О. Козаренка, що подане лише в контексті використання прадавньої монодії. У нашій статті ми доводимо унікальність жанру, однією з особливостей якого є його історична континуальність та ємність. Пасіони – єдиний серед багатьох тисяч жанрів, у самій назві якого акумульовано **сюжет** (останні дні життя Месії та його воскресіння) з незмінною **головною діючою особою** (якою є **Христос**), **єдине джерело походження** (католицьке) з його поліконфесійним розповсюдженням та **жанрові особливості** виконання. Обов'язковою для страстей є присутність хору, на відміну від наявності оркестру. Наприклад, у пасіонах «Русские страсти» (1993–1994) російського композитора О. Ларіна відсутня інструментальна складова частина жанру.

**Мета статті** – виявити основні сучасні тенденції пасіонів на прикладі трьох композицій. Наш інтерес зосереджено на страстях українського композитора О. Козаренка, американця Д. Дебні і росіянина – митрополита Іларіона. Вибір творів зумовлений не стільки їх практично спільним часом написання (XX–XXI ст.), а, перш за все, їх різновекторністю. «*Страсти Господа Бога Нашого Ісуса Христа*» (1996) О. Козаренка і «*Страсти за Матвієм*» (2005) митрополита Іларіона свідчать про народження *національного* типу страстей і репрезентують їх православну версію. Твір Д. Дебні «*The Passion of the Christ Symphony*» (2006) – зразок прочитання пасіонів *по-американськи*.

**Виклад основного матеріалу.** У XX–XXI століттях спостерігається зацікавленість композиторів жанром пасіонів, який відчуває на собі ознаки трансформації, наповнюючись модерними композиторськими знахідками. Погоджуючись із науковцем О. Афоніною, треба відзначити, що на сучасному етапі щодо написання нових композицій у жанрі пасіонів «важливим є те, що дух євроінтеграції не виключає усталених способів зміни традицій, вироблених у попередні століття, а лише додає до них нові прийоми, переосмислюючи й трансформуючи їх в авторському стилі» [1]. Вказуючи на пасіони О. Козаренка, О. Афоніна підкреслює, що в його творі «метарелігійність української ментальності стикається із західноєвропейськими традиціями, що відбивається в художній творчості» [1]. Отже, з'являються нові зразки композицій, які потребують належного вивчення та всебічного аналізу задля розуміння новітніх напрямків музичного мистецтва.

Сучасні митці, переосмислюючи вже наявний музичний матеріал композиторів-попередників у даному жанрі, демонструють різне відношення до інструментальних та вокальних компонентів, які становлять основу багатьох пасіонів. Наприклад, Д. Дебні пише симфонію-ораторію, роблячи акцент на першочерговості симфонічності твору. Назва «*The Passion of the Christ Symphony*» підкреслює головну значимість оркестру. Саме симфонічна увертюра – «Prologue. The Garden» – вводить слухача в атмосферу подій. Інструментальне звучання розпочинає вісім із дев'яти частин (окрім шостої) твору. Перша кульмінація бере свій початок із насичення оркестрового звучання, яку надалі підкреслить міць хорового tutti.

1996 рік став межею, коли відбулось українське переформування жанру: суто католицьку структуру пасіонів було насичено праслов'янським сенсом. Мова йде про твір львівського композитора Олександра Козаренка, який написав єдині на сьогодні пасіони по-українськи. Беручи за основу 10 з 15 антифонів православної Служби Дванадцяти Євангелій, композитор відібрав для твору лише окремі тези, які доповнив власним ритмом. Авторська теза-мотив (*a-f-g-f*) стане лейтмотивом пасіонів та, згодом, переросте в тему Христа. Щодо інструментальної та вокальної складової частини страстей, то в О. Козаренка вони здаються врівноваженими. Впродовж усіх частин-антифонів простежується їх органічне взаємодоповнення. Тільки VII антифон «Via Dolorosa» (єдина інструментальна частина), який використано автором задля зміни ракурсу, став елементом розподілу твору навпіл: перед страстю Христа та після. Via Dolorosa («Дорога скорботи») – так і нині називають в Єрусалимі дорогу, якою йшов, здається, весь світ, крокуючи до Голгофи. Ілюстративно-інструментальне забарвлення антифону дозволяє доволі ясно представити в уяві дорогу, якою проходив до міста страти Син Божий (завдяки чеканній ритмічності, неспішному темпу, динамічному підсиленню звучності в середині частини та прозорості звучання, що характеризує її початкові та кінцеві такти).

У митрополита Іларіона очевидно є тенденція до збільшення ролі Євангеліста та хору, на відміну від оркестру. «Страсті за Матвієм» розпочинає розгорнута промова – проповідь (відео-версія 2012 року, розташована на каналі Youtube). Композитор звертає увагу, що «на відміну від пасіонів Баха, тут немає лібрето, тільки євангельське оповідання, яке розпо-



*відає протодиякон російською мовою і знайомим в православній церкві чином»* [8]. Проповідником став сам автор, який у подальшому візьме на себе роль Євангеліста. З'явиться на сцені в одязі священника є оригінальною знахідкою, що стане елементом театральності, з одного боку. З іншого, автор підкреслює першочергову значимість текстової основи та стирає межу між церквою та концертною залюю. Вступна промова митрополита звучить разом із музикою, якій у даному контексті відведена другорядна, навіть фоновая роль. Отже, оновлене режисерське бачення автора пасіонів виводить на перший план не музичний символ, а словесний. Щодо визначення особливостей своїх страстей, композитор–єпископ у статті на сайті *The Catholic University of America* відзначив, що його твір *«відповідає формату Баха, окрім того, що він наповнений православним змістом»* [8].

Безліч напрямків для нового бачення жанру пасіонів надає мова. Страсті можуть бути написані: на стародавній мові Священного Писання, на сучасній транскрипції стародавньої мови, на мові будь-якої країни світу, в обсязі твору композитор може користуватися різними мовами та діалектами. Так, у симфонії-ораторії Джон Дебні синтезує арамейську (одну з розмовних мов Палестини за часів Христа), латинь та італійську. У О. Козаренка оригінальною є церковнослов'янська основа композиції. У своїх пасіонах композитор бере за взірць Острозький наспів (варіант Київського як частки знаменного розспіву) з найдавніших слов'янських піснеспівів, які десятиліттями збирались по фондосховищах всього світу львівським професором Юрієм Ясіновським. Підсумком його багаторічної роботи стало видання «Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої 16–18 ст.». Саме цією збіркою користувався О. Козаренко під час написання «Страстей...». Використаний у творі Острозький наспів сам композитор називає **«особливою «школою» монодійного співу»** [2, с. 29].

Для львівського композитора музика є «джерелом універсального знання про світ» [2, с. 28], та, на нашу думку, оновленим елементом сучасного звернення композитора до слухача в жанрі страстей стають не тільки музичні пошуки, а й звернення до зміненого словесного чинника жанру. Задля оригінальних ракурсів на тему пасіонів композитори застосовують часовий синтез мов. Так, у страстях митрополита Іларіона інтегруються різні типи однієї мови. У творі

переплетені: церковнослов'янські тексти: «Тече глаголя Іуда»; «Един от вас предаст Мя», синодальний переклад – російська XIX ст. (звернення Євангеліста) та сучасна російська мова.

Композитори постійно насичують свої твори новими тембральними знахідками. Так, Д. Дебні, щоб передати більш реалістичну атмосферу Близького Сходу, додає до об'єму звучання класичних голосів етнічні фарби мецо-сопрано (використано у другій, четвертій, сьомій частинах, у епілозі). Специфічним є і склад оркестру Дебні, куди входять орган, арфа, пара етнічних дерев'яних духових інструментів – дудуків (провідного і дам-дудука). Останні поширені у країнах Близького Сходу. Визнаний шедевром Всесвітньої нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, дудук має незрівняний ні з чим теплий звук і насичено оксамитовий тембр, що робить окремі частини твору більш ліричними та виразними. Дудук звучить у деяких епізодах першої, третьої, четвертої і шостої частин пасіонів. Так, тембральне звучання пари дудуків із шостої частини підсилює емоційний стан Сина під час останньої розмови з Батьком на землі (VI частина – «*Nailed To The Cross. Jesus Dies On The Cross*» «*Прибито до хреста. Ісус помирає на хресті*»).

Доволі символічним здається звернення О. Козаренка до тембру суто католицького інструменту – органу. Етнічним доповненням його твору стали звукозображальні можливості фрусти – дерев'яного музичного інструменту, здавна відомого в багатьох народів. Щодо пасіонів митрополита Іларіона, то його твір відрізняється відсутністю тембрів духових інструментів та ударної групи. Наявність в оркестрі лише струнної групи надає прозорості та легкості звучанню його твору.

Визначивши, що структурними вокальними елементами пасіонів є арії, речитативи, хорали та хори, підсумуємо їх використання у вищезазначених творах. Автори комбінують їх співвідношення в залежності від особистого бачення. Якщо митрополит Іларіон віддає перевагу слову і ставить речитатив на перше місце, то Д. Дебні у своїх пасіонах повністю відмовляється від нього. У пасіонах О. Козаренко важливими є і слово, і музика: і речитативи і сольні номери.

Використання **арій** розглянемо на прикладі музичної характеристики Ісуса – центрального образу, якій поєднує всі типи страстей. Він – концепт жанру, його незмінна, значуща драматургічна одиниця. Якщо інші персонажі розчи-

няться в натовпі, однієї постаті Христа буде достатньо для повного розкриття задуму жанру пасіонів. Образ Месії композитори-сучасники розкривають по-різному. Митрополит Іларіон, як і Бах, не персоніфікує своїх героїв. Отже, Христос не має жодного сольного номеру. У Д. Дебні тенор Ісуса звучить вже в першій частині твору в сольному епізоді «*Prologue. The Garden*», а також у III, VI частинах, у епілозі. У пасіонах О. Козаренка образ Ісуса розкрито у II антифоні. У п'ятому розміщується арія Христа (соло тенора): єдиний розділ, в якому збережено аутентичний запис тексту без тактового дроблення, що немов стає символом чистоти та святості, як сам Ісус. Застосування хоралу в пасіонах останнім часом дещо нівелюється. Втрачено його важливу функцію: засіб сумісного співу з парафіянами, як це було в часи Баха.

**Хорал** як жанрова основа, що підкреслює масштабність подій, використано Джоном Дебні в останній частині «*Epiloge...*» у грандіозному, життєствердуючому мажорному звучанні з опорою на фігуру типу *anabasis* що сповіщає «*Alleluia...*». Головне смислове навантаження у страстях надано хору, який є незмінним учасником пасіонів. Саме хорами обрамляються пасіони Баха, Дебні, митрополита Іларіона. Російський композитор упродовж всього твору використовує барочні фігури (*anabasis*, *catabasis*, *circulatio* та ін.). У творі наявні алюзії на звучання Бахівських страстей: інтонації із соло альту нагадують відомий Бахівський номер. Багатомірність звучання музики Баха крізь віки підтверджує думка митрополита Іларіона, що «*Бах – це колос; його музика містить універсальний елемент, який є всеосяжним*» [8].

Демократичність, простота музичного висловлювання пасіонів митрополита спостерігається у використанні зрозумілих, суворих форм (у творі 4 арій, 4 фуги, 48 номерів, що діляться на чотири частини); класичних гармоній (головна тональність твору – *c-moll*). Композитор вказує на те, що намагався «*втілити мрію великого російського композитора Михайла Глінки в реальність, а саме – «одружити» західну фугу з російським церковним співом*» [8]. У пасіонах розвиток музичних тем відбувається за допомогою повторності, варіантності, використання «золотої» секвенції, дублювання, імітацій як у оркестрі, так і у хорі. Завдяки вищенаведеним засобам твір здається дуже знайомим. Заключний хор «Смерть Твою, Господи, возвещаем» – звучить піднесено, але трагічно.

**Висновки.** Основними аспектами сучасних пасіонів є: органічне поєднання, злиття, синтез різних їх складових частин. Так, суто католицька модель жанру може мати православне прочитання (Острозькі наспіви у творі О. Козаренка та православні тексти у страстях митрополита Іларіона). Сучасні композитори по-новому наповнюють страсті обов'язковими структурними одиницями (аріями, хоралами, хорами, речитативами). До виконання творів залучають як традиційний інструментарій, так і маловживаний. Переосмислюються і тембрально-вокальні засоби музичної виразності. В одному творі можуть поєднуватися різні мовні діалекти. Осучасненим компонентом пасіонів є використання нових електронних засобів. Багато питань стосовно давнього жанру залишаються неосвітленими. Композитори завжди мають різні поштовхи до написання композицій, у кожній з яких є своя історія виникнення і особиста довжина життя, що іноді переживає цілі епохи, як у випадку із безсмертними пасіонами Баха.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Афоніна О. Поліконфесійність як ознака сучасної української духовної музики. StattiOnline. Бібліотека наукових статей: веб-сайт. URL : <http://www.stattionline.org.ua/obraz/33/2185-polikonfesijnist-yak-oznaka-suchasno%D1%97-ukra%D1%97nsko%D1%97-duxovno%D1%97-muziki.html> (дата звернення: 12.01.2018).
2. Козаренко О. Філософія музики як університетська дисципліна. *Праці музикознавчої комісії*. Львів : Наукове товариство імені Шевченка. 2014. т. ССLXVII. С. 28–37.
3. Медушевський В. Евангелие как сущность божественной красоты музыки. URL : <http://www.musnotes.com/articles/Medushevsky3> (дата звернення: 20.12.17).
4. Рау Е.Р. Современные пассионы: лики жанра в XX–XXI веках. URL : [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_5-1\\_42.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_5-1_42.pdf) (дата звернення: 20.12.17).
5. Ткаченко А. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості : дис....канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. академ. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.
6. Цалай-Якименко О., Ясіновський Ю. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина*. Львів, 1995. Вип. 1. С. 74–89.
7. Metropolitan Hilarion. Russian Orthodox Metropolitan Hilarion Alfeyev on Music and Faith. URL : The Catholic University of America: web-site. [http://president.cua.edu/inauguration/hilarion-alfeyev.cfm#Full\\_text](http://president.cua.edu/inauguration/hilarion-alfeyev.cfm#Full_text) (date of requeste: 23.10.18)

### REFERENCES

1. Afonina O. (n.d.). Polykonfessionality as a sign of Ukrainian spiritual music. StattiOnline. Library of scientific articles. Retrieved from <http://www.stattionline.org.ua/obraz/33/2185-polikonfesijnist-yak-oznaka-suchasno%D1%97-ukra%D1%97nsko%D1%97-duxovno%D1%97-muziki.html>. [in Ukrainian].
2. Kozarenko O. (2014). Philosophy of music as a university discipline. Lviv. Proceedings of the Commission on Musicology. Lviv: Shevchenko Scientific Society. Vol. CCLXVII / Vol. Editor O. Kupchinsky. Lviv: Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
3. Medushevskiy V. (2016). Gospel as the essence of the divine beauty of music. Retrieved from: <http://www.musnotes.com/articles/Medushevsky3> [in Russian].
4. Rau E. (2015). Modern Passion: the shadows of the genre in XX-XXI centuries. Retrieved from [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_5-1\\_42.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_5-1_42.pdf) [in Russian].
5. Tkachenko A. (2016). Ukrainian Monody sacred in contemporary composition activity. Candidate's thesis. Lviv. Nat. muz. akadem. im. M. V. Lisenka [in Ukrainian].
6. Tsalay-Yakimenko O., Yasinovs'kiy Yu. (1995). Musical art of ancient Ostrog. Ostrog antiquity. Lviv. issue 1 [in Ukrainian].
7. Metropolitan Hilarion. (n.d.) Russian Orthodox Metropolitan Hilarion Alfeyev on Music and Faith. The Catholic University of America: web-site. Retrieved from [http://president.cua.edu/inauguration/hilarion-alfeyev.cfm#Full\\_text](http://president.cua.edu/inauguration/hilarion-alfeyev.cfm#Full_text).

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2019*

УДК 78.03+782.1/782.92

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.7>**Ван На**<https://orcid.org/0000-0001-6014-1604>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[WangnaOd19@gmail.com](mailto:WangnaOd19@gmail.com)

## ВЗАЄМОДІЯ ТРАДИЦІЙ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ОПЕРИ ТА КИТАЙСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ: ДО ПРОБЛЕМИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

**Мета статті** полягає у розгляді проблеми взаємодії культурно-історичних аспектів існування національних форм музичного театру у Китаї і Європі та порівняльному аналізі художніх засобів вираження й можливостей пекінської музичної драми і європейської опери. **Методологія** роботи базується на комплексному використанні компаративного методу, що дозволяє розглядати феномени європейського та китайського музичного театрів не в їх ізольованості й відособленості, а у взаємозв'язку, тим самим глибше осягаючи корінні відмінності і загальні закономірності. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні взаємодії та взаємовпливу традицій європейської оперної культури та китайської національно-культурної парадигми як процесу взаємовідносин культур Сходу та Заходу. **Висновки.** Головною спрямованістю та глибинною сутністю національної естетичної системи, що була сформована під безпосереднім впливом узагальненого образу китайської традиційної культури є ідея втілення і відображення «уявного». Це й стало основним фактором, що сприяв створенню унікального й самобутнього художнього стилю, головними прикметами якого є синтетичність й високий ступінь умовності. Хоча пекінська і європейська класична опера мають значну кількість спільних рис як різновиди музичного театру, але, окрім спільного, обидва явища мають численні відмінності, що кореняться в національно-культурній традиції двох народів. Ці відмінності пов'язані з умовами історичного формування музичного театру на Заході і на Сході. Східний театр зберіг живий зв'язок з найдавнішими традиціями народного мистецтва, тоді як європейська, в тому числі українська, опера розвивалася у бік елітарного мистецтва з індивідуально авторським типом творчості. Якщо європейський театр є місцем для високого мистецтва, то театр пекінської опери може виконувати не тільки функцію театральньо-видовищну, а ще й є місцем спілкування та чаювання.

**Ключові слова:** діалог культур, європейська опера, музичний театр, пекінська опера, музично-театральна традиція.

*Wang Na, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**Interaction between the traditions of European opera and the Chinese national-cultural paradigm: towards the problem of cultural dialogue**

*The purpose of the article is to consider the problem of the interaction of cultural and historical aspects of the existence of national forms of musical theater in China and Europe, and a comparative analysis of the means of expression and opportunities – Beijing musical drama and European opera.*

*The methodology of the work is based on the integrated use of the comparative method, which allows us to consider the phenomena of European and Chinese music theaters not in their isolation, but in interconnection, thereby deeper understanding of fundamental differences and general patterns. The scientific novelty of this article is to investigate the interaction and interplay of the traditions of European opera culture and the Chinese national-cultural paradigm as a process of relations between cultures of East and West.*

*Conclusions. The main thrust and deep essence of the national aesthetic system, which was formed under the direct influence of a generalized image of Chinese traditional culture, was the idea of the embodiment and display of the “imaginary”. This became the main factor contributing to the creation of a unique and distinctive artistic style, the main examples of which are synthetics and a high degree of conventionality. Although the Beijing and European classical operas have a considerable number of features in common as varieties of musical theater, apart from the common, both phenomena have numerous differences that are rooted in the national and cultural traditions of the two peoples. These differences are related to the conditions of the historical formation of musical theater in the West and the East. The Oriental Theater has kept in touch with the ancient traditions of folk art, while European, including Ukrainian, opera has evolved towards elitist art with an individually authored type of creativity. If the European theater is a place for high art, then the Beijing Opera Theater can perform not only a theatrical-spectacle function, but also a place of communication and tea drinking.*

**Key words:** dialogue of cultures, European opera, musical theater, Beijing opera, musical-theater tradition.

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

**Взаимодействие традиций европейской оперы и китайской национально-культурной парадигмы: к проблеме диалога культур**

*Цель статьи заключается в рассмотрении проблемы взаимодействия культурно-исторических аспектов существования национальных форм музыкального театра в Китае и Европе и сравнительном анализе средств выразительности и возможностей пекинской музыкальной драмы и европейской оперы. Методология работы базируется на*



комплексном использовании сравнительного метода, позволяющего рассматривать феномены европейского и китайского музыкального театров не в их изолированности и обособленности, а во взаимосвязи, тем самым глубже постигая коренные различия и общие закономерности. **Научная новизна** статьи заключается в исследовании взаимодействия и взаимовлияния традиций европейской оперной культуры и китайской национально-культурной парадигмы как процесс взаимоотношений культур Востока и Запада. **Выводы.** Главной направленностью и глубинной сущностью национальной эстетической системы, которая была сформирована под непосредственным влиянием обобщенного образа китайской традиционной культуры была идея воплощения и отображения «многого». Это и стало основным фактором, способствовавшим созданию уникального и самобытного художественного стиля, главными приметами которого является синтетичность и высокая степень условности. Хотя пекинская и европейская классическая опера имеют значительное количество общих черт как разновидности музыкального театра, но кроме общего оба явления имеют многочисленные различия, которые коренятся в национально-культурной традиции двух народов. Эти различия связаны с условиями исторического формирования музыкального театра на Западе и на Востоке. Восточный театр сохранил живую связь с древнейшими традициями народного искусства, в то время как европейская, в том числе и украинская, опера развивалась в сторону элитарного искусства с индивидуально авторским типом творчества. Если европейский театр является местом для высокого искусства, то театр пекинской оперы может выполнять не только функцию театрально-зрелищную, но и является местом общения и чаепития.

**Ключевые слова:** диалог культур, европейская опера, музыкальный театр, пекинская опера, музыкально-театральная традиция.

**Актуальність.** Багатоликий драматургічний та художньо-образний зміст музично-театральної традиції та її особлива художня організація, здатність тонко реагувати на соціокультурний контекст, що демонструє відповідність вимогам часу та пояснює пріоритетність вивчення в сучасному гуманітарному знанні проблем світового музичного театру у всіх його національних та художніх модифікаціях. Опера як невіддільний складник музично-театрального мистецтва з моменту свого зародження і до сьогодні викликає неослабний інтерес до себе з боку музикознавців, культурологів, істориків і театрознавців. Як влучно вказує О. Самойленко, «перше, що може згадати про себе музика – це опера, і як найбільш повне вираження «другої музичної практики», за К. Монтеверді, і як необхідна семантична умова розвитку «чистих» інструмен-

тально-симфонічних музичних жанрів, за В. Конен» [5, с. 399]. Поряд з цим явища музичного театру та опери нерозривно пов'язані з шляхом розвитку і еволюції музичного мистецтва загалом, оскільки, «за словами Р. Роллана, зароджуючись, як відомо, в античному театрі, стають «оперою для опери» в епоху Відродження» [5, с. 399], а в наступні епохи лише посилює своє значення і стає одним з найбільш важливих показників стану музики в загальнокультурному контексті.

**Мета статті** полягає у розгляді проблеми взаємодії культурно-історичних аспектів існування національних форм музичного театру у Китаї і Європі та порівняльному аналізі засобів вираження й можливостей пекінської музичної драми і європейської опери. **Методологія** роботи базується на комплексному використанні компаративного методу, що дозволяє розглядати феномени європейського та китайського музичного театрів не в їх ізольованості й відособленості, а у взаємозв'язку, тим самим глибше осягаючи корінні відмінності і загальні закономірності. **Наукова новизна** статті полягає у дослідженні взаємодії та взаємовпливу традицій європейської оперної культури та китайської національно-культурної парадигми як процес взаємовідносин культур Сходу та Заходу.

**Виклад основного матеріалу.** У багатьох дослідженнях мистецтвознавчого профілю вказується, що феномен музичного театру є однією з найдавніших художніх систем та взагалі неможливо знайти культуру, в якій би не були представлені в тому чи іншому вигляді форми музично-театрального дійства. Світове музично-театральне мистецтво за культурно-історичним шляхом формування, образними та музично-виконавськими ознаками можна умовно поділити на дві автономні художні системи – європейський та східний музичні театри. Означені музично-театральні системи протягом довгого історичного часу існували як повністю автономні й незалежні одна від одної, але починаючи з ХХ століття й по теперішній час спостерігаються значні культурні зміни, що супроводжуються зростанням діалогічної взаємодії музично-театральних традицій Сходу та Заходу.

Вивчення проблеми діалогу набуло актуальності та особливого поширення в різних областях дослідницької гуманітарної думки ще в першій половині ХХ століття. З тих пір вивчення діалогу стає магістральним у філософських, літературознавчих, мистецтвознавчих, культурологічних та музикознавчих

дослідженнях. Так, у музикознавчих роботах останніх років діалог постає проблемою і для музикознавства з його дослідницькою логікою, і для музики загалом у її природному вираженні власної художньої позиції – «тією мірою, якою обидві прагнуть не залишитися випадковими, односторонніми, непоміченими» [4, с. 4].

Діалог між різними культурними процесами і явищами, між різними національно-історичними типами культур існував за всіх часів, але у XX столітті швидкість їх взаємодії й впливу один на одного значно зростає. Як вказував М. Бахтін, кожне велике художнє явище, що входить у «великий час», набуває нового звучання і обростає «новими значеннями, новими смислами», з одного боку, глибше розкриваючи закладений в ньому вміст, з іншого – «ці твори як би переростають у те, чим вони були в епоху свого створення» [1]. Найчастіше подібне відбувається через взаємодію з іншим великим художнім явищем, з іншою національно-культурною системою, де «один сенс розкриває свої глибини, зустрівшись і зіткнувшись з іншим, чужим змістом: між ними починається ніби діалог, який долає замкнутість і однобічність цих смислів, цих культур» [1, с. 354]. Таким чином, з самого початку свого становлення проблема діалогу рухається в безперервній взаємодії з проблемою відповідного розуміння. Зазначені проблеми виявляються базовими для сучасної гуманітарної дослідницької думки загалом і для музикознавства зокрема, бо в сучасному музикознавстві його діалогічна природа стала очевидною.

Діалогічна взаємодія культурно-історичних тенденцій Сходу і Заходу є важливою основою для формування нових художніх принципів музично-театрального мистецтва починаючи з XX ст., прикладом чого може слугувати, з одного боку, звернення до традицій східного театру одного з найяскравіших новаторів європейського театрального мистецтва XX ст. – Б. Брехта, з іншого – ознайомлення видатного представника китайського музично-театрального мистецтва Мей Ланьфана з художніми досягненнями європейської художньо-театральної системи й впровадження їх у власному мистецтві.

Європейська опера протягом багатостолітнього шляху розвитку заявила про себе як про самобутнє й значне художнє явище, що продовжує й сьогодні займати одне з провідних місць у жанровій палітрі сучасного мистецтва. Водночас

художні досягнення китайського театру мали велике значення для розвитку національної культури, але лише у XX столітті завдяки мистецькій діяльності Мей Ланьфана традиції китайського музичного театру стають предметом зацікавленості європейських митців та перестають існувати як локальне явище. «Пекінська опера» та китайська музична драма стають предметом дослідження багатьох мистецтвознавців різних спеціалізацій, осмислюються театральними режисерами та виконавцями, що сприяє їх надходженню та включенню у світове музично-театральне та оперне мистецтво. Треба підкреслити, що до теперішнього часу європейська оперна традиційна опера та пекінська музична драма розглядалися як абсолютно національно самобутнє системне явище, хоча обидва зазначені феномени є частинами цілісного феномену – світового музичного театру.

Співставляючи західний та східний типи культур, треба зазначити, що обидві культури О. Шпенглер відносив до восьми видів великих культур, які він визначає як «багатовікові конгломерати» західної, античної, індійської, вавилонської, китайської, єгипетської, арабської та мексиканської культур [6]. Суть його підходу складається у погляді на виникнення та генезу культури як живого організму, що супроводжується думкою про заперечення єдності людства в часопросторовому контексті, роздробленні єдиної історії на унікальні та відокремлені й незалежні одиниці. О. Шпенглер вважає кожен окремо взятую культуру унікальною та неповторною у своєму становленні, існуванні й руху до загибелі, що дає можливість приходити до висновку про неможливість односпрямованого розвитку історичного процесу. Кожна з перелічених О. Шпенглером великих культур проходить свій індивідуальний шлях розвитку та має власну систему цінностей, художніх й обрядово-ритуальних форм, соціально-історичних настанов й інституцій, що дозволяє вибудовувати свою концепцію ідеальної культури, яку треба поширити на інші культури, які співіснують разом з нею у часі [6].

У межах нашого дослідження особливої уваги заслуговують думки О. Шпенглера про те, що всі вісім видів культур поділяються на три типи, які він називає «картинами душі», а саме аполонівський (антична культура), фаустівський (європейська культура) та магічний (китайська, арабська, індійська культури). За Шпенглером, одне з основних понять фау-

стівської психології – це прагнення до втілення власної волі, бо для античної культури душа була статичною величиною, для європейця ж вона була чистим простором, заповненим вольовою динамікою. Як вказує В. Лазарев, «мислення, воля, відчуття – ці три частини фаустівської душі позбавлені були всякої пластичної оформленості; вони представляли нескінченно складні комплекси, складені з асоціацій, апперцепцій та інших елементів функціональної залежності. Концепція фаустівської душі склалася під знаком музичної уяви; соната духовного життя мала волю як головну тему, а мислення і відчуття були паралельними темами; загальна конфігурація підлягала строгим правилам душевного контрапункту, відкрити який було завданням психології» [3, с. 31].

На думку О. Шпенглера, у фаустівському світогляді немає великої різниці між волею й простором, що створювало ситуацію, за якої воля займала домінуюче місце, а душа набувала просторового характеру, що ставало фактором надзвичайної рухливості цих феноменів. Аналізуючи роботи О. Шпенглера, можна дійти висновку, що за його концепцією аналогічним просторовим динамізмом відрізнялася й фаустівська мораль. Автор вказував, що всі моральні системи Заходу мали фаустівську контрапунктичну спрямованість у простір розширення життєвих умов, де не було ніякої статичної пластичності, а «принцип античної атараксії замінювався гаслом: ти повинен, тому що ти можеш» [3, с. 31–33]. Отже, в уявленні О. Шпенглера аполонівський та фаустівський типи мають повністю протилежну спрямованість, де аполонівська картина є пасивною та статичною, а фаустівська – динамічною та вольовою. Окрім названих типів, Шпенглер приділяв велику увагу дослідженню східних типів культур, які за його концепцією належать до магічного типу, де через концепцію «магічної душі» виражається постійне протистояння між душею і тілом, магічні відносини між ними. Символічною ознакою «магічної душі» є печера, де обов'язковою є боротьба між світлом та темрявою, які розуміються як магічні субстанції. Це відрізняє магічний світ від античного світу окремих речей та від простору західного (фаустівського) світу [6]. Характерним принципом для світогляду східних культур був синкретичний підхід з відмовою від домінування індивідуалістичного початку та орієнтація на колективне світосприйняття.

Означені особливості східного та західного типів культури повною мірою знайшли своє втілення у художніх формах

музичного театру, серед яких значне місце займає європейське оперне мистецтво та різні форми східного музичного театру, у тому числі «пекінська опера». Якщо європейська опера пройшла довгий шлях свого становлення та розвитку, починаючи від флорентійської камерати до самих нових досягнень цього жанру, які ми можемо спостерігати у XXI столітті, то становлення пекінської опери як автономного художнього явища почалося значно пізніше, на межі XVIII–XIX століть, а остаточне формування жанрових ознак припадає на середину XIX століття.

Європейська музично-театральна традиція і оперний жанр як самостійний феномен постають одними з найскладніших художніх явищ, бо, з одного боку, в опері надзвичайно рельєфно виділена її театральна приналежність з усіма властивими для останньої умовностями, з іншого – вона «живе переживаннями», «проживає переживання» і робить своїм головним предметом людську здатність до співчуття» [5, с. 401], здатності до емпатії. Оперні герої за обмежений час звучання опери встигають «прожити своє життя до кінця, і прожити не тільки як свою, але як модель загального людського життя та з відповідальністю за нього «до повної загибелі, всерйоз» [5, с. 401].

Концентрація всього оперного дійства навколо героя спонукає розглянути загальний погляд на театрального героя, причому театральність стає основою як для вивчення його ззовні, зі сторони, так і для визначення шляху самопізнання людини тієї епохи, в яку створено твір. Відзначимо, що в умовах театральної естетики шлях до реальної людини пролягав по двом магістральним напрямкам. Одне передбачало зниження «високого» героя, інше – піднесення земного. В образі героя дуже сильно проявляє себе життєвий початок, бо герой в опері є не тільки об'єктом, не тільки особистістю, він є провідником головної ідеї твору, висловлює «правду життя» і навіть більше – якийсь задум Бога. Підкреслимо, що герой цей підпорядковується не стільки авторській волі (хоча і їй теж), скільки, за М. Бахтіним [1], волі Бога, долучаючись тим самим до «об'єктивного» порядку речей, подієвого строю реальної дійсності, «морального буття». Таким чином, знайшовши жанрову визначеність, опера одночасно піднялася до рівня естетично і суспільно значимого жанру. Вона стала в один ряд з тими жанрами інших мистецтв, яким до цього

належало пріоритетне положення в відображенні людини та його долі в результаті тісної взаємодії естетичного та етичного факторів.

Знаходячи в античності джерело натхнення й приклад для наслідування, класицисти орієнтувалися на іншу шкалу цінностей, ніж їх попередники. Якщо художники епохи Відродження прагнули відродити умови для виховання гармонійної особистості в душі еллінізму, співвідносячи самих себе з Космосом, а мистецтво бароко займалося передусім осмисленням драматичних протиріч реальності, то класицизм сповідував історичний оптимізм і одним з найважливіших художньо-естетичних завдань поставив створення образу позитивного героя, втіленого в сукупності ідеальних рис.

Ідеальність героя у європейській оперній традиції передбачалося його високим походженням, фізичною досконалістю («Ні один трагічний герой не сміє бути старий, хворий, кволий, потворний» [2]), духовно-моральну бездоганність (як зразка чесноти) і емоційну красу (душа людини – осередок піднесено-шляхетських почуттів). При цьому на емоцію покладалася особлива роль у створенні образу людини: вона репрезентувала як саме себе, так і моральне обличчя, соціальний статус і вигляд героя загалом. В оперному творі головний персонаж стає героєм, відповідним до окреслених М. Бахтіним параметрам, а саме – оперним героєм може стати яскрава і помітна особистість, здатна зробити істотний вплив на оточуючих її персонажів, чия доля може з'явитися показовою для певного типу культури. За Бахтіним, духовно-моральна бездоганність, якою повинен бути наділений герой, в опері виглядає як абсолютне домінування думки оперного героя, аж до надання істотного впливу на долі інших людей, неможливість засумніватися в справедливості його дій і в праві їх здійснювати. Емоційна краса героя як вираз його піднесено-шляхетських почуттів проявляється насамперед з музичного боку, оскільки музичні характеристики героя, матеріал його арій, провідних тем, розгорнутих сцен, лейтмотивних комплексів стає важливим в структурно-композиційному пристрої всього оперного твору, так само як і в загальній драматургії твору.

Говорячи про формування жанрових та художніх принципів китайської музично-театральної традиції, треба підкреслити, що для китайської культури пекінська опера є найвищим й найкращим досягненням розвитку вокально-сценічного



китайського мистецтва, що дозволило їй отримати статус загальнонаціонального театру. Разом з тим в Китаї досі існує багато місцевих театрів, що бережуть та продовжують регіональні музично-театральні традиції. Така ситуація є наслідком рис, притаманних для китайської культури загалом та для музично-театральної традиції зокрема, а саме – лінеарність та безперервність загального культурного руху, що дозволяє уникнути різких зламів у культурному розвитку та зберегти основні культурні традиції протягом декількох тисячоліть.

Як вказувалось вище, явище пекінської опери утвердилася як самостійний художній феномен у середині XIX століття, в образно-смысловому та семантичному відношенні піднявшись над іншими місцевими театральними жанрами. У пекінській опері поєднувалися у єдиному творчому процесі спів, оркестровий складник музичної тканини, акробатичні, танцювальні елементи та драматичний діалог, що підкреслювало складність й багатозначність цього художнього явища. Стосовно діалогічних стосунків з існуючою театральною й оперною європейськими традиціями, то їх вираження до XX століття були неможливими, що пояснювалось замкненістю та відгородженістю китайської культури від впливів ззовні.

Коли ж ознайомлення з європейськими оперними зразками стало можливим, діячі китайського мистецтва не намагалися замінити традиційні форми західними, але рухалися у своїй творчості до відкриття нового змісту та нових художніх можливостей свого мистецтва. Протягом декількох десятиліть тривав шлях реформування традиційного китайського театру, що супроводжувалося глибоким зануренням у традиції європейського театру, європейською режисурою, акторськими та виконавськими принципами. Все це привело до проникнення у репертуар китайських театрів європейського репертуару, що також суттєво вплинуло на подальший розвиток китайської театральної традиції.

**Висновки.** Головною спрямованістю та глибинною сутністю національної естетичної системи, що була сформована під безпосереднім впливом узагальненого образу китайської традиційної культури, була ідея втілення і відображення «уявного». Це й стало головним фактором, що сприяв створенню унікального й самобутнього художнього стилю, головними прикметами якого є синтетичність й високий ступінь умовності.

Хоча пекінська і європейська класична опера мають значну кількість спільних рис як різновиди музичного театру, обидва явища мають також численні відмінності, що кореняться в національно-культурній традиції двох народів. Ці відмінності пов'язані з умовами історичного формування музичного театру на Заході і на Сході. Східний театр зберіг живий зв'язок з найдавнішими традиціями народного мистецтва, тоді як європейська, в тому числі і українська, опера розвивалася у бік елітарного мистецтва з індивідуально авторським типом творчості. Якщо європейський театр є місцем для високого мистецтва, то театр пекінської опери може виконувати не тільки функцію театральнo-видовищну, а ще й бути місцем спілкування та чаювання. Мистецтво китайської музичної драми формувалося на базі народних пісень, танців і оповідально-музичного виконання, воно належить до області народного мистецтва та історично є колективним видом народної творчості.

Європейська опера перш за все є продуктом творчої діяльності композитора, а головною інтенцією творчого процесу є створення й утілення музично-драматургічної ідеї композитора-творця. Якщо партитура європейської опери передбачає незмінність музичного матеріалу і літературного тексту, то у китайському музичному театрі показовою була традиція усної передачі тексту твору та його драматургічних особливостей від вчителя учню. При цьому легко можна було щось змінити і переробити, так з'являлося безліч різних (насамперед регіональних) виконавських шкіл і, відповідно, різних варіантів одного і того ж сюжету. Таким чином, історія європейської опери – це втілення ідеї авторства та особистісного початку у мистецтві через композиторське глумачення музичних форм і засобів виразності. Історія ж китайської опери є історією сценічних втілень та виконавської інтерпретації зразків китайського театру, що охоронялись і усно зберігались у вигляді оповідань. Ця ситуація була незмінною аж до ХХ століття, коли починається письмова фіксація постановок пекінської опери. Важливим фактором унікальності китайської музично-театральної системи є той факт, що автором спектаклю є провідний виконавець – глава виконавської школи.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира». *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 347–355.

2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
3. Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. Москва, 1922. 155 с.
4. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания : дис. на соиск. учен. степ. доктора искусствоведения, специальность – 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2003. 437 с.
5. Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 399–414.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Москва : Мысль, 1993. 672 с.

#### REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986) The answer to the question of the editors of the “New World”. *Aesthetics of verbal creativity*. M.: Art. S. 347–355. [in Russian]
2. Bakhtin, M. (1986) *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow : Art. [in Russian]
3. Lazarev, V. (1922) Oswald Spengler and his views on art. Moscow [in Russian]
4. Samoilenko, A. (2003) Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Dis. for a job. scientist step. Doctors of art history, specialty – 17.00.03 – musical art. Odessa. [in Russian]
5. Samoilenko, A. (2010) Historical and aesthetic foundations of the opera. *Science News of the National Musical Academy of Ukraine imeni P.I. Tchaikovsky. Today’s opera house and problems of recognition*. Kyiv: NMAU im . P.I. Tchaikovsky. Is. 89. С. 399–414. [in Russian]
6. Spengler, O. (1993) *Sunset of Europe*. M.: Thought, 1993. [in Russian]

*Стаття надійшла до редакції 24.07.2019*

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 781+78.01/.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.8>

*Александра Ивановна Самойленко*

<https://orcid.org/0000-0002-2071-9587>

*доктор искусствоведения, профессор,*

*проректор по научной работе*

*Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

*al\_sam@ukr.net*

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭПИСТЕМОЛОГИЯ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ, МЕТОДИЧЕСКИЕ И ПОНЯТИЙНЫЕ ПРИНЦИПЫ

*Цель работы* – охарактеризовать основные междисциплинарные и музыковедческие предпосылки, главные понятийно-методические факторы и дискурсивные показатели музыкальной эпистемологии как базовой теории музыкального познания; раскрыть специфику эпистемологического подхода как обусловленную природой человеческой субъективности, в равной мере связанной с уникальными открытиями личностного сознания и историческим опытом культуры. *Методология* исследования репрезентирует музыковедческие аспекты эпистемологического подхода, аккумулирует принципы ноологии и энактивизма, направлена к формированию круга понятий, ответственных за «прецедентную семантику» музыки и музыкознания. *Научная новизна* данной статьи определяется рядом факторов, из которых доминирующими являются необходимость создания новой теоретической платформы для обсуждения смысловых прецедентов и символических форм музыки в их постоянной взаимообусловленности; потребность уточнить категориальный статус ведущих музыковедческих понятий, среди которых выделяются произведение, форма, язык, образ, сознание, мышление, опыт; прояснить понятие и критерии музыкальности. *Выводы* позволяют утверждать, что музыкальная эпистема формируется и выявляется

в зависимости от применяемой научной «познавательной оптики»; ее определяет методологический уровень и понятийный инструментарий исследования, однако не менее важен и привлеченный им художественный материал. Художественным материалом эпистемологического анализа музыки является тот, который позволяет реконструировать прямые и обратные связи музыкальных значений на пути формирования целостной семантической системы музыки, то есть свидетельствует об открытом характере смысловой системы музыкального творчества, позволяет определять музыкальность как ключевой концепт имманентного содержания музыки, ее собственный «квантор всеобщности».

**Ключевые слова:** музыкальная эпистемология, музыкальная эпистема, музыкальность, «прецедентные смыслы», «семантика прецедентности», творческий опыт, смысловая реальность, внутренняя форма, энактивизм.

*Samoilenko Oleksandra, Doctor of Art Studies, Professor, Vice Rector for Scientific Work of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**Musical epistemology: theoretical background, methodological and understanding principles**

*The purpose of the work is to characterize the main interdisciplinary and musicological background, the main conceptual and methodological factors and discursive indicators of musical epistemology as the basic theory of musical knowledge; to reveal the specifics of the epistemological approach as determined by the nature of human subjectivity, equally related to the unique discoveries of personal consciousness and the historical experience of culture. The research **methodology** represents the musicological aspects of the epistemological approach, accumulates the principles of noology and enactivism, is aimed at forming a circle of concepts responsible for the “case-based semantics” of music and musicology. **The scientific novelty** of this article is determined by a number of factors, the dominant being the need to create a new theoretical platform for discussing semantic precedents and symbolic forms of music in their constant interdependence; the need to clarify the categorical status of the leading musicological concepts, among which the work, form, language, image, consciousness, thinking, experience stand out; clarify the concept and criteria of musicality. **Conclusions** allow us to state that the musical episteme is formed and revealed depending on the applied scientific “cognitive optics”; it is determined by the methodological level and the conceptual tools of the study, but the artistic material attracted by him is no less important. The artistic material of the epistemological analysis of music is the one that allows you to reconstruct the direct and feedback relationships of musical meanings on the path to the formation of a holistic semantic system of music, that is, it indicates the open character of the semantic system of musical creativity, allows you to define musicality as a key concept of the inherent content of music, its own “quantifier universality”.*

**Key words:** musical epistemology, musical episteme, musicality, “precedent meanings”, “semantics of precedent”, creative experience, semantic reality, inner form, enactivism.

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

**Музична епістемологія: теоретичні передумови, методичні та понятійні принципи**

**Мета роботи** – охарактеризувати основні міждисциплінарні та музикознавчі передумови, головні понятійно-методичні чинники і дискурсивні показники музичної епістемології як базової теорії музичного пізнання; розкрити специфіку епістемологічного підходу як зумовлену природою людської суб'єктивності, рівною мірою пов'язаною з унікальними відкриттями особистісної свідомості та історичним досвідом культури. **Методологія** дослідження репрезентує музикознавчі аспекти епістемологічного підходу, акумулює принципи ноології і енактивізма, спрямована на формування кола понять, відповідальних за «прецедентну семантику» музики і музикознавства. **Наукова новизна** даної статті визначається низкою чинників, із яких домінуючими є необхідність створення нової теоретичної платформи для обговорення смислових прецедентів і символічних форм музики в їх постійній взаємозумовленості; потреба уточнити категоріальний статус провідних музикознавчих понять, серед яких виділяються твір, форма, мова, образ, свідомість, мислення, досвід; прояснити поняття і критерії музичальності. **Висновки** дозволяють стверджувати, що музична епістема формується і виявляється в залежності від застосовуваної наукової «пізнавальної оптики»; її визначає методологічний рівень і понятійний інструментарій дослідження, проте не менш важливий і залучений ним художній матеріал. Художнім матеріалом епістемологічного аналізу музики є той, який дозволяє реконструювати прямі і зворотні зв'язки музичних значень на шляху формування цілісної семантичної системи музики, тобто свідчить про відкритий характер смислової системи музичної творчості, дозволяє визначати музичальність як ключовий концепт іманентного змісту музики, її власний «квантор загальності».

**Ключові слова:** музична епістемологія, музична епістема, музичальність, «прецедентні смисли», «семантика прецедентного», творчий досвід, смислова реальність, внутрішня форма, енактивізм.

**Актуальність теми.** Многие явления, входящие в структуру музыкального искусства, не получают достаточно полного определения и содержательного раскрытия, исходя только из данности художественного материала. Оставаясь опорной частью объективно существующего и имманентно закономерного «мира искусства», они репрезентируют возможности и условия перехода – продолжительной трансляции специфического содержания художественного артефакта в различные сферы жизненного опыта культуры и в обратном направлении, из широкого жизненного контекста к методам художествен-

ного моделирования важных для человеческого сообщества отношений. Среди подобных явлений, прежде всего, выделяются как центральные *произведение, образ, язык*, с производными от них *формой, значением, речью*; также важно по отношению к структурно-семантическим свойствам музыкального материала определение явления *автора (авторства)*, то есть эффекта непосредственного присутствия человека, индивидуальной личности в процессе музыкального творчества.

Понятие об авторской презумпции музыкальной идеи провозглашает введение *сознания, понимания и осмысления* в круг особых музыкальных феноменов, причем они весьма своеобразно адаптируются к новому познавательному контексту (по сравнению с их философским или психологическим теоретическим применением), то есть к содержательно-формальным показателям музыкального искусства: в большинстве случаев добавляется термин «музыкальный», который сам по себе не является однозначно трактуемым. Понятие о *музыкальном* выступает вполне самостоятельным, обращено к общему ценностному назначению музыки, потому должно быть включено в обсуждение тех сторон музыкально-творческого процесса, тех наиболее устойчивых результатов данного процесса, которые свидетельствуют о его особой познавательной природе, явной и скрытой релевантности, экнативистских тенденциях и знаково-символических функциях.

Все названные явления объединяются понятием эпистемы, то есть репрезентируют тот уровень познавательного процесса, который, локализуясь в музыкальном творчестве, актуализирует определение музыкальных эпистем, одновременно с этим обнаруживает актуальность развития эпистемологического подхода к структурно-смысловым функциям музыкального искусства, то есть побуждает к становлению музыкальной эпистемологии как актуальной музыковедческой дисциплины.

В ряде музыковедческих исследований развиваются подходы к феномену музыки и музыкального с различных дефинитивных позиций, однако они не приобрели достаточной методической ясности и системного единства (см., напр.: [2–3; 6; 13; 16; 19; 25]).

**Цель статьи** – охарактеризовать основные междисциплинарные и музыковедческие предпосылки, главные методологические факторы и дискурсивные условия становления



музыкальной эпистемологии как базовой теории музыкального познания. При этом, как и предусматривает эпистемологический подход, понятие *познания* предполагает включение явлений понимания и оценки, а также единство субъективного и объективного планов, стимулов познавательного процесса. Данный подход нацелен на определение интегративных моментов и инструментов человеческого познания, позволяющих ему осуществляться как целостному творческому акту, охватывающему все, без исключения, сферы внешнего и внутреннего бытия, доступные человеку в его культурно-историческом опыте. Специфика эпистемологического подхода определяется именно тем, что он позволяет находить в человеческом субъекте, следовательно, в результатах, продуктах его деятельности, одновременно и уникальные открытия личностного сознания, и исторический опыт культуры, связанный с ее духовно-материальной основой – равно как и с ее синергичными символическими горизонтами.

**Основное содержание работы.** На сегодняшний день эпистемологическая тенденция становится преобладающей в сфере тех философских поисков, которые проводятся на границе с языкознанием и социальной психологией, затрагивая отдельные параметры искусствоведческих умозрений [1; 10; 11; 14; 15; 18; 21]. Так, все чаще встречаются исследовательские попытки углубить исторические и психологические основания гуманитарных наук, выявить их дискуссионные моменты как отражение парадоксов самого человеческого существования. Отсюда – усиление внимания к «ментальным состояниям» человеческого сознания как его базовым единицам и факторам языкового мышления (Станжевский Ф., 2017 [18]). Некоторые позиции генеративной лингвистики, позволяющие объяснять сложные взаимодействия между «грамматиками» языка и сознания, нуждаются в более глубоком научном понимании, позволяющем вырабатывать адекватный познавательным процессам терминологически аппарат. В частности, данные позиции обуславливают и концепцию энактивизма (Князева Т. [11]), основанную на идее инициирующего динамику внешней среды сознания, позволяющую создавать альтернативные холистические философские концепции сознания и расширять контекстуальные условия культурологических и лингвистических исследований. Обращение к различным граням проблемы «сознание – внешняя действи-

тельность» приводит к выявлению релевантности критерия и показателя осуществленности социально важного действия, в том числе в познавательной сфере, с различных ее сторон и на различных уровнях ее субъективации (Голубинская А., 2018 [10]).

Можно считать уже установленным тот факт, что именно в эпистемологическом ключе могут быть определены качественные параметры таких явлений, как «внутренняя форма языка», «язык познания», «интенциональность языка искусства», «художественная символика», некоторые другие (Кудряшова Т., 2005 [14]). Рассматривая категорию «языка познания», Т. Кудряшова предлагает вводить в ее контент «весь спектр знаково-символических, вербальных и невербальных средств, позволяющих воспринимать и постигать мир, понимать, переживать, чувствовать, объяснять и описывать его, создавая представления, образы, мнения, концепты, произведения искусства, системы знаний, теории», включая «язык обыденности, опирающийся на естественные национальные языки, невербальные языки, функционирующие в виде языка жестов, мимики, других телодвижений, внутренние монологичные языки, языки науки, искусства, религии, мистики, мифа и т.д., не обязательно объединенные наличием общих «языковых признаков» (системность, смысл, словарь, грамматика, социализации и пр.)» [14, с. 4–5] Следовательно, она предлагает в качестве главного критерия рассматривать целостную познавательную активность человека – его сущность, внутреннюю структуру сознания *смысловое строение самосознания*. Данный аспект изучения «языкового познания» и сознания притягивает феноменологические понятия, в том числе интенциональность и модальный подход – ведь «категория Внутренней формы отличается от категории эйдоса своей динамичной сущностью» [14, с. 22]. Но само главное то, что он необычайно актуализирует опору на художественный материал – обращение к языку (языкам) искусства как к той сфере, в которой проявляется «вторая природа» человека, достигается полная автономия, потому более всего приближаются к трансцендентной реальности символические принципы построения языка. Причем подчеркивается, что потребность в символизации остается одной из фундаментальных для жизненного осуществления человека и его самосовершенствования, следовательно, язык искусства является

главным инструментом удовлетворения познавательных интересов человеческого сообщества. Как удачно подчеркивает Т. Кудряшова, художественная символика позволяет человеку создавать новый мир смыслов и предметов, более актуальный и существенный, продуктивный и важный, чем наличный, при этом происхождение художественной семантики остается «таинственным», завуалированным специфической природой художественного языка и выбором художественного материала – от буквально вещных реалий до образных представлений. Подлинный художественный символ возникает тогда, когда формируется «сложное ноэтико-ноэматическое единство», позволяющее реформировать, продлевать в новых семантических модальностях ранее достигнутый и формализованный опыт культурного сознания. «Специфика языка искусства заключается в том, что он выражает не формальные значения редуцированных форм культуры, а создает условия для нахождения доселе неведомых значений и указывает на них, причем заранее предполагая их многоосмысленность, многослойность, неоднозначность, а потому символичность» [14, с. 33–34].

Однако теоретическая концепция данного исследования, как и ряда других, остается далекой от конкретного художественного анализа, потому предложенные эпистемологические понятия не доведены до определения художественных эпистем, остаются на уровне общего категориального словаря эстетики, феноменологии, социальной психологии. С подобными эффектами «катексиса», то есть вытеснения понятия в иную сферу – либо в предельно отвлеченную, в которой оно остается предварительной номинацией, то есть не становится действенным инструментом научного обсуждения, либо на другой предметный уровень, на котором происходит подмена исходного понятия рядом других, – сталкиваемся не только в философских, но и в музыковедческих исследованиях. Вместе с тем вопрос зачастую ставится правильно: как возможна объективация психологических феноменов, в том числе любви, эмпатии, понимания; что значит объединять сознания в создании общего смыслового мира, ценностного опыта; какова истинная природа – внутренняя форма – языка и каким образом формируется и объективируется главная символика культуры?

На данных вопросах строится сегодня новое «эпистемологическое пространство» гуманитарных исследований, обесп-

коенных «степенями несовпадения между языком» и «опытом (жизнью)» (Хахалова А., 2017 [21]).

Ведущая эпистемологическая терминология остается prerogative научной абстракции постольку, поскольку обусловлена трансцендентной смысловой реальностью; она нуждается в конкретизации и приложении к определенным и доступным для анализа формам культуры в той степени, в которой трансцендентный смысловой мир воссоздается в них и становится актуальным регулятором жизненных отношений. Она инициируется особыми отношениями, возникающими между «смысловыми трансценденталиями» и артефактным устройством культуры, одновременно с этим становится способом их репрезентации и объяснения.

Давно и далеко уйдя от первоначальной системы понятий, устанавливаемой М. Фуко [20], эпистемологический дискурс, тем не менее, ориентируется на те отношения, своего рода «исторические априори», которые возникают между условиями существования и формами культуры и конкретными способами познания и оценки, упорядочивания *человеческого опыта*. Он нацеливается на определение продуктивных способов «отношения к отношениям», то есть моделирует в снятом виде процесс освоения смысловой условной и вещно-языковой «безусловной» реальностей в их исторической и личностной синхронизации. Поэтому, учитывая сложность феноменов, которыми занимается эпистемология, превалирующими в ней становятся методы интерпретации и формализующего объяснения. При этом в качестве эпистемы, то есть целостной познавательной установки, фиксирующей результативное *действенное усилие* по обустройству человеческой реальности, может выступать как внешний материально-вещный, так и имманентно психологический показатель; однако главными становятся те факторы и формы, которые свидетельствуют о возможности соединять внешний и внутренний, отдаленный невидимый, но предполагаемый, и ближний, доступный, но подвластный временным изменениям, планы жизненного опыта человека. Синхронность действия, мысли, творческого замысла, усилия по преобразованию, преодолению временной неустойчивости бытия осмысливается в методических позициях *энактивизма*, становящихся сегодня наиболее продуктивными в сфере эпистемологической теории [21].

В свете энактивизма новое качество приобретает понятие *опыта*, в том числе *творческого опыта* – *музыкального опыта*, поскольку в нем отражено представление о сложности и подвижности человеческого сознания, его внутренней и внешней активности в их взаимообусловленности и интенционально-предметной выраженности; оно позволяет указывать на процессы «вдействия» сознания благодаря его психологической – ноэматической – активности в окружающий мир и реалии культуры, на «энактивирование среды» человеческим творчеством.

Как категория эпистемологии, вышедшая из предметного горнила феноменологии, *опыт* представляет единство познавательных способностей человека, допускающих реализацию, то есть вхождение в определенный жизненный контекст, включение в социальный регламент – условия совместного проживания людей. Он является проекцией жизненной реальности (для данного субъекта) в такой же степени, как жизненная реальность, доступные условия *жизненной игры* проектируются в зависимости от опыта. И хотя категория опыта допускает дифференциацию, в соответствии с теми познавательными границами и направлениями, в которых действует человеческий разум, главное в *опытной реализации* человека – целостность, равнозначная целостности присутствия человека в мире; следовательно, опыт делим со стороны условий жизненной (социальной, культурной) реальности, но он един и тотален со стороны человека, поскольку с данной стороны требует *включенности* – *энактивизма*, что и становится его ключевой характеристикой.

Эта включенность возможна только во взаимодействии с тем, что выступает для человека *реальностью* сознания и поступка, открывается в этом качестве, и, конечно, речь здесь должна идти не о так называемых объективных предметно-материальных реалиях окружающего мира, хотя они и важны сами по себе, но о тех *субъективных значениях данных реалий*, которые приобретают достаточно широкий психологический резонанс, становятся устойчивой частью коллективных представлений, апробированы коллективными установками, то есть стали частью коллективной памяти, следовательно – одним из слагаемых памяти культуры; память культуры всегда имеет коллективные основания, и именно в них накапливаются ее символические свойства.

Последние могут выражаться, опредмечиваться, транслироваться различными путями, входить в вербальные языковые и прочие знаковые системы, принимая на себя функции объективного плана культурных взаимоотношений. Они способствуют появлению артефактного слоя культуры как результата овеществления – экспликации того психологического опыта, который должен оставаться априорным основанием культуры на *всех* стадиях ее исторического развития, но потому должен повторяться, поддерживаться, воспроизводиться, непрестанно репродуцироваться, следовательно, *переживаться и формировать индивидуальное отношение*.

Уже не требует особых доказательств то обстоятельство, что *память является главной реальностью коллективного человеческого сознания* (см. об этом: [4; 8–9; 17]); но все еще стоит объяснять, почему это происходит. Во-первых, память становится общечеловеческой формой накопления, хранения и передачи опыта благодаря тому, что существует во множественных индивидуальных ипостасях, обобществляется на их основе, причем, в том числе, и предметно-материальным путем; во-вторых, она активизирует укорененные в сознании опытные модели, способы отношений с миром, *обеспечивая их чувственную презумпцию, то есть форму переживания*. Именно последнее побуждает к действиям, пробуждает волю к поступку и удостоверению личных возможностей.

Вводя в круг энактивистских понятий ноэтические категории веры, любви, игры, соединяя их с понятием опыта, можно предположить эпистемологическую, то есть и отвлеченную, и конкретно-прикладную, то есть действующую в зависимости от избранного языкового материала формулу взаимодействия человеческого сознания с продуцируемой, осваиваемой им реальностью, то есть продуктивную и по отношению к музыкально-творческим реалиям.

Жизненная *реальность* с ее содержательной многоуровневостью – предмет человеческой *веры и игры*; то, что человек может и хочет, способен совершить по отношению к ней, представляет его целостный личностный (индивидуализированный и социализованный в равной степени) *опыт*; феномен связи-взаимодействия между реальностью и опытом, а также способы, виды и формы репрезентации данной связи в пространстве и времени жизни репрезентирует *переживание* как постоянный модератор зависимости опыта от реальности

и реальности от опыта. Потому и переживание, его эмоциональная окраска, характер протекания и выражения становится не только важной *психологической реалией культуры*, посредством которой можно выявить способы конструирования реальности и преобладающие модели, значащие показатели опыта, – оно становится показателем уровня действительности, «вдействия» личностного сознания, так сказать, «квантором всеобщности» для творческого познания. Эстетическое переживание в единстве с экзистенциалом любви образует его вершинную форму и специфицируется в феномене музыкального.

Исходя из вышеизложенного, можем утверждать, что понятие *музыкальной эпистемы* предполагает содержательное единство мысли о музыке и музыки как формы осмысления, то есть *внутренней формы жизни сознания* – показателя его континуальности, модальности и энактивизма – направленности на вдействие. Музыкальные эпистемы должны образовывать единую систему познавательных ориентиров, призванных: укреплять художественно-смысловой строй музыки; развивать, выявлять музыкальность как высшее качество человеческого сознания и необходимое условие (качество) художественного мира вообще; обеспечивать «семантику прецедентности» (см. об этом: [12]) как для общих смысловых установок сознания (со стороны трансцендентной реальности), так и для символических музыкальных форм и способов выражения, интерпретативных ресурсов музыкального искусства.

«Семантика прецедентности» является основой музыкально-логической системы, базируется на повторяемости, узнаваемости, достижении значимости, обновляемости значений музыкального высказывания, позволяющим ему становиться художественно-психологическим артефактом и приобретать структурно-функциональные признаки текста/произведения. Все входящие в данную систему слагаемые, конструктивные части могут рассматриваться как проводники значащих отношений и модераторы музыкально-познавательного опыта, то есть как музыкальные эпистемы.

**Научная новизна** данной статьи определяется рядом факторов, из которых доминирующим становится необходимость создания новой теоретической платформы для обсуждения смысловых прецедентов и символических форм музыки в



их единстве и постоянной взаимообусловленности. Также существенна потребность уточнить категориальный статус ведущих музыковедческих понятий, среди которых – произведение, форма, язык, образ, сознание, мышление; потребность прояснить понятие и критерии музыкальности. Важным условием реализации эпистемологического подхода и укрепления его музыковедческих возможностей стало развитие метода энактивизма и расширение его познавательных функций, а также раскрытие содержания понятия опыта как одного из ключевых в обновленной теории познания. Отдельного внимания заслуживает возрастающая активность понятий *внутренней формы и внутреннего человека*, объединяющих познавательные усилия различных гуманитарных дисциплин [22–23; 24].

**Выводы.** Музыкальная эпистема формируется и выявляется в зависимости от «познавательной оптики», от критерия изучения – точки зрения исследователя; ее определяет методологический уровень и понятийный инструментарий исследования, однако не менее важен и привлеченный им художественный материал.

Художественным материалом эпистемологического анализа музыки является тот, который позволяет реконструировать прямые и обратные связи музыкальных значений на пути формирования целостной семантической системы музыки, то есть он свидетельствует об открытом характере смысловой системы музыкального творчества. Он также позволяет определять музыкальность как ключевой концепт имманентного содержания музыки, ее собственный *«квантор всеобщности»*.

Из репрезентирующих эпистемологический подход в музыковедении понятий выделяются те, который связаны с параметрами *внутреннего*, прежде всего *внутренней формы* – как имманентной формы творческого процесса, мышления, сознания, языка, как системного строения внутреннего мира личности и художественного мира музыки в их несомненном единстве и целостности. Их обсуждение ведет к обособлению понятия «прецедентных смыслов», заставляет подчеркивать важную познавательную роль явления прецедентности в сфере творческого опыта.

«Семантика прецедентности», существующая на основе музыкального творчества и соответствующая принципам музыкального языка, обуславливает движение музыка-

ведческой мысли и ее собственную «семантическую игру» с реальностью. Она является главной предпосылкой формирования, как необходимой части музыкальной эпистемологии, собственной семиосферы музыкознания, обращенной, как и музыкальное искусство, к семантике возможных миров.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алюшин А., Князева Е. Эндофизический поворот в эпистемологии, или Попытка увидеть мир изнутри. *Философия и культура*. 2009. № 5. С. 80–91.

2. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* / сост. и ред. М. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 90–128.

3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.

4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. / сост. С. Бочаров ; прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. Москва : Искусство, 1986. 445 с.

5. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Чайковский. Мусоргский. Скрябин. Рахманинов. Москва : КомКнига, 2013. Выпуск 2. 374 с.

6. Бонфельд М. Музыка. Язык. Речь. Мышление: (Опыт системного анализа музыкального искусства). Ч. 1. Тезисы. Москва : МГЗПИ, 1991. 125 с.

7. Выготский Л. Мышление и речь : изд. 5, испр. Москва : Лабиринт, 1999. 352 с.

8. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Просвещение, 1968. 280 с.

9. Выготский Л. О психологических системах. *Л.С. Выготский. Собр. соч. в 6-ти томах*. Т. 1. Москва : Педагогика, 1982. С. 109–131.

10. Голубинская А. Релевантность сознания и виртуально-информационной среды как фактор социальной стратификации : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 «Социальная философия». Нижний Новгород, 2018. 167 с.

11. Князева Е. Энактивизм: новая форма конструктивизма в эпистемологии. Москва : «Humanitas», 2014. 352 с.

12. Караулов Ю. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. Москва : Издательство ЛКИ, 2010. 264 с.

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

14. Кудряшова Т. Онтология языков познания : автореф. дис. докт. филос. наук : 09.00.01 «Онтология и теория познания». Иваново, 2005. 40 с.

15. Матурана У., Варела Ф. Древо познания: Биологические корни человеческого понимания / Пер. с англ. Ю.А. Данилова. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 224 с.

16. Пясковский И. Поэтика музыкального мышления. Киев : Музыка, 1987. 182 с.
17. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.
18. Станжевский Ф. Индивидуализм в философии сознания и индивидуалистические концепции ментального состояния : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 «Философия и история религии, философская антропология, философия культуры». Санкт-Петербург, 2017. 176 с.
19. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
20. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. Санкт-Петербург : А-сэд, 1994. 408 с.
21. Хახалова А. Телесно-аффективное основание самосознания : дис. ...канд. философ. наук : 09.00.01 «Онтология и теория познания». Волгоград, 2017. 154 с.
22. Шпет Г. Мысль и слово. Избранные труды. Москва : РОССПЭН, 2005. 686 с. АК РФ.
23. Шпет Г. Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольта. Москва, 2006. 216 с.
24. Шедровицкий Д. Внутренний человек. Москва, 2016. URL : [http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5\\_Vnutrenniy\\_chelovek.pdf](http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf).
25. Tarasti E. Music as sign and process. *Analytica: Studies in the description and analysis of music*. Uppsala, 1985. P. 97–115.

### REFERENCES

1. Alyushin, A. , Knyazeva E. (2009). Endophysical turn in epistemology, or Attempt to see the world from the inside // *Philosophy and Culture*. No. 5. P. 80–91[in Russian].
2. Aranovsky, M. (1974). Thinking, language, semantics // *Problems of musical thinking: comp. and ed. M. Aranovsky*. M.: Music. P. 90–128 [in Russian].
3. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. M.: Composer [in Russian].
4. Bakhtin, M. (1986) *Aesthetics of verbal creativity: 2nd ed. ; comp. S. Bocharov; approx. S. Averintseva and S. Bocharova*. M.: Art [in Russian].
5. Bobrovsky, V. (2013). Thematism as a factor in musical thinking. *Essays. Chaikovsky. Mussorgsky. Scriabin. Rachmaninov*. M.: KomKniga. Issue 2 [in Russian].
6. Bonfeld, M. (1991). Music. Tongue. Speech. Thinking: (Experience in systematic analysis of musical art). Part 1. Abstracts. M.: MGZPI [in Russian].
7. Vygotsky, L. (1999). Thinking and speech: Ed. 5, rev. M.: Labyrinth [in Russian].
8. Vygotsky, L. (1968). *Psychology of art*. M.: Education [in Russian].
9. Vygotsky, L. (1982). About psychological systems // L.S. Vygotsky. *Sobr. Op. in 6 volumes. T.1*. M.: Pedagogy. P. 109–131 [in Russian].

10. Golubinskaya, A. (2018). Relevance of consciousness and the virtual information environment as a factor in social stratification. Cand. thesis: 09.00.11 “Social Philosophy”, Nizhny Novgorod [in Russian].

11. Knyazeva, E. (2014). Anactivism: a new form of constructivism in epistemology. M.: “Humanitas” [in Russian].

12. Karaulov, Yu. (2010). Russian language and language personality. Ed. 7th M.: Publishing house LCI. [in Russian].

13. Kotlyarevsky, I. (1989). On the concept of musical thinking // Musical thinking: essence, categories, aspects of research. K.: Musical Ukraine. P. 28–34 [in Russian].

14. Kudryashova, T. (2005). Ontology of languages of cognition. Abstract doct. thesis: 09.00.01 “Ontology and the theory of knowledge”, Ivanovo [in Russian].

15. Maturana, U., Varela F. (2001). The tree of knowledge: Biological roots of human understanding / Transl. from English Yu.A. Danilova. M.: Progress-Tradition [in Russian].

16. Pyaskovsky, I. (1987). Poetics of musical thinking. K.: Music [in Russian].

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

18. Stanzhevsky, F. (2017). Individualism in the philosophy of consciousness and individualistic concepts of the mental state. Cand. thesis: 09.00.13 “Philosophy and History of Religion, Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture”. St. Petersburg [in Russian].

19. Sukhantseva, V. (1990). Category of time in musical culture. K.: Lybid [in Russian].

20. Foucault, M. (1994). Words and things. Archeology of the humanities. St. Petersburg: A-cad, [in Russian].

21. Khakhalova, A. (2017). Body-affective basis of self-awareness. Cand. thesis: 09.00.01 “Ontology and the theory of knowledge”. Volgograd [in Russian].

22. Shpet, G. (2005). Thought and word. Selected Works. M. [in Russian].

23. Shpet, G. (2006). The internal form of the word. Etudes and variations on the themes of Humbolt. M. [in Russian].

24. Schedrovitsky, D. (2016). Inner man. Electronic edition, Moscow. URL: [http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5\\_Vnutrenniy\\_chelovek.pdf](http://shchedrovitskiy.ru/PDF/978-5-4212-0331-5_Vnutrenniy_chelovek.pdf) [in Russian].

25. Tarasti, E. (1985). Music as sign and process // Analytica: Studies in the description and analysis of music. Uppsala, 1985. P. 97–115 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 10.07.2019*

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.9>**Ніна Сергіївна Довгаленко**<https://orcid.org/0000-0003-3462-640X>

кандидат мистецтвознавства,

в. о. професора кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tonred@i.ua

## ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР В УКРАЇНСЬКІЙ СОНОРИСТИЦІ (МУЗИЧНИЙ АВАНГАРД 1960-Х РОКІВ)

**Мета статті.** Стаття присвячена виявленню просторових моделей в сонорних композиціях, застосованих у музичних творах українських авторів 1960-х років. Композиційні новації, пов'язані із зміною світоглядних парадигм в другій половині ХХ століття, відбилися в кардинальній зміні лексики і музичного синтаксису, що потребують дослідження. **Методологія** заснована на застосуванні міждисциплінарного, системного та інтонаційного аналізу у дослідженні заявленої проблематики. **Наукова новизна** полягає в намаганні конкретизувати поняття простору і художнього простору в музичній творчості і визначенні в музиці українських авторів композиційних моделей, які відповідають новітнім концепціям світоустрою. В запропонованій проблематиці виявилися суміщеними одночасно три поняття, кожне з яких є системоутворюючим в пов'язаному з ним комплексі проблем – простір, художній простір, сонористика. Додатковий компонент, що не спрощує ситуацію, а навпаки, підсилює складність перетинань і взаємовпливів між означеними парадигмами – це феномен української музики 1960-х років. **Висновки.** Запропонована аспектуалізація дає можливість поглибити уявлення про сутність сонористики як одного з кардинально новітніх способів композиційного мислення, відповідного глибинним змінам у формуванні нового бачення світу сучасним митцем. Зазначено, що багатовимірність, концептуальність, варіативність композиційної логіки становлять якості новітнього художнього мислення. Ущільнення та розрідження музичного простору засобами сонористики формують різні концептуальні конфігурації музичного твору, його різні конфігурації, як-от: сингулярність, розрядження, певний ритм пульсації, усвідомлення звуку як речовини чи субстанції, що може набувати різної значущості в полісонорних засобів – ці якості, як і багато інших, стають проявами нових парадигм музики як способу художнього мислення. “Ландшафти слуху” (Т. Адорно) доповнюються новими “ландшафтами” звукового простору сучасної композиції.

**Ключові слова:** художній простір музичного твору, сонористика, концептуальність музичної форми, українській музичний авангард 1960-х років.

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

**Artistic space in Ukrainian sonoristics (the musical avant-garde of the 1960 s)**

**The purpose of work.** The article is devoted to the detection of spatial models in sonar compositions and means used in the music works of Ukrainian authors of the 1960s. Compositional innovations associated with changing worldview paradigms in the second half of the twentieth century, reflected in a dramatic change in vocabulary and musical syntax in need of research. **The methodology** is based on the application of interdisciplinary, systemic and intonational analyzes in the study of the stated problems. **The scientific novelty** is the attempt to specify the notion of space and artistic space in musical creativity and definition in music of Ukrainian authors of composite models that correspond to the latest concepts of world order. In the proposed problems, three concepts turned out to be combined at once, each of which is systemically important in the complex of problems associated with it – space, art space, sonoristics. An additional component that does not simplify the situation, but, on the contrary, strengthens the complexity of intersections and mutual influences between the designated paradigms, is a phenomenon of Ukrainian music of the 1960s. **Conclusions.** The proposed aspectualization makes it possible to deepen the understanding of the essence of sonoristics as one of the fundamentally newest ways of compositional thinking, corresponding to the profound changes in the formation of a new vision of the world by a contemporary artist. Indicate that the multidimensionality, conceptualism, variability of compositional logic are the qualities of the latest artistic thinking. The compression and thinning of the musical space by means of sonoristics form various conceptual configurations of the musical work, its various configurations such as singularity, detentes, a certain rhythm of pulsations, awareness of sound as a substance or substance, can acquire different meanings in the field of sonic means – these qualities, like many others, become manifestations of new music paradigms as a way of artistic thinking. “Landscapes of hearing” (T. Adorno) are supplemented by new “landscapes” of the sound space of modern composition.

**Key words:** artistic space of musical work, sonoristics, conceptualisation of musical form, Ukrainian musical avant-garde of 1960 s.

*Довгаленко Ніна Сергеевна, кандидат искусствоведения, и. о. профессора кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.*

**Художественное пространство в украинской сонористике (музыкальный авангард 1960-х годов)**

**Цель статьи.** Статья посвящена выявлению пространственных моделей в сонорных композициях, воплощенных в музыкальных произведениях украинских авторов 1960-х годов. Композиционные новации, связанные со сменой мировоззренческих парадигм второй половины XX века, отразились в кардинальной смене лексики и музыкального синтаксиса,

которые нуждаются в исследовании. **Методология** основана на применении междисциплинарного, системного интонационного анализов в исследовании заявленной проблематики. **Научная новизна** заключается в конкретизации понятий пространства и художественного пространства в музыкальном творчестве и определении в музыке украинских авторов композиционных моделей, которые корреспондируют с современными «картинами мира». В предложенной проблематике оказались совмещенными сразу три понятия, каждое из которых является системообразующим в связанном с ним комплексе проблем – пространство, художественное пространство, сонористика. Дополнительный компонент, который не упрощает ситуацию, а наоборот, усиливает сложность пересечений и взаимовлияния между обозначенными парадигмами – это феномен украинской музыки 1960-х годов. **Выводы.** Предложенная аспектualизация дает возможность углубить представление о сущности сонористики как одного из кардинально новых способов композиционного мышления, соответствующего глубинным изменениям в формировании нового видения мира современным художником. Отмечается, что многомерность, концептуальность, вариативность композиционной логики представляют собой свойства современного художественного мышления. Сжатие и разрежение музыкального пространства средствами сонористики формируют разные концептуальные конфигурации музыкального произведения, его различные конфигурации, такие как сингулярность, разрежение, определенный ритм пульсаций, осознание звука как вещества или субстанции, которая может приобретать разную значимость в поле сонорных средств – все эти качества, как и многие другие, становятся проявлениями новых парадигм музыки как способа художественного мышления. «Ландшафты слуха» (Т. Адорно) дополняются новыми «ландшафтами» звукового пространства современной композиции.

**Ключевые слова:** художественное пространство музыкального произведения, сонористика, концептуальность музыкальной формы, украинский музыкальный авангард 1960-х годов.

**Актуальність.** Знаходження змістовних перетинань між філософією і сучасною композиторською творчістю є проблемою, вирішення якої становить суттєву складність і водночас відкриває широкі можливості в поглибленні розуміння функціонування сучасної музичної композиції та розширенні аналітичного методологічного ґрунту. В цьому сенсі запропонований у цій статті підхід до адаптації поняття «художній простір» щодо недостатньо повно дослідженого матеріалу, яким є український музичний авангард 1960-х років, надає змогу в новому ракурсі побачити новітні тенденції в творчості того часу.

**Основний зміст.** У запропонованому заголовку виявилися суміщеними одразу три поняття, кожне з яких є системоутвірним



у пов'язаному з ним комплексі проблем – простір, художній простір, сонористика. Додатковий компонент, що не спрощує ситуацію, а навпаки, підсилює складність перетинань і взаємовпливів між означеними парадигмами – це феномен української музики 1960-х років, заявлений як матеріал для вивчення, що так само, як і теоретичні складники становить масив недостатньо досліджених явищ з боку їх художньої організації. Таким чином, обрана тематика передбачає накладання і резонування між собою багатьох не прояснених чинників. І тим не менш, така аспектуалізація дає можливість поглибити уявлення про сутність сонористики як одного з кардинально новітніх способів композиційного мислення, відповідного глибинним змінам у формуванні нового бачення світу сучасним митцем. До того ж виникає можливість навіть в обмежених рамках статті проставити певні акценти в проясненні процесів, що протікали в українській музичній творчості під назвою «українській авангард 1960-х».

Саме в 60-ті роки в радянській творчості відбулася революція в композиційному мисленні, що вилася із намагань молодих на той час композиторів самотужки засвоїти і застосувати на практиці доступні для них інноваційні техніки<sup>1</sup>. І хоча на поверхні академічного музичного плину домінували «правильні» твори, виплекані соцреалістичною ідеологією, в глибині формувалися нові якісні процеси, що повною мірою визначили магістральні напрями творчості наступних десятиріч і надали українській музиці гідне місце в розмаїтті європейської музичної творчості. Зміна парадигм музичного мислення, як і революційні зміни в сфері живопису, архітектури (зародження постмодерну), кіномистецтва, дизайну, становили основу найзначніших тенденцій в розвиткові музичного мистецтва. Своєрідним маркером цих змін стала дискусія між апологетами «старого» та «нового», що відбулася в 1966 році на Пленумі Спілки композиторів СРСР, пізніше названого «додекафонним» [4]. Протилежність поглядів на композиційну техніку, висловлених в дискусії, виявили не просто зміни в технологіях композиції, що були природними в низці

<sup>1</sup> Займався лікбезом» – так пізніше визначив цей час А.Г. Шнітке, маючи на увазі створені в ці роки Музику для фортепіано і камерного оркестру (1964), Перший квартет (1966), Сонату для скрипки і камерного оркестру (1967), Quasi una sonata для скрипки і камерного оркестру (1968) [15, с. 46].

еволюційних перетворень, а зробили наявними кардинальну переоцінку самої сутності композиційного мислення: розуміння його як інструменту дослідження світу. Ю.В. Келдиш, один з найвпливовіших вчених того часу, дорікав дванадцятитоновій техніці «в руйнуванні інтонаційної логіки і, в кінцевому рахунку, в знищенні музики як мистецтва і перетворенні її на набір сонорних комплексів. В цьому основний порок додекафонії. *І це вже не техніка, це естетика*» (курсив наш) [4, с. 111]. Певним чином Ю. Келдиш був правий: технічні засоби у вигляді новітніх засобів фактурного і гармонійного оформлення, що домінували у всіх різновидах авангарду того часу, стали проявами якісно іншої естетики, що своєю чергою віддзеркалювала картину світу, затверджену в другій половині ХХ століття. Революція в авангардному художньому мисленні здійснювалася у двох напрямках – змінювався об'єкт, який мистецтво було призначене моделювати, і змінювався той спектр засобів, якими воно мало оперувати. В цьому сенсі застосування таких парадигм, як простір в його художньому відбитті, спонуканої ним майже метафоричної в своїй невизначеності «глибини», сонористики і шлейфа, пов'язаних з такими поняттями розгалуженої проблематики, складало відбиття тих сутнісних змін, що зароджувалися і набували ваги як генеральні вектори в сучасній творчості.

Фундаментальною дефініцією за своєю значущістю і масштабністю залишається *простір*. Він є таким проявом фізичного світу, на який активним чином необхідно реагувати будь-якій живій істоті. Звідси випливає найпростіше розуміння простору як умови об'єктного та суб'єктного існування. Простір – це в самому прямому сенсі «уречевлене» буття різних векторних напрямів, необхідність встановлення межі території, усвідомлення напрямку і цілі руху, виникнення напруги подолання і досягання цілі і, як наслідок, здійснення дії. Освоєння простору потребує не тільки фізичного, але й інтелектуального та емоційного зусиль. Необхідність руху й енергії проявляється не тільки в доланні простору, але й в його усвідомленні. «Простір кличе до дії» [3, с. 33]. Але, як це не дивно, в новітній літературі можна зустріти вислови щодо неправильності надання простору категоріального статусу, на відміну від невіддільно пов'язаного з ним часу. Це повертає до початку, давно-грецького контексту, в якому простору як самодостатній дефініції не надавалося значення.

Замість нього функціонував топос, тобто місце-простір. У Аристотеля він здавався «...чимось великим і важко вловимим» [цит. по: 14, с. 105]. «Місце» уособлювало сенс простору, становило точку фокусування, в якій збігалися всі значущі для людини того часу смисли. Антропоморфний аспект мав переважне значення в усвідомленні простору. Особливе значення місця (топосу, локусу) надавало конкретної значущості матеріальному світу, робило його осмисленим і упорядкованим. Сприйняття простору в топологічному сенсі прямо впливало на таке само матеріалістичне розуміння часу і руху. Мабуть, в давно-грецькому сенсі треба сприймати рядки видатного поета минулого століття Г. Айги, що були покладені в основу «Лісової музики» В. Сильвестровим: «*Что за места в лесу! Поэт их Бог*».

Подовження усвідомлення простору відбулося у великому Ніщо Ньютона, названого «абсолютним простором», що не тільки заповнювався формами (матеріальними просторовими об'єктами) і був не просто з'єднувальною тканиною, що перемежала його згущення у речах, а ніс у собі самодостатню і самозамкнену нескінченність. Простір у філософії Нового часу був фундаментальною основою і причиною руху, дії, формування подій, що сприяли цивілізаційному освоєнню світу. Розуміння трьохвимірності простору засновувало ідею порядку, осмисленого і загальноприйнятого, сприяло поширенню науковості і раціональності і сформувало ньютонівську космологію. «Динаміка стає предметом геометрії» [11, с. 18]. Відбиття порядку світоустрою посередництвом дотримання трьох вимірних координат у процесі створення його художньої моделі поширювало ідею порядку як системотвірну і на усі види мистецтва. Час – рух – простір стали фундаментальними дефініціями естетики Просвітництва, на основі яких були зведені колосальні досягнення музичного класицизму.

Історія осмислення простору в його геометрично-фізичному сенсі супроводжувалася висуненням безлічі характеристик і параметрів, серед яких найбільш розповсюдженими були положення (розміщення) об'єкту з його шістьма векторами. Похідними від *простір* і *місце* стали протяжність, відстань (від однокореневих *стати*, *стояти*), розташування, збігання, місцевість, розміщення, зіставленість речей тощо, тобто певні обставини, що робили можливими їх збирання до купи чи трансформації в процесі системних чи несистемних взаємо-

дій. Подальше поширення наведеної низки означень додадуть варіанти уявлень про перебування (буття) будь-якої речі в матеріальному та ідеальному світах, тобто у просторі. Квінтесенцією стало висловлення Хайдеггера, що повертає до історичного початку осмислення простору: «Існування є просторивим» [14].

Простір в сучасній філософії осмислюється в багатьох вимірах. У викладенні фізика-космолога «природа простору-часу не зовсім така, якою вона нам “видається”, і в розумінні її ми поки не досягнули ясності» [11, с. 16]. Коло замкнулося, ми повернулися до «великого та невимірного», яким відчували простір давні греки. Але на історичному просуванні по цьому «колу» відбувалася численна кількість відкриттів, що змістовно збагатили, наситили і диференціювали поняття, трансформували його в одну з фундаментальних дефініцій у художній творчості і висунули нове значення – *художній простір*.

Прийнято пов'язувати відкриття цієї тематики з працею Освальда Шпенглера «Закат Європи» (1918–1922), де вперше з'явилися поняття «художній простір» і «глибина художнього твору», які стали загальноживаними і поширеними як вдалі метафори. «Спосіб протяжності», притаманний різним історичним періодам, Шпенглер називав «прасимволом культури». Саме спосіб оперування простором заґрунтував не тільки художню творчість, але й становив основу науки, етики, естетики. Але знову ж таки, за висловом автора, «художній простір», як і простір, «не допускає понятійного розкриття». Тобто розкриття можливі і необхідні, але не мають під собою наукового підґрунтя і спираються на інтуїтивні особистісні і нескінченно варіативні інтерпретації<sup>2</sup>.

Більшість розробок у сфері структуралізації і теоретичного засвоєння художнього простору, що невпинно накопичуються з часом, припадають на зображальне мистецтво (теорія перспективи, наприклад) і літературу (поезію) як основи для колосального масиву найґрунтовніших досліджень, бо моделювання фізичного трьохвимірного простору-об'єму і руху, що сприймаються почуттями, їх імітація через взаємодії речей та ідей, регульованими безпосереднім життєвим досвідом, становлять природу цих мистецтв. І не тільки в класичний

<sup>2</sup> «Те, що я називаю глибиною, або не означає нічого, або означає мою причетність Буттю без обмежень, і передусім простору поза будь-якою точкою зору» [8, с. 39].

період. Адже «художній простір» став поштовхом для виникнення ідей і розробок щодо міфології і психології простору, його концептуалізації і спатіалізації. Прикладом можуть слугувати простір порядку, простір знання, простір уявлення, просторові граматики, визначення сучасності як «часу простору» в епістемології Фуко, незчисленні «простори культури» тощо.

У цьому сенсі можна нагадати, що з плином часу межа між дефініціями, якими оперують точні науки і мистецтвознавство, все більше нівелюється. І якщо вийти за межі метафоричності великих філософів минулого століття, чії визначення простору були наведені вище, то найбільш відповідним категоріальній узагальненості буде, на наш погляд, формулювання видатного математика О.Д. Александрова: «Простір є безліч паралельних рядів подій» [1, с. 36]. А як «подія» розуміється кожна точка просторово-часового континууму, тобто щось таке, «що зображується як точка в просторі, існування якої в часі обмежено, проте, одним моментом» [11, с. 18]. У такому визначенні акцент проставлений не на звичних ознаках просторових координат, а на сутнісних моментах – подіях та їх взаємовідносинах, що не тільки дає уявлення про особливості просторових конфігурацій, але й включає в себе чинник часу, бо «подія» уречевлюється і в часовому протіканні. «Подія», відіграючи роль елемента системи, не має визначених характеристик і залишається умовним носієм як матеріального, так і ідеального змісту.

Із визначенням видатного математика кореспондують визначення видатних гуманітаріїв. Художній простір, як і міфопоетичний, «завжди заповнений і завжди уречевлений. Поза речей він не існує» [13, с. 234; 7, с. 280 тощо]. Речі задають межі простору та «організують його структурно, що надає йому певну значущість» [13, с. 239]. Фактично, такі висловлення є переформулюваннями хайдеггерівського. І далі: «структура простору тексту стає моделлю структури простору всесвіту, а внутрішня синтагматика елементів всередині тексту – мовою просторового моделювання» [7, с. 266]. Із просторових колізій внаслідок певним чином розміщених «подій» формуються сюжет і драматургія. Їх розташування в різних шарах протікання форми створюють художньо неповторну модель всесвіту, що усвідомлено чи інтуїтивно, але достеменно відтворює розуміння і сприйняття цієї моделі митцем.

Окрему проблематику в межах загальної «художньо-просторової» теми утворює її функціонування в музиці і, відповідно, в музикознавстві. І тут виникає цілий комплекс питань, визначальним з яких є питання, наскільки взагалі правомірним є застосування «простору» і в особливому за своїми законами функціонування «простору художнього» у відношенні до музики і музикознавства. «*Це так природно – відстані і час... Це так природно – музика і час*» (Ліна Костенко). Не названими як «природні» залишилися «відстані і музика». Слова видатної поетеси якнайкраще відповідають суті справи. Звісно, найбільш активними засобами музичного мистецтва, які призначені імітувати просторові ефекти в плинному і тому часовому розгортанні музичного твору, долати його лінійну часову природу, є фактура (в її широкому розумінні включно з діапазонами, гармонійною вертикаллю та інструментовкою), динаміка і форма. Саме вони мають відтворювати ефекти далекого і ближнього, головного і фонового, рух у різновекторних напрямках, загальну динамічну конфігурацію форми тощо. Фундаментальні праці Ю. Тюліна, Ю. Холопова, М. Скребкової-Філатової, Є. Назайкінського і багатьох інших надали багатий методологічний і фактологічний ґрунт для дослідження різних способів *створення ілюзії* просторового об'єму в часовій звуковій тканині співвідносно стилевим і жанровим обставинам. Їх метою було моделювання трьох вимірностей, відповідних загальноприйнятим фізичним координатам матеріального світу, запровадженням наукою та естетикою Нового часу. В музиці до кінця Х–Х століття образ простору мав переважно «ньютонівські» значення: швидкість як уособлення енергії, символічність направленості руху (висхідна направленість – це додання тяжіння і тому потребує значної енергії, зворотна направленість моделює пасивне вичерпання), ефекти гальмування як подолання інерції руху і таке інше. «Ландшафтне» розташування кульмінації в точці «золотого перетину», «динамічний профіль» тощо є термінами, що широко застосовуються в практиці аналізу форми. Колосальна розгалужена музикознавча література, в якій досліджуються засоби для створення звукової моделі акустичних локалізацій, історичні та стилеві модифікації цих моделей, спрямована на відкриття і дослідження тих композиційних засобів, що мають за мету долати, як і застосування прийомів побудови перспективи в живопису,

об'єктивні обмеження, притаманні матеріалам цих мистецтв. Плідна і розвинена традиція класичного музикознавства спирається на трьохвимірність простору, лінійність розгортання музичного твору та на моделювання якостей фізичного світу в світі звукових конструкцій. Але кардинальні зміни в уявленнях про просторово-часову організацію спонукали кардинальні зміни в засобах відтворення об'єктивного звукового світу в музичній творчості.

Нове розуміння природи просторовості по-різному відбилося в серійності, алеаториці, електронній музиці. Новації Штокгаузена щодо «нової просторовості», що були втіленими в різних модифікаціях «просторових» інтерпретацій, відкриття алгоритмізації музичної композиції математичними методами в роботах Ксенакіса тощо можна умовно назвати «зовнішнім» чи «ілюстративним» способом нової інтерпретації простору в звуковому творі. Такий підхід відрізнявся намаганням митців побудувати простір як головний об'єкт композиційного моделювання неординарними акустичними засобами. Простір постає не як невіддільний складник у системі так само значущих і нерозривних між собою часу і матерії, в нашому контексті – матерії звукової, а головним і найбільш активним «героєм» концептуального задуму. Це особливий випадок застосування парадигми простору як засобу авторського мислення, що вимагає окремого вивчення. Так само закономірності оперування простором як активним чинником драматургії і форми в серійності і алеаториці складають окремий комплекс питань, що потребують розв'язання. Розрідженість, «позапросторовість» (тобто «поза рухливість») пуантилістичних опусів, класичними серед яких залишаються вебернівські твори, вперше висунули атрибуцію статички як надзвичайного стану руху. В алеаторних композиціях нові тенденції в розумінні тематизму і завершеності форми потягнули за собою і нове сприйняття простору. Так само важливу роль відіграв і зворотній напрям – усвідомлення сутності простору в парадигмах чотиривимірності, кардинальні переформатування в розумінні картини світу унеможливили незмінність класичних просторових моделей. Класична система «простір – рух – час» через переосмислення всіх складових чинників поступилася новим значенням фундаментальних парадигм музичного мислення.



Сонорика, як і низка споріднених визначень<sup>3</sup>, в аспекті порушеної нами проблематики займає особливе місце. Таку техніку завдяки її просторовій багатовимірності можна назвати «музикою простору». Не «музикою із застосуванням просторових ефектів», що відкарбувалися як багатий на знахідки спектр колористичних засобів для долання лінійності, а принципово інший тип композиторського мислення, сформований новим розумінням світоустрою. Трансформація простору як такого у простір художній, тобто «переклад» на мову міфопоетичних і семантичних значень, в новітніх умовах потребували нової лексики і нового композиційного структурування. Найповнішою мірою такі умови висловлення були прийнятими сонористикою, становлення і розквіт якої відбувся в середині минулого століття. Потужний масив композиторських і аналітичних напрацювань в сфері застосування тембрових, гармонійних, динамічних, агогічних ефектів у створенні нових звукових об'єктів пов'язаний здебільшого із практичними проявами сонористики в музичних текстах. В аспекті загальних світоглядних, філософських і новітніх наукових настанов, що безпосередньо пов'язані із трансформацією ідей в музичний твір, треба визначити декілька найбільш значущих:

– переосмислення дихотомії рух-статика в бік визнання самодостатності функціонування статичності як особливої форми буття звукової матерії. Відтворюється Демокрітове Ніщо. Врівноважене завмирання в заданому фактурному, тематичному, динамічному тощо станах, незмінність в повторюванні експонованих елементів, що заміщує будь-який інтонаційний розвиток – це показники, що мають за мету створити образ статичної замкненості, «зависання», подолання яких і подальший поступ драматургії можливі за рахунок втручання зовнішніх сил та порушенням статичної рівноваги. Протяжність таких творів (чи епізодів) залежить винятково від комунікативних обставин. А як «зовнішній чинник» виступають переважно інтонаційно (в широкому розумінні цього терміну) контрастні утворення. Класичними прикладами можуть слугувати епізоди в Першому струнному квартеті В. Сильвестрова (ц. 4), перші три частини в Маленькій камерній музиці № 2 Л. Грабовського (Арпеджіо, Розряди, Хорал); Гомеоморфії Л. Грабовського тощо;

<sup>3</sup> Автор терміну «сонористика» [згідно з 12, с. 382] є Ю. Хомінський

– застосування щільної та надщільної багатшарової сонорної фактури, що створюють образ космологічної сингулярності. Класичними прикладами можуть слугувати початки Четвертої та П'ятої симфоній Сильвестрова. Такі тематичні згущення несуть у собі надзвичайну енергію. Вона утворюється за рахунок акумуляції всього потенціалу музичної динаміки, фактури (діапазону, тембрів) та сонорної гармонії. Вибуховий характер атематичного (в традиційному розумінні) матеріалу стає точкою відліку і поштовхом для розгортання неповторної звукової концепції. В П'ятій симфонії початкова кульмінація залишається найвищою драматургічною верхівкою твору. Таким чином, колосальна композиція своїм динамічним профілем уподібнена найбільш розповсюдженій моделі виникнення всесвіту – первісний вибух, народження матерії, її розсіювання. В Четвертій симфонії Сильвестрова драматургічна конфігурація дещо складніша, але такою самою залишається функція початку, що відіграє визначальну роль в динаміці твору. Цікаво, що сонорний кластер складається з нашарування елементів, що мають лексичне і семантичне значення основ гармонійного мислення – це тризвуки, «першоелементи» музичної мови, надані в найбільш розповсюджених варіантах. Їх сплав в первинно нерозчленовану єдність має глибоке метафоричне навантаження, бо символізує собою «доісторичну» якість звукової матерії, в надрах якої в недиференційованому вигляді знаходилися найбільш потенційно суттєві елементи музичного буття. Драматургії вичленовування семантично структурованого та змістовно значущих елементів (мінорних тризвуків) з первинної «неорганізованої» звукової матерії (дванадцяти-тонової серії) підкорена логіка розгортання в Другій сонаті Сильвестрова. Співвідношення абстрактного (атонального) та акустично сталого (тризвуків) відбувається в обох векторах – по горизонталі та по вертикалі. Вибудовується складний звуковий світ, сформований на нових засадах функціонування. В Другій симфонії Сильвестрова за таким самим принципом, але за інакшим втіленням, широкий спектр неспіврядних акустичних засобів створюють складно організований звуковий організм. Звуковий матеріал трансформується із конкретного, звуковисотно, темброво та динамічно визначеного в сонорні варіанти у вигляді плям, пульсацій тощо. Створюється певний «сюжет», коли визначений звук як елемент дискурсу перетворюється на мета-звук з майже космічним навантаженням.

Схожим за концепцією розгортання є і абсолютно іншій за стилістикою твір – «Музика №2» Алемдара Караманова<sup>4</sup>. Так само, як і в творах Сильвестрова, основою драматургії першої частини став початковий кластер – комплекс, складений з гостродисонансних секунд, який має розлогу форму у вигляді «вибухового» розгортання у максимально широкому діапазоні. Первинні секундові елементи помножені більш широким варіативним спектром секундових комбінацій. Звуковий простір насичується не за рахунок інтонаційної розробки, тобто не суто музичними засобами втілення руху як такого, а створюється моделюванням процесів буття матеріального світу. Логіці розширення і ущільнення звукової матерії підкорена і логіка тембрової організації, корельована безпосередньо з інтонаційною. Таким чином, в композиційному мисленні абсолютно різних за естетикою і стилістикою авторів можна спостерігати суттєву зміну традиційно укорінених смислових парадигм композиторського мислення. Драматургія творів у вигляді розподілу подій у художньому просторі організована відповідно до космологічних уявлень. Початковий сонорний комплекс дає поштовх для подальших трансформацій звукового матеріалу;

– зміни в розумінні геометрії простору. За відомим виразом Онеггера «сама музика – геометрія, що рухається в часі» [10, с. 145]. Але імітація тривимірного об'єму поступилася новітнім концепціям, в основі яких знаходяться нелінійні утворення, і актуальними стали пошук і наближення до відбиття в звукових категоріях багатовимірності простору, розуміння і відчуття його варіативної природи. Стиснення та розширення сонорного матеріалу відіграє роль замітника тематичного контрастування і дієвого засобу структурування форми. Однією з найбільш поширених формул сонорної плинності є поступове додавання чи віднімання інтонаційно споріднених ліній і в результаті цього ущільнення чи, навпаки, розрідження сонорної плями чи потоку. Як неординарний приклад, в якому застосованими є обидва прийоми, можна назвати «Розряди» з Камерної музики № 2 Грабовського. Нашарування голосів струнних знизу до гори, в яких інтонаційно витриманою залишається тема-серія, відбувається в метричному подрібненні і тому – в прискоренні. В підсумку виникає ефект не тільки фізичного розширення звукового простору та його ущільнення,

<sup>4</sup> Детально про це в [5].

але й зміни відчуття часу. Зворотній процес розсіювання розгортається в протилежному напрямку внаслідок почергового вилучення з сонорного потоку нижніх голосів, і в результаті створюється ефект розчинення. Дія почалася в нижньому регістрі, розвивалася через прискорення та ущільнення і закінчилася у верхньому діапазоні розсіюванням. Цикл буття звукового образу замкнувся. Звісно, логіка компонування в такого роду композиціях ґрунтується на засадах не інтонаційних, а концептуальних. У їх основі переважно є образи космосу, океану, неосяжності простору, варіативність їх відбиттів тощо.

У підсумках до висловлених спостережень ми можемо зазначити, що багатовимірність, концептуальність, варіативність композиційної логіки становлять якості новітнього художнього мислення. Щільність та розрідженість простору музичного твору, його різні конфігурації, такі як сингулярність, розрядження, певний ритм пульсацій, усвідомлення звуку як речовини чи субстанції, що може набувати різної значущості в полі сонорних засобів, – всі ці якості, як і багато інших, стають проявами нових парадигм музики як способу художнього мислення. «Ландшафти слуху» (за виразом Т. Адорно) доповнюються новими «ландшафтами» звукового простору сучасної композиції.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Александров А. О философском содержании теории относительности. *Эйнштейн и философские проблемы физики XX века*. Москва : Наука, 1979. 566 с.
2. Ахундов М. Концепции пространства и времени: Итоги, эволюция, перспективы. Москва : Наука, 1982. 224 с.
3. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. Москва : РОССПЭН, 2004. 376 с.
4. Власова Е. Из истории советской музыки: «додекафонный» пленум ССК СССР 1966 года. *Научный вестник МГК имени П.И. Чайковского*. 2014. №2. С. 106–121.
5. Довгаленко Н. Алемдар Караманов: в пошуках пізнаваності. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової*. Вип. 14. С. 136–148.
6. Зенкин К. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства. *Научный вестник Московской консерватории*. 2018. №1 (32). С. 34–53.
7. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство. 1970. 384 с.
8. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва : Искусство. 1992. 63 с.
9. Никитина И. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.04: Москва, 2003. 286 с.

10. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Москва : Музыка, 1985. 145 с.
11. Пенроуз Р. Структура пространства-времени. Москва : Мир, 1972. 184 с.
12. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
13. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва, 1983. С. 227–284.
14. Хайдеггер М. Искусство и пространство. *Самосознание культуры и искусства XX века*. Москва : Университетская книга. 2000. С. 105–109.
15. Шнитке. А. Беседы, выступления, статьи. Москва : РИК Культура. 1994. 305 с.

### REFERENCES

1. Alexandrov, A. (1979) On the philosophical content of the theory of relativity. Einstein and the philosophical problems of twentieth-century physics. Moscow : Science [in Russian].
2. Akhundov, M. (1982) Concepts of space and time: Results, evolution, perspectives. Moscow : Science [in Russian].
3. Bashlar, G. (2004) Favorites: The Poetics of Space. Moscow : ROSSPEN [in Russian].
4. Vlasova, E. (2014) From the History of Soviet Music: “Dodecaphone” Plenum of the USSR USSR 1966. Scientific Bulletin of the Tchaikovsky MC. No. 2. S. 106–121 [in Russian].
5. Dovgalenko, N. (2015) Ukrainian contemporary music. Portraits and landscapes. Odessa : Print-South [in Ukrainian]
6. Zenkin, K. (2018) Stravinsky in the context of the historical paradigm shift in musical art. *Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. No. 1 (32), S. 34–53 [in Russian].
7. Lotman, Y. (1970) Structure of the artistic text. Moscow : Art [in Russian].
8. Merlot-Ponty, M. (1992) Eye and Spirit. Moscow : Art [in Russian].
9. Nikitina, I. (2003) Artistic space as a subject of philosophical and aesthetic analysis. dis. ... dr. philos. sciences: 09.00.04: Moscow [in Russian].
10. Onegger, A. (1985) On musical art. Moscow : Music [in Russian].
11. Penrose, R. (1972) The structure of space-time. Moscow : Mir [in Russian].
12. The theory of modern composition (2005) Moscow : Music [in Russian].
13. Toporov, V. (1983) Space and text. Text: semantics and structure. Moscow. P. 227–284 [in Russian].
14. Heidegger, M. (2000) Art and space. Self-awareness of the culture and art of the XX century. Moscow : University book. P. 105–109 [in Russian].
15. Schmitke, A. (1994) Conversations, speeches, articles. Moscow : RIC Culture [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 24.07.2019*

УДК 78.03+ 786.2/78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.10>**Галина Всеволодовна Попова**<https://orcid.org/0000-0001-8632-6770>

и. о. профессора кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
[porova\\_onna@ukr.net](mailto:porova_onna@ukr.net)

## ФОРТЕПИАННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО КАК ПРЕДМЕТ КОМПАРАТИВНОГО АНАЛИЗА

**Цель статьи** – проследить влияние различных интерпретаций произведения на реализацию алгоритма работы «репродукция – продукция» и в качестве апробации компаративного метода составить сравнительный анализ нескольких прочтений одного и того же музыкального текста. **Методология исследования** заключается в рассмотрении ступенчатой природы развития мастерства в формате «мастер – подмастерье» с точки зрения историзма, а также в составлении компаративного анализа интерпретаций произведения. **Научная новизна** состоит в обосновании эффективности включения в работу пианиста компаративного метода как глубинного профессионального разбора существующих исполнений произведения, а также в представлении компаративного анализа образцов музыки эпохи барокко и импрессионизма. **Выводы.** Воспитание вкуса и профессиональной, «осознанной» интуиции исполнителя в своей основе, помимо накопления богатой эрудиции и пианистического мастерства, предполагает внедрение в работу основ репродуктивной художественной деятельности начинающих мастеров прошлого, что подразумевает критическое осмысление и «умное копирование» уже созданных образцов соответствующего искусства или «считывание» с дальнейшим присвоением проверенных временем эталонных образцов ремесла. Практикуемая в различных видах деятельности система ступенчатого перехода подмастерье – мастер, в случае с исполнительством, среди прочего, выражается в максимально подробном изучении и анализе уже существующих аудио- и видеозаписей, что, при грамотном и тонком освоении стратегических и тактических решений уже состоявшихся артистов, способствует развитию творческой индивидуальности еще формирующегося музыканта.

**Ключевые слова:** компаративный метод, сравнительный анализ, интерпретация, исполнительство, репродукция, продукция, мастерство, подражание, индивидуальность.

*Popova Galina, acting Professor of Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**Piano performance as a subject of comparative analysis**

**The aim of the article** is to trace the influence of various interpretations of a work on the implementation of the “reproduction - production” work algorithm and, as an approbation of the comparative method, make a comparative analysis of several readings of the same musical text. **The research methodology** is to consider the stepwise nature of the development of mastery in the “master apprentice” format from the point of view of historicism, as well as to compile a comparative analysis of the interpretation of the work. **Scientific novelty** consists in substantiating the effectiveness of the inclusion of the comparative method in the work of the pianist as an in-depth professional analysis of the existing performances of the work, as well as in the presentation of a comparative analysis of samples of music from the Baroque and Impressionist era. **Conclusions.** The upbringing of the performer’s taste and professional, “conscious” intuition, in its essence, in addition to accumulating rich erudition and pianistic mastery, implies introducing the basics of reproductive artistic activity of beginning masters of the past, which implies critical reflection and “smart copying” of already created samples of the corresponding art or “reading” with the further assignment of time-tested craft reference materials. The apprentice-stepped transition system practiced in various types of activities is a master, in the case of performing, among other things, it is expressed in the most detailed study and analysis of existing audio and video recordings, which, with competent and subtle mastery of the strategic and tactical decisions of already held artists, contributes to the development of the creative personality of the still emerging musician.

**Key words:** comparative method, comparative analysis, interpretation, performance, reproduction, products, skill, imitation, individuality.

*Попова Галина Всеволодівна, в. о. професора кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.*

**Фортепіанне виконавство як предмет компаративного аналізу**

**Мета статті** – простежити вплив різних інтерпретацій твору на реалізацію алгоритму роботи «репродукція – продукція» і в якості апробації компаративного методу скласти порівняльний аналіз декількох прочитань одного і того ж музичного тексту. **Методологія дослідження** полягає в розгляді ступінчастої природи розвитку майстерності в форматі «майстер – підмайстер» із точки зору історизму, а також у складанні компаративного аналізу інтерпретацій твору. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні ефективності включення в роботу піаніста компаративного методу як глибинного професійного розбору наявних виконань твору а також у складанні компаративного аналізу зразків музики епохи бароко і імпресіонізму. **Висновки.** Виховання смаку і професійної, «усвідомленої» інтуїції виконавця в своїй основі, крім накопичення багатой ерудиції та піаністичної майстерності, передбачає впровадження в роботу основ репродуктивної художньої



діяльності початківців майстрів минулого, що має на увазі критичне осмислення і «розумне копіювання» вже створених зразків відповідного мистецтва або «зчитування» з подальшим присвоєнням перевірених часом еталонних зразків ремесла. Система ступеневого переходу підмайстер – майстер, що практикується в різних видах діяльності, у випадку з виконавством, серед іншого, виражається в максимально докладному вивченні та аналізі вже існуючих аудіо- та відео-записів, що, за умови грамотного і тонкого освоєння стратегічних і тактичних рішень вже сформованих артистів, сприяє розвитку творчої індивідуальності музиканта.

**Ключові слова:** компаративний метод, порівняльний аналіз, інтерпретація, виконавство, репродукція, продукція, майстерність, наслідування, індивідуальність.

**Актуальность исследования.** С того момента, как звукозапись прочно укоренилась в практике музыкальной жизни, исполнительство получило мощный импульс к реализации алгоритма репродуктивной художественной деятельности. Если до возникновения грамзаписи основным источником наработки слушательского опыта было посещение «живых» выступлений артистов и прохождение различных пластов репертуара посредством собственного исполнения (в т. ч. эскизного проигрывания), то с середины XX века значительное место в процессе знакомства и освоения музыкального произведения заняло прослушивание уже существующих аудио- и видео-записей. Возникшая и с течением времени формирующаяся «кладовая» запечатлённых интерпретаций музыкальных произведения с момента своего расцвета (обусловленного техническим прогрессом) сделалась объектом ожесточенных споров, породивших самые противоречивые её оценки. В 60-х годах XX столетия достаточно часто поднимался вопрос о том, является ли для исполнителя практика репродукции уже зафиксированных прочтений музыкальных произведений благом или злом. Одним из адептов идеи о положительном влиянии изучения записей был Г. Нейгауз. Так, в своей, ставшей хрестоматийной для пианистов книге «Об искусстве фортепианной игры» он писал: «На пластинках запечатлено столько замечательного и прекрасного, что они мне внушали иногда греховную мысль, будто недалеко то время, когда обучение подвинутых пианистов на высших курсах консерваторий или в аспирантуре индивидуальными педагогами отомрет само собой – педагоги уступят место пла-

стинкам» [4, с. 267]. Разумеется, положительно оценивать подобный вид работы можно лишь четко понимая разницу между бездумным подражательством и грамотным считыванием убедительных идей исполнителя. Понимание последней категории предполагает активацию критического мышления, в значительной степени формирующегося компаративистикой, что особо актуально в наше время, когда разнообразие и доступность записей достигли небывалого уровня.

**Основное изложение материала.** Работа в классе рояля разграничивается на этапы, отвечающие различным задачам, стоящим перед исполнителем. Выбор репертуара, разбор произведения, освоение, т.н. «вкатывание» фактуры, взаимозависимое с процессом запоминания текста. При этом, вне оговоренных этапов, непрерывно идет решение художественных задач, формирующее, в свою очередь, технические средства воплощения последних, создание артикуляционного и фразировочного сценария, выстраивание формы и убедительной концепции, не прекращающаяся работа над тембром звука, педализацией. Помимо вышеозначенных составляющих работы пианиста, отдельное внимание стоит уделять знакомству с различными трактовками произведения, находящегося в работе на данный момент времени. При этом, безусловно, слушательский опыт музыканта исполнителя должен значительно выходить за рамки изучаемого им репертуара. Имеется в виду выход за рамки специализации своего инструмента, для пианиста – общение с оперным, симфоническим и камерным, камерно-вокальным творчеством композитора. Однако следует разграничивать общие накопления при ознакомлении с тем или иным репертуаром и то слушание музыки, которое активно включается в творческую лабораторию исполнителя. Для того чтобы понять, как важен данный процесс, попробуем выйти за пределы класса рояля и обратимся к истории других искусств.

Один из признанных гениев живописи и скульптуры, Микеланджело Буонарроти начинал учеником в мастерской художника Доменико Гирландайо, где получил возможность ознакомиться с основными материалами и техникой. Однако, что для нас особо интересно, к этому же периоду относятся его карандашные *копии* произведений таких флорентийских художников, как Джотто и Мозаччо [8]. Путь к роли мастера через этап работы подмастерьем мы находим и в жизнеописании

соперника Микеланджело – не менее гениального Рафаэля Санти, который начинал в восемнадцатилетнем возрасте в мастерской Пьетро Перуджино в Перудже, отчего ранние работы его выполнены именно в стиле Перуджино [9].

Если обратиться к истории музыки, нам откроется схожий алгоритм перехода от репродукции к продукции. Первые концерты для фортепиано с оркестром В. Моцарта были написаны вундеркиндом в возрасте 11 лет и называются «концерты – пастиччо». Pasticcio (ит., *pastiche* – франц., паштет, пирог, собрание, набор) – в музыке так называли в XVIII ст. сочинения, составленные из отрывков разных композиторов, или оперы, составленные из арий нескольких авторов [1, с. 943]. Так, различные части первых четырёх концертов В. Моцарта – это не что иное, как обработка частей сонат и произведений прочих жанров его современников, именно поэтому один из исследователей творчества В. Моцарта, М. Друскин, эти опусы юного гения характеризовал как «произведения, лишь к соавторству которых причастен юный Моцарт» [2, с. 9]. Важно, однако, не то, сколь самобытны или индивидуальны были идеи юного Моцарта, продуктивно для нас понимание того, что мастерство накапливалось посредством переработки уже созданных кем-либо музыкальных формул. Линию этой преемственности особого рода, включающей как композиторское, так и исполнительское мастерство, можно проследить даже при беглом изучении истории фортепианного искусства. Так, Ф. Лист слушал и оказал большое влияние на А. Рубинштейна. Сам же Ф. Лист учился у К. Черни, К. Черни – у Л. Бетховена, Л. Бетховен учился у А. Сальери и Й. Гайдна... Если же говорить обособленно об исполнителях, не связывавших свою жизнь с сочинительством, несомненно, что практически всегда, за каждым выдающимся артистом стоит имя учителя, из класса которого он вышел. Это неизменно значимая строка биографии – как знак, всегда априори отмечающий принадлежность артиста к тому или иному «клану». Класс К. Игумнова, класс Л. Николаева или Г. Нейгауза etc. – это всегда печать особого рода. Более того, очень многие имена в истории методики преподавания в своей биографии не миновали стадии работы ассистентом. Так, Я. Зак и Л. Наумов были ассистентами Г. Нейгауза. Я. Мильштейн – ассистентом К. Игумнова, Л. Власенко и С. Алумян – Я. Флиера, ассистенткой А. Гольденвейзера была Т. Николаева.

Этот список можно еще долго продолжать, уйдя в историю методики преподавания, что не подразумевает ни тематика, ни масштаб данной статьи. Идея, пронизывающая данные рассуждения, возвращает нас к положению, что для того чтобы выпустить продукцию, вначале нужно побыть какое-то время репродуктором, а всякий мастер когда-то был подмастерьем. В фортепианном исполнительстве, помимо колоссально важного воздействия на формирующегося музыканта его педагога, где в некоторой степени важна и сила показа за инструментом, и масштаб личности мастера, чрезвычайно эффективным является вовлечение в работу различных образцов аудио- и видеозаписей уже состоявшихся артистов. Более того, компаративный анализ исполнений используют в своём обиходе и уже «взрослые» музыканты (как исполнители-интерпретаторы, так и дирижеры), включая в свою работу изучение под микроскопом творческой лаборатории своих коллег. Опытное ухо *слушает и слышит*, посредством каких решений достигается тот или иной эффект при исполнении. В дальнейшем это может служить толчком к созданию уже своих, самобытных представлений. Естественно, речь не о подражательстве и даже не об ассимиляции полученного слушательского опыта в собственное прочтение произведения. Речь идет о подсказках, об ориентирах и задании вектора поиска истины. Иногда последний идет от противоположного.

Для примера осуществления компаративного анализа с попыткой вычленив стратегические находки исполнителей, способные продуктивно повлиять на процесс создания интерпретации, приведем слушательский разбор произведения, состоящего, вероятно, в репертуаре каждого исполнителя. Речь пойдет о Прелюдии и Фуге До мажор I тома Хорошо Темперированного Клавира И. С. Баха. Существует множество исполнений как всего означенного цикла, так и отдельных прелюдий и фуг из него. Для осуществления поставленной цели мы проанализируем запись С. Рихтера, Ф. Гульды, Г. Гульда.

Начнем с Прелюдии. С. Рихтер берет достаточно скорый темп, который даже может показаться чрезмерно поспешным. Однако, вероятно, так темп исполнителем трактуется как образ полетности – той полетности, которая, по сути, отвечает Духу, спускающемуся свыше к Деве Марии. Мы не должны ни на секунду забывать, что данная прелюдия, по

мысли Б. Яворского, передает собой символ Благовещения [5, с. 39] Основой ассоциативного образа всего микроцикла служит текст Евангелия от Луки (гл. I, ст. 26-38). Архангел Гавриил, посланный Деве Марии, сообщает ей благую весть, что у нее родится Сын, зачатый непорочно от сошествия Святого Духа. Такому смысловому остову соответствует, конечно же, не только характер гармоний, выписанных в лютеобразной фактуре, но и сам характер исполнения. Разноплановость трёх голосов, выписанная И. С. Бахом и отвечающая образу троицы, в свою очередь, в высшей степени рельефно прорисована исполнителем, особенно отмечающего в своем прочтении тембровую окраску баса – линии, символизирующей Бога отца. Также тембрально очень выпукло выстроена партия правой руки – то есть верхнего голоса, прослушивается линия подголоска в самом верху, нигде не мешает I палец. Исполнение С. Рихтера отличает особое отношение к звуку, жемчужный окрас которого преобладает.

У Ф. Гульды темп более сдержанный, и от этого музыка, на первый взгляд, выигрывает. При этом, в отличие от предыдущего исполнения, часто должной дифференциации баса нет. Он иногда проявляется, иногда сливается со средним голосом. От этого не выступает пластами, как основа основ, а, стало быть, не реализует закрепленную за этим голосом семантику. Ближе к концу Прелюдии линия баса – Бога Отца – начинает дозвевать, однако не тембрально, а динамически, что обнаруживает скорее случайный, нежели осознанный характер данного решения.

Г. Гульд играет весьма сдержанно, этот темп позволяет ему обыграть артикуляционно два мануала. Тоньше всех остальных исполнителей пианист обыгрывает динамическое развитие. Г. Гульд подкрепляет накопление звука в кульминации более вязкой артикуляцией. Лишь у него динамически показан выход к точке золотого сечения.

Несмотря на существующий априори характерный контраст внутри микроцикла Прелюдий и Фуг у И. С. Баха, Фуга у С. Рихтера остается в схожем с Прелюдией тембро-динамическом решении. Градация голосов при этом оказывается в высшей степени рельефной.

Ф. Гульда играет фугу с весьма странным ритмическим рисунком. В теме у него не восьмая с точкой, а с двумя точками. Из-за этой странной детали интерпретации в сочетании

с довольно частыми мелизмами создается характер нервозности. Звук ближе к эстетике клавесина. В этом он противопоставляет фугу прелюдии – сыгранной значительно более матовым звуком.

Г. Гульд играет фугу наиболее подвижно. Шестнадцатые часто пускает portamento, как артикуляционный контраст более связным восьмым начала темы. Общий характер звука, энергичность артикуляции в сочетании с темпом более всего отвечают значению слова «фуга» – «бег».

Для чистоты эксперимента и в дополнение к разбору записей произведения, являющегося образцом барочной эпохи, ниже мы приведем компаративный анализ трех прочтений совершенно другого, но не менее расхожего в учебно-педагогической и концертной практике опуса – концерта для фортепиано с оркестром Соль мажор М. Равеля, и в дальнейшем, наконец, проследим, как подобный анализ может повлиять на освоение исполнителем разучиваемого произведения на этапе выведения своей собственной концепции.

Концерт Соль мажор – одно из любимейших исполнителями и слушателями произведений М. Равеля. Множество прекрасных его исполнений зафиксированы в грамзаписи.

Бесспорно, удачное и глубокое прочтение этого произведения, в первую очередь, опирается на понимание композиционных особенностей и фактуры данного опуса, однако для осуществления задания, поставленного данным небольшим исследованием, мы выберем несколько исполнений, которые, на наш взгляд, соответствуют высокому классу интерпретации, и проследим, насколько по-разному можно сыграть одно и то же произведение автора, не допуская интерпретации как таковой. Это будут нижеследующие записи:

- 1) М. Лонг, дир. Дж. Ципин;
- 2) А. Б. Микеланджели, дир. Э. Грачис;
- 3) Л. Бернстайн, дир. Л. Бернстайн.

При прослушивании первой части Концерта в исполнении М. Лонг сразу обращает на себя внимание необычное звучание рояля и оркестра. Полностью отсутствуют, как это часто бывает у пианистов, довлеющие акценты, так же, как и резкие контрасты или чрезмерно мощное звучание аккордов – все звуковые краски вызывают ассоциации со светлыми жемчужными оттенками. Темп очень подвижный, в нём также отсутствуют внезапные «сдвиги», изменения, что

создаёт ощущение целостности и постоянства в интенсивности движения.

Совершенно иной представляется та же первая часть в исполнении А. Б. Микеланджели. С первых же звуков завораживает мощное, волевое ритмическое начало прочтения музыкального материала, что сообщает движению особую упругость. В отличие от М. Лонг, А. Б. Микеланджели проводит гораздо более чёткое темповое и динамическое разграничение между темами. В эпизодах солирующего фортепиано пианист усиливает восточный колорит этой музыки посредством подчёркивания пряных гармоний и акцентировки триолей в партии правой руки. Интересно отметить, что в этом исполнении те аккорды в партии фортепиано, которые, на первый взгляд, выполняют лишь аккомпанирующую функцию, являются значимой частью общей фортепианно-оркестровой фактуры. Мощностъ благородного форте, широкое дыхание фраз придают первой части Концерта в этой интерпретации эпический, монументальный характер.

В исполнении первой части Концерта Л. Бернштайном одной из основных отличительных особенностей является агогическая свобода, которая придаёт всей части импровизационный характер и подчёркивает элемент джаза в этой музыке. Звук рояля у Л. Бернштейна узнаваем по необыкновенно тёплому проникновенному тембру, который сообщает медленным эпизодам части персонифицированный характер.

Вторая часть Концерта в исполнении М. Лонг воплощает удивительно сокровенный, нежный образ, который создаётся с помощью камерного звучания рояля. Прихотливая мелодия фортепианного соло, открывающего часть, излагается пианисткой достаточно просто, без преувеличения динамических и агогических градаций, но в то же время обрисовывается с большим изществом. Звуковой диапазон между мелодией и аккомпанементом не слишком велик; левая рука задает мерное спокойное движение, которое сохраняется на протяжении всей части. Оркестр, вступая, расцветчивает простую и нежную мелодию фортепиано таинственными, фантастическими красками.

А.Б. Микеланджели при исполнении второй части Концерта продолжает линию эпических образов, начатую им в первой части. В его соло сразу обращает на себя внимание, в отличие от трактовки М. Лонг, чрезвычайно яркая градация партий правой и левой руки, создающаяся как динамически,



так и агогически. Мелодия льётся бесконечной фразой; темп более медленный, чем у М. Лонг; мягкое и глубокое туше исполнителя создаёт у слушателя впечатление философского раздумья.

Эта же часть в интерпретации Л. Бернштейна звучит в характере блюзовой импровизации. Такое ощущение создаётся за счёт тонкой агогики в партии фортепиано – в сольном вступительном эпизоде темп свободно раскачивается, вольно отходя от ритмических рамок. Когда же аналогичная тема звучит в оркестре, пианист исполняет фигурации в партии правой руки с такой чёткой артикуляцией, что все мелкие ноты, наподобие мелодии, органично вплетаются в звуковую ткань, становясь её значимой частью. В исполнении М. Лонг этот же эпизод звучит совершенно по-другому: фигурации исполняются более лёгким, воздушным туше. Ближе по трактовке к Л. Бернштейну здесь А. Б. Микеланджели, превращающий партию правой руки в мелодические линии и играющий их необыкновенно певучим звуком.

Сравнивая третью часть Концерта в исполнении трёх мастеров, можно отметить, что каждый из них в своей трактовке этой музыки органично завершает собственную концепцию Концерта, выстраиваемую в предыдущих частях. Так, прочтение финала М. Лонг отличает лёгкость, невесомость звучания, серебристый звенящий тембр.

Звук рояля у А. Б. Микеланджели отличает металлический тембр, а свойственная его исполнительскому стилю особо чёткая артикуляция придаёт интерпретации победоносный характер.

Л. Бернштейн берёт в Третьей части впечатляющий своей виртуозностью темп. С точки зрения звукового колорита в его исполнении практически каждая фраза или даже один аккорд извлекается так, что подчёркивается не его изысканность, а, наоборот, жестковатость.

Не вдаваясь в более подробный текстологический и фактурный анализ, видим, что полученные и сформулированные данные о характере исполнения трёх артистов дают *ищущему* сознанию известную почву для размышлений и поисков. Звуковые, темповые, агогические и концептуальные решения означенных артистов, повторимся, – не предмет бездумного подражательства, но нечто наподобие «урока» с именитым артистом – лишь импульс.

При этом совершенно беспочвенными будут положения, согласно которым подробное общение с другими образцами исполнения разучиваемых произведений может приглушить развитие индивидуальности учащегося. Безусловно, есть совершенно здравая мысль в словах Н.Е. Перельмана, писавшего в своей книге «В классе рояля»: «Задачи в искусстве отличаются от арифметических тем, что не только решения, но и ответы у них бесконечно разнообразны. Распространенное среди исполнителей «списывание» с грамофонных пластинок стирает это отличие» [6]. «Списывание», как один из этапов работы, но не конечная его цель, может иметь место и в более подробных, нежели описано выше, элементах исполнения. Иногда лишь как путь проб и ошибок, эксперимент со звучанием, отсечение ненужного и неоправданного. Но иногда – как попытка повторить, усвоить «абсолют». Едва ли зазорной и вредоносной будет попытка повторить звучание, например, первого соль мажорного аккорда Четвертого Концерта Л. Бетховена в исполнении Э. Гилельса (запись с Дж. Селлом 1958 г.). Равно как и оправданным будет опыт «считывания» некоторых агогических и звуковых решений с записей С. Рахманинова, которые иногда больше и ярче могут сообщить исполнителю, нежели сама авторская запись тех же произведений композитора на бумаге. Г. Нейгауз писал: «<...> бывает сплошь и рядом, что какой-нибудь талантливый и «сознательный» молодой пианист приносит мне в класс второй концерт Рахманинова и хочет, чтобы я ему давал советы! «Зачем я тебе нужен, когда советы может тебе давать сам Рахманинов, – говорю я ему тогда. – Послушай раз десять или 20 пластинку, а потом я тебя раз послушаю, чтобы увидеть, как на тебя действовало это «слушание музыки» [4, с. 268]. Э. Гилельс, С. Рахманинов и некоторые пианисты столь же колоссального масштаба – это всегда недостижимый горизонт, но разумным нам кажется не принципиальное «неследование» их находкам, а, напротив, осознанное стремление усвоить, освоить, присвоить, наконец, их решения в деталях тактики или стратегии исполнения.

Достаточно вспомнить слова одного из выдающихся педагогов в истории фортепианного искусства, подарившего миру две диаметрально противоположные, с точки зрения той самой индивидуальности, личности – В. Софроницкого и М. Юдину. Речь идет о профессоре Ленинградской (на то

время) консерватории Л. Николаеве. Ему принадлежат такие слова: «Не довольствуйтесь тем, что вы получаете в классе от меня. Интересуйтесь всем, что есть на свете значительного в нашей области: ходите в концерты, садитесь поближе к исполнителю, внимательно прислушивайтесь и присматривайтесь к тому, что и как делает мастер. И без стеснения присваивайте все ценное» [7, с. 100]. При этом нужно очень четко понимать и чувствовать меру этого «присваивания». Последнее зависит от меры вкуса и образованности музыканта. Согласно положению Д. Дятлова «Искусство фортепианной игры, фортепианную интерпретацию можно рассматривать в самых различных аспектах, но для исполнителя они могут быть сведены к трем основным: художественному образу, художественному методу (технике игры) и художественному стилю» [3]. Понимание и художественное ощущение данных критериев способно ответить на вопрос, что же возможно рассматривать как предмет дальнейшего «присваивания». Что же касается самого компаративного метода изучения звучащих образцов музыки исполнителем, то данный вид работы не только влияет на само дальнейшее прочтение каждого конкретного произведения, но еще и развивает аналитическое, критическое мышление музыканта, способно повлиять на его педагогический почерк и умение формулировать свои мысли, что, в частности, для педагогики играет очень важную роль.

**Выводы.** При всей важности развития общей профессиональной эрудиции и наличии богатого слушательского опыта существует совершенно обособленный вид работы с записями, который призван помочь в выстраивании самобытной и художественно ценной исполнительской концепции. Хотя такой вид работы можно интерпретировать как «урок» с тем или иным именитым артистом, чья трактовка и подвергается анализу и «препарированию», о сухом подражательстве здесь нет и речи. Речь идет о воспитании вкуса и о переносе в чисто исполнительский цех основ репродуктивной художественной деятельности мастеров прошлого – как живописцев, скульпторов, так и музыкантов – композиторов, педагогов и исполнителей. Речь – об алгоритме, при котором для того чтобы выпустить свою *продукцию* (картину, скульптуру, музыкальное произведение), нужно вначале побыть в роли репродуктора – то есть пройти путь освоения

мастерства посредством копирования уже созданных образцов соответствующего искусства. Означенная система ступенчатого перехода от подмастерья к мастеру, в музыкальной педагогике выражающаяся в системе ассистентов профессоров, в случае с исполнительством, помимо общения со своим педагогом, выражается в максимально подробном изучении и анализе уже существующих записей с попыткой присвоить все понравившиеся решения, которые, будучи неизбежно пропущенными сквозь призму своего «я», будут вести к развитию творческой индивидуальности, что в конечном итоге сыграет определяющую роль в формировании артиста.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Санкт-Петербург, 1897. Т. XXIIа,
2. Друскин М.С. Фортепианные концерты Моцарта, Ленинградская филармония. 1939. 47 с.
3. Дятлов Д.А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2015. URL : <http://cheloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki> (дата обращения: 20.02.2020).
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1958. 269 с.
5. Носина В.Б. Символика И.С. Баха. Тамбов, междунар. курсы высш. худ. мастерства пианистов им. С.В. Рахманинова. 1993. 103 с.
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: 17.02.2020).
7. Савшинский С. Леонид Николаев. Пианист. Композитор. Педагог. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1950. 190 с.
8. Микеланджело Буонарроти. Юность. Первые произведения. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%BE#%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%8D%D0%BB%D1%8C%D0%9E%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> (дата обращения: 5.02.2020).
9. Рафаэль Санти. Обучение. URL : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%8D%D0%BB%D1%8C%D0%9E%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> (дата обращения: 5.02.2020).

### REFERENCES

1. Encyclopedic Dictionary of Brockhaus and Efron in 86 volumes (82 volumes and 4 additional). (1897) St. Petersburg., T. XXIIa [in Russian]
2. Druskin M. S. (1939) Piano concerts of Mozart, Leningrad Philharmonic [in Russian]

3. Dyatlov D. A. (2015) Performing interpretation of piano music: theory and practice: author. dis. ... Doctor of Arts: 17.00.02 / Rostov State Conservatory. S.V. Rachmaninov [Electronic resource] URL: <http://chloveknauka.com/ispolnitelskaya-interpretatsiya-fortepiannoy-muzyki> [in Russian]
4. Neygauz G. G. (1958) On the art of the piano game. Teacher's notes. Moscow: Music [in Russian]
5. Nosina V.B. (1993) Symbolism of J.S. Bach. Tambov Int. higher courses of mastery of pianists named after S.V. Rachmaninov [in Russian]
6. Perelman N. E. (1981) In the piano class. Ed. 3rd, add. Leningrad: Music. 96 p. [Electronic resource] URL: <https://www.twirpx.com/file/553346/> [in Russian]
7. Savshinsky S. (1950) Leonid Nikolaev. Pianist. Composer. Educator. L, M. : State Music Publishing House [in Russian]
8. Michelangelo Buonarroti. Youth. First works [Electronic resource] URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%BE#> [in Russian]
9. Rafael Santi. Education [Electronic resource] URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D1%8D%D0%BB%D1%8C#%D0%9E%D0%B1%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> [in Russian]

**Стаття надійшла до редакції 11.09.2019**

УДК 7.071.1: 780.616.432 «XVIII/XIX»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.11>**Оксана Ігорівна Белько**<https://orcid.org/0000-0002-8327-8897>

викладач кафедри методики музичного виховання та диригування  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
[belkooksana35@gmail.com](mailto:belkooksana35@gmail.com)

### ЗАСТОСУВАННЯ ПОНЯТТЯ «ПАТЕРН» У МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ПІДХОДИ ДО ПРОБЛЕМАТИКИ

*Мета статті* полягає у вивченні поняття «патерн» у сфері культурологічного дослідження певної мистецької (потенційно – музичної) ситуації на основі положень різних за профілем наукових досліджень. *Методологія роботи передбачає* оновлення мистецтвознавчих досліджень шляхом пошуку осягнення закономірностей взаємодії з різними сферами суспільного і особистого життя. *Наукова новизна* полягає у виявленні можливостей антропоцентричної і культуроцентричної інформації, що відкриває широкі можливості взаємозв'язків між особистістю та функціонуванням мистецьких, культурних і суспільних тенденцій чи ситуацій як втілення певних технологій. *Висновки.* Ані ідеологічні патерни, ані будь-які інші не можуть бути зведені до жанрів, або ж співвідноситися за масштабом з факторами, які впливають на розвиток певної тенденції, в тому числі жанрово-стильової. Натомість виявлення патернів у цій царині ґрунтується на зіставленні варіантів їх втілення в певних образах у різних жанрах і стилях на тій же основі, на якій І. Леонов обґрунтував їх поширення в різних системних організаціях. Закономірно припустити, що варіанти такої ситуації притаманні українській музичній культурі як частині суспільного життя. Зокрема, її ознаки повинні виявлятися в періоди інтенсивності ідеологічних детермінант та їх активно привнесення в музичне мистецтво як засіб унормування суспільної свідомості й консолідації громадян, тобто у міжвоєнне двадцятиліття ХХ ст. Отже, відкриваються істотні і при цьому суголосні загальним тенденціям історичної гуманітаристики перспективи систематизації інформаційних потоків вивчення реалій музичної культури. Значною мірою воно означає переосмислення чи, принаймні, поглиблення усталених поглядів на основі систематизації інформаційних потоків за допомогою чинників і понять, які виявляються на міждисциплінарному рівні.

**Ключові слова:** патерн, жанр, музична культура, систематизація інформаційних потоків.

*Belko Oksana, Lecturer of the Department of Music Education and Conducting Methods of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.*

**Application of the term “pattern” in the literature of art: approaches to the problem**

*The purpose of the article is to study the concept of «pattern» in the field of cultural studies of a particular artistic (potentially - musical) situation on the basis of provisions of different scientific profil. The methodology of work provides updating of art research by finding comprehension of patterns of interaction with different spheres of public and personal life. Scientific novelty is the identification of opportunities, anthropo-centric and cultural-centric information, which opens wide possibilities of interconnections between the individual and the functioning of artistic, cultural and social tendencies or situations as the embodiment of certain technologies. The conclusions Neither ideological patterns nor any other can be reduced to genres, or correlated in scale with factors that influence the development of a particular trend, including genre-style. However, the identification of patterns in this area is based on comparing variants of their implementation in certain images in different genres and styles on the same basis on which I. Leonov justified their distribution in different system organizations. It is natural to assume that variants of such a situation are inherent in Ukrainian musical culture as a part of public life. In particular, its features should be manifested in periods of intensity of ideological determinants and their active introduction into the musical art as a means of normalization of public consciousness and consolidation of citizens, that is, in the interwar twentieth century of the twentieth century. Thus, significant and at the same time perspectives of the general humanities tendency, systematization of information flows of studying the realities of musical culture are opened. To a large extent, this means rethinking, or at least deepening, established views based on the systematization of information flows by means of factors and concepts that are identified at the interdisciplinary level.*

**Key words:** pattern, genre, musical culture, systematization of the information flows.

*Белько Оксана Игоревна, преподаватель кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника.*

**Применение понятия «паттерн» в искусствоведческой литературе: подходы к проблематике**

*Цель статьи заключается в изучении понятия «паттерн» в сфере культурологического исследования определенной художественной (потенциально – музыкальной) ситуации на почве положений различных за профилем научных исследований. Методология работы предусматривает обновление искусствоведческих исследований путем поиска закономерностей взаимодействия с различными сферами общественной и личной жизни. Научная новизна заключается в представлении возможностей антропоцентрической и культуроцентрической информации, которая открывает широкие возможности взаимосвязей между*



личностью и функционированием художественных, культурных и общественных тенденций или ситуаций как воплощение определенных технологий. **Выводы** Ни идеологические паттерны, ни любые другие не могут быть сведены к жанрам или же соотноситься по масштабу с факторами, которые влияют на развитие определенной тенденции, в том числе жанрово-стилевой. Зато выявление паттернов в этой области основывается на сопоставлении вариантов их воплощения в определенных образах в разных жанрах и стилях на той же основе, на которой И. Леонов обосновал их распространение в различных системных организациях. Закономерно предположить, что варианты такой ситуации присущи украинской музыкальной культуре как части общественной жизни. В частности, ее признаки должны проявляться в периоды интенсивности идеологических детерминант и их активного привнесения в музыкальное искусство как средство нормализации общественного сознания и консолидации граждан, то есть в межвоенное двадцатилетие XX в. Таким образом, открываются существенные и при этом созвучные общим тенденциям исторической гуманитаристики перспективы систематизации информационных потоков изучения реалий музыкальной культуры. В значительной степени это означает переосмысление или, по крайней мере, углубление устоявшихся взглядов на основе систематизации информационных потоков с помощью факторов и понятий, которые выявляются на междисциплинарном уровне.

**Ключевые слова:** паттерн, жанр, музыкальная культура, систематизация информационных потоков.

Необхідність оновлення методології мистецтвознавчих досліджень сьогодні є очевидним фактом. При цьому йдеться не тільки про вихід за межі констант «класичного рівня» в осмисленні тих чи інших явищ (фактично, кожна теоретична чи аналітична сфера вже володіє значним комплексом напрацьованих такого роду). До такого спрямування дослідження призводить таке: сьогодні набуває очевидності те, що з'ясування сутності тих чи інших культурно-мистецьких ситуацій не може обмежуватися звичними параметрами стилів, жанрів, тематики чи образності. Самі ж ці ситуації також не можна зводити до очевидних проявів культурно-мистецького життя, вторинних характеристик такого роду процесів. Міждисциплінарний підхід до такого роду проблем сприяє введенню в традиційну методологію достатньо нових понять, що становить **актуальність дослідження**. Це своєю чергою впливає на оновлення самої методології і виявляє перспективну продуктивність інтеграції спеціалізованих знань у масштабніший простір гуманітаристики. Так, раціональність застосування поняття в сфері музичної культурології і мистецтвознавства

зумовлено специфікою сучасного наукового процесу, насамперед розширенням сфери досліджень і необхідністю розгортання горизонту досліджуваних проблем. Важливу передумову використання терміну та його смислових проєкцій є й те, що його «застосовують для визначення культурної заданості, стандартизованості великого кола предметів, явищ, взаємин, норм, стилів» [13]. Адже його конкретизуючими проявами є «породжувані цілісним ядром певної культури інтеріоризовані, суб'єктивовані культурні зразки (нормативи, алгоритми), що перебувають у рамках культурного інваріанту, модифікуються і ретранслюються через знаково-символічний код та об'єктивуються у вигляді вчинків, стосунків, предметів тощо» [13].

**Основний зміст роботи.** І. Леонов виокремив кількісно доволі значну групу в науковій літературі, що «відтворює різні грані проблеми патернів культурно-історичного процесу» [5] і пов'язаної, серед інших, «з предметними сферами різних дисциплін, які торкаються загальних проблем осягнення сутності і специфіки культурно-історичного процесу». Такими патернами, які поки що доцільно розуміти як вияви певних ідеологічних констант, і послуговується композитор. Вони можуть фігурувати у його текстах як цитати і водночас «цілісні одиниці художнього досвіду», що зафіксовані попередніми поколіннями. Саме патерни утворюють «метатекст» культури, а авторські посилання на них визначають загальну спрямованість і зміст творчості окремого художника. Водночас патерн слугує формотворчим каркасом тексту-поток, оскільки дозволяє автору вибудовувати власний твір, спираючись на вже зафіксовані моделі» [14]. Беручи до уваги цитовану в статті Н. Широкової думку У. Еко, що до зв'язування певного роду патернів (патернів стимулу) з різними видами минулого досвіду, у складному процесі інтеграції, ще більшої очевидності набуває ідея можливості використання цього поняття щодо музичних жанрів як здобутків «минулого» і певних показових для тієї чи іншої ситуації культурно-мистецьких кліше. Таке бачення вже було констатоване в мистецтвознавстві Н. Широковою на матеріалі вивчення джазу в художній культурі постмодерну. Причому спочатку йдеться про елементарну художню одиницю, що як ідея виникла в надрах мінімалізму і концептуалізму, а згодом поширюється на формотворчу сферу в межах «прихованих структур» [14]. Зрештою, наголошується на патернах як «закінчених жанрових і стильових

моделях, що сприймаються як цілісні одиниці художнього досвіду, зафіксовані попередніми поколіннями» [14].

Якщо ж розуміти патерни як дещо ширше, ніж прийоми чи технічні засоби тих чи інших стилів, то виявляється таке. Здатність патернів до циклічних проявів у колективній свідомості<sup>1</sup> [10, с. 41] вводить їх у коло засобів, що забезпечують стабільність системи. Тому їх недоцільно зводити тільки до поведінкових шаблонів, або ж тих чи інших прийомів впливу на реципієнта. Висловимо припущення, що потрібно звернути увагу і на музичні жанри, які навіть поза образно-тематичним наповненням втілюють константи певного культурно-суспільного устрою, громадянської чи індивідуалізованої свідомості. Саме жанрова система певного періоду, що вирізняється темпорально-хронологічною і культурно-ментальною специфікою серед явищ найближчого контексту, яскраво виявляє особливу «взаємопов'язаність постійних рис культурного явища» [13]. Її зразки виявляються саме як патерни або «стійкі культурні зразки, за якими у своїй послідовності та значущості вибудовуються стереотипні поведінкові моделі, алгоритми ситуативних дій представників певної культури та стійкі стереотипізовані внутрішні структури культурних явищ» [13]. Аналогічні властивості музичних жанрів констатувалися й іншими вченими, хоча і без «прив'язки» до патернів<sup>2</sup>. Наприклад, йдеться про визначений, історично сформо-

<sup>1</sup> «Патерни виявляються в колективній свідомості циклічно: вони з'являються в певний момент (в певних умовах), наростають, проходять критичну точку, потім зникають. У колективних настроях це може проявлятися цікавістю, натхненням, розчаруванням і навіть соромом і спробою забути. Такий етап зазвичай пов'язаний з дезорганізацією системи і періодом нестабільності. Це не веде до руйнування системи, але маркує певний етап у розвитку, пов'язаний з вибором нових форм існування в мінливому світі, в якому відбувається взаємодія великих надскладних соціальних макросистем» [10, с. 41].

<sup>2</sup> Фундамент для найрізноманітніших напрямків осмислення специфіки і закономірностей багатьох сфер музичних жанрів послідовно зміцнювався на різних етапах взаємодії наукової і творчої практики в ХХ ст. Окрім вже класичних праць Б. Яворського, Л. Мазеля, В. Пуккермана, В. Бобровського, С. Скребкова, В. Конен та ін., оновлення теоретичної бази відбулося завдяки працям Л. Березовчук, І. Земцовського, Л. Акоюяна, Т. Кюгерян. В українському музикознавстві проблеми теорії жанрів висвітлено у працях Н. Александрової, А. Верещагіна, О. Костюка, І. Ляшенка, В. Москаленка, А. Мухи, І. Пяковського, І. Тукової, Л. Шаповалової, С. Шипа та ін.

ваний специфічний зміст [4, с. 74] та «тип музичного твору, який існує в певних культурних та національних ареалах, історично зумовлено втілює конкретні соціальні, естетичні, конструктивно-семантичні та інші реалії в певній єдності ознак і визначається спрямованістю ідеальної абстрактної моделі на його соціально-комунікативну функцію» [там само]. Аналогічне русло міркувань виявляється у поясненні Євгенієм Мінаєвим закономірностей музичних жанрів як інформаційно-польової категорії. Цікавим є те, що вихідною позицією для такого розуміння стало визначення у праці О. Соколова «Морфологическая система музыки и ее художественные жанры»: «жанром називається породжуюча закономірність виду музичної структури, відповідного певній функції – соціально-практичній або художній» [11, с. 20]. Узгодивши це положення з ідеєю мислеформи Г. Шпета («певна сукупність і послідовність прийомів, «методів» здійснення «енергії»), Є. Мінаєв застосував радикально оновлене визначення жанру: «певний енергетичний код, мислеформа коадаптивної ідеалізованої інформації» [9]. Звернемо увагу на те, що саме вказаний «код» чи «мислеформа», що так ототожнено з поняттям «структурно організованого гену», виявляється базовим для розуміння жанрової системи як «системи <...> сформованих і постійно виникаючих музичних "мислеформ"», що слугує «своєрідним художньо-генетичним кодом, що перетворює соціальні імпульси в художні структури» [9]. Очевидно, що таке бачення цілком підтверджує можливість привнесення в теорію жанру поняття патерну. Адже історичні умови функціонування жанрів посилюють чи послаблюють значення так званої жанрової моделі чи канону.

Наукова новизна полягає в закономірності жанру як феномену мистецького чи літературного процесу<sup>3</sup> Нового часу, який помітно посилювався від епохи Романтизму. Польський літературознавець Генрік Маркевич у праці «Основні проблеми науки про літературу» з цього приводу писав, що «якщо в передромантичний період жанрова приналежність літературного твору була творчою передумовою автора, регулювалась нормами, то пізніше вона стала непередбачуваною рівнодіючою жанрових традицій і вільно їх перетворюючого творчого задуму» [7, с. 186].

<sup>3</sup> Взаємодія між музичним і літературним пластами важлива, оскільки на наступних етапах дослідження буде аналізуватися матеріал зі сфери хорового академічного і масового мистецтва.

Звернемо увагу, що константа зміщена від жанру в сфері авторської інтерпретації та відображення певних суспільних запитів. Це закономірно, оскільки саме культурно-мистецьке середовище як середовище, в якому особливу цінність мають актуалізовані історичними умовами архетипи, символи минулих здобутків і сучасні артефакти чи генеровані образи (одночасно із масовим запитом), є джерелом породження нових патернів. Закономірно і те, що в епохи посилення суб'єктивних зумовлень ці пласти отримують значно важливішу роль, ніж жанрові константи. Ймовірними причинами є, з одного боку, прихованість патернів за очевидними для кожного символами та іншими подібними феноменами, а з іншого – їх відокремленість чи усамостійненість від них же у випадках необхідності втілювати суспільні / ідеологічні запити чи «замовлення».

Як похідне явище від архетипів патерни інтерпретуює у праці «Феномен музикального сознания: методология исследования и развитие» Алла Топорова: «Архетип – першообраз підсвідомої символізації енергочасових патернів переживання “Я в контексті реальності”» [12, с. 10]. Вчена визначає музичний архетип як «інтонаційно-виражений енергочасовий патерн, що володіє культурним представленням і забарвлений особистим емоційним переживанням» [12, с. 11], але не пов'язує його безпосередньо із жанровою площиною. Навпаки, в контексті з'ясування специфіки музичної свідомості наголошується на «незмінності і універсальності базових патернів інтонування <...> в координатах історичної, етнокультурної і індивідуально-особистісної» [12, с. 51]. Вчена вважає можливим співвіднести патерни базових переживань із системою архетипів у авторській інтерпретації та протоінтонацією музичної форми [12, с. 28]. А це означає, що як і протоінтонації (архетипний рівень), патерни у музичних текстах «читаються» більшою мірою підсвідомо.

Так чи інакше, закладені в патернах і трансльовані в зовнішні кола символи і смисли [2] представниками суспільства – залежно від типу його організації – розцінюються і як закономірний вияв актуальних культурно-суспільних, мистецьких, індивідуальних запитів, і як чужорідні для нього факти<sup>4</sup>. Така ситуація цілком характерна і для музичної жан-

<sup>4</sup> Це дозволило Н. Беломестновій і О. Плебанек досліджувати артифіковане середовище з ракурсу успішності взаємодії засобів її регулювання і самі засоби регулювання, тобто коди [2].

рової системи, «оскільки жанри музичні постають у єдності з середовищем функціонування» і «до них застосовують критерії наставлення на аудиторію, масштаб, стилістику, образність та композиційну структуру музичних творів» [4, с. 73–74]. З цим пов'язано явище класифікаційних опозицій («високі» та «низькі» жанри) як «відображення в музичних творах світоглядних та стильових парадигм (це виразно проявляється в добу класицизму)» [4, с. 74]. Ці ж опозиції більш чи менш загального або часткового характеру є явищем, принципово спорідненим із виявленим Ю. Лотманом «багатоголоссям» у строго синхронному зрізі мов культури: «Поширене уявлення про те, що, сказавши «епоха класицизму» чи «епоха романтизму», ми визначили єдність культурного періоду або хоча б його домінуючу тенденцію, є тільки ілюзією, що породжується прийнятою мовою опису. Колеса різних механізмів культури рухаються з різною швидкістю. Темп розвитку природної мови не зіставляється з темпом, наприклад, моди, а сакральна сфера є завжди консервативнішою за профануючу. Цим збільшується та внутрішня різноманітність, яка є законом існування культури» [6, с. 192]. І якщо у цій інтерпретації «символи представляють собою один з найбільш стійких елементів культурного континууму» [там само], то патерни уявляються тим динамічним складником, що приводять ці «стійкі елементи» до відповідності нагальним культурно-соціальним потребам і запитам. Те, що патерни культури відіграють важливу роль навіть у стилістично-класифікаційних дослідженнях музичного мистецтва, засвідчує думка В. Медушевського про необхідність присутності високих духовних настанов у підході до аналізу музичного матеріалу: «Приналежність жанрів до тих чи інших високих страт культури повинна враховуватися в методології їх аналізу (вивчати Ницше – значить підтримувати його брехливий авторитет; представники контркультурної «культурології» також наполягають на позаціннісному <...> підході до опису нових страт, що обертається апологією і експансією цього моря бруду)» [8].

Важливий контекст для розуміння дії патернів в культурі і музичній творчості надає підхід та фактологічний матеріал статті Анни Ганжі «Советская музыка как, объект сталинской культурной политики». Вчена в необхідному пошуку такої дослідницької позиції, «що надасть можливість встановити зв'язок “мови епохи” з реальністю» [3, с. 124] і в процесі

вивчення «радянської міфології» виявила певний «семантичний кластер, в якому семемами “формалізм”, “натуралізм”, “реалізм”, “партиїність”, “народність” тощо отримують смисл у взаємному співвідношенні. Такий підхід накладає на дослідника жорсткі обмеження у виборі моделі перекладу мови радянських архетипів на мову “реальності”». У цей же контекст «семем», в яких ми схильні вбачити ідеологічні патерни, вчена вводить терміни із заключної промови Андрія Жданова на нараді діячів радянської музики в ЦК ВКП(б) 13 січня 1948 року – «висока ідейність», «змістовність», «глибина», «правдивість», «реалістичність» («реалізм», «соціалістичний реалізм»), «глибокий, органічний зв’язок з народом, його музичною, пісенною творчістю», «висока професійна майстерність», «високохудожність», «краса», «витонченість» [3, с. 149–150] тощо. На цій основі виник підсумок про те, що головним напрямом музики того часу було слідування нормі, а отже, в інших умовах, контексті та емоційній атмосфері відроджувався принцип класичної «взірцевості» з тією відмінністю, що різницю між взірцем і нормою регламентували не художні, а суто ідеологічно-політичні настановлення.

Водночас, випереджуючи аналіз конкретних творів, потрібно враховувати таке. Попри значну кількість ідеологічних патернів, що значною мірою регулювали творчі процеси в образно-тематичному аспекті, звернемо увагу на їх змістовність з точки зору музикознавців. На такій «двоїстості» музичної творчості не тільки обраного міжвоєнного періоду, а й попередніх і наступних в історичній динаміці розвитку національних культур, наголошували представники різних наукових профілів. Проілюструємо це цитатою зі статті українського філософа і культуролога Юрія Афанасєєва, що безпосередньо торкається бінарності творення в радянській період: «Особливо це стосується розвитку національних культур. Компартиїне гасло “мистецтво повинно бути соціалістичним змістом і національним формою” створювало для цього сприятливі культурні умови. Адже форма, як відомо, завжди змістовна. Тому за радянських часів у так званих радянських національних республіках було створено по-справжньому самобутні національно-культурні утворення, які заклали міцні підвалини для розбудови самостійних модерних націй» [1, с. 172]. У цьому річищі закономірним є залучення ще однієї різновидності патернів – патернів сприйняття і оцінювання,



надзвичайно важливих для художньої творчості, в тому числі й музичної, у її багатовекторних зв'язках із середовищем побутування. Патерни такого роду так чи інакше відбивають ідеологічні засади (в тому числі й відповідні патерни) того чи іншого суспільства, взаємовідносини особистості (громадянина) і цього суспільства, духовні запити і потреби тощо<sup>5</sup>. Очевидна оцінювальність цих патернів щільно стикається з естетичними настановами, прийнятними для суспільства загалом або для окремих його верств чи груп.

**Наукова новизна** полягає у виявленні можливостей, антропоцентричної і культуроцентричної інформації, що відкриває широкі можливості взаємозв'язків між особистістю та функціонуванням мистецьких, культурних і суспільних тенденцій чи ситуацій як втілення певних технологій.

Певні жанри і стилі, що вважаються приналежними одній верстві, можуть домінувати над жанрами іншої сфери відповідно до суспільної ідеології і взаємодіяти з іншими підпорядкованими сферами або активно і творчо, або – впритул до відчуження – ігнорувати інші. Така ситуація не є культурним феноменом, а є характерною для різних епох у зіставленні «високих» і «низьких», «елітарних» і «масових» жанрів, і це дозволяє зробити певні **висновки**. Ані ідеологічні патерни, ані будь-які інші не можуть бути зведені до жанрів або ж співвідноситися за масштабом з факторами, які впливають на розвиток певної тенденції, в тому числі жанрово-стильової. Натомість виявлення патернів у цій царині ґрунтується на зіставленні варіантів їх втілення в певних образах у різних жанрах і стилях на тій же основі, на якій І. Леонов обґрунтував їх поширення в різних системних організаціях [5]. Закономірною припустити, що варіанти такої ситуації притаманні українській музичній культурі як частині суспільного життя. Зокрема, її ознаки повинні виявлятися в періоди інтенсивності ідеологічних детермінант та їх активного привнесення в музичне мистецтво як засіб унормування суспільної

<sup>5</sup> У такому баченні використано концепцію О. Іванова щодо патернів поведінки і мислення. В інтерпретації цього вченого вони підпорядковуються певним типологічним схемам, одним з ключових компонентів культури. Вирізнення ним функційних (сприяють збереженню культурної спадщини; підтримують спадкоємність в розвитку) і дисфункційних (дезорганізуюча роль, руйнують спадкоємність) патернів спирається на ціннісні позиції [10, с. 22].

свідомості й консолідації громадян, тобто у міжвоєнне двадцятиліття ХХ ст.

Отже, відкриваються істотні і при цьому суголосні загальним тенденціям історичної гуманітаристики перспективи систематизації інформаційних потоків вивчення реалій музичної культури. Значною мірою воно означає переосмислення чи, принаймні, поглиблення усталених поглядів на основі систематизації інформаційних потоків за допомогою чинників і понять, які виявляються на міждисциплінарному рівні.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Афанасьев Ю. Социальное предназначение искусства как систем о утворювальний чинник національної художньої культури. *Культурологічна думка*: щорічник. Київ, 2010. № 2. С. 169–173.

2. Беломестнова Н.В., Плебанек О.В. Сознание и культура в естественно-научной картине мира. *Вопросы философии*. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=617&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=617&Itemid=52).

3. Ганжа А. Советская музыка как объект сталинской культурной политики. *Логос*. Москва, 2014. № 2 (98). С. 123–155.

4. Костюк Н. Музичні жанри: класифікаційні проблеми. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. № 2 (18). С. 73–80.

5. Леонов И. Паттерны культурно-исторического процесса: парадигмально-тематический анализ : автореф. дисс. ... докт. культурологии. Санкт-Петербург 2015. 41 с.

6. Лотман Ю. Символ в системе культуры. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин : «Александра», 1992. С. 191–200.

7. Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе [пер. с польского; общ. ред. и предисл. М.Я. Полякова]. Москва : Прогресс, 1980. 374 с.

8. Медушевский В. Музыкальные жанры и жанровый анализ. *Harmony*. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=100>.

9. Минаев Е. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства : автореф. дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2000. URL: <https://ref.online-books.net.ua/major/284/175321/>.

10. Иванов О.И. Культурное пространство как пространство паттернов поведения и мышления. *Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры*. Санкт-Петербург, 2015. Том 206. *Социология культуры: опыт и новые парадигмы*. Часть 1. С. 19–25.

11. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, Н-НГУ, 1994. 220 с.

12. Торопова А. Феномен музыкального сознания: методология исследования и развитие : дисс. ... докт. педагогических наук : 13.00.08, 19.00.01. Москва, 2009. 58 с.

13. Черниш М. Основні поняття та методологічні принципи культурологічного аналізу проблеми збереження культурного розмаїття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 2. С. 90–95.

14. Широкова Н.А. Постмодернистский текст в джазе (вторая половина XX – начало XXI вв.): URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskiy-tekst-v-dzhaze-vtoraya-pоловина-xx-nachalo-xxi-вв>.

### REFERENCES

1. Afanasyev Y. (2010) The social purpose of art as a systematic factor of national artistic culture. *Cultural Thought: Annual*. Kyiv. № 2. P. 169–173 [in Ukrainian].

2. Belostemnova N.V., Plebanek O.V. Consciousness and culture in the natural picture of the world. *Questions of philosophy*. Retrieved from: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=617&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=617&Itemid=52). [in Russian].

3. Ganzha A: (2014) Soviet Music as a Stalinist Cultural Policy. *Logos*. Moscow. No. 2 (98). P. 123–155 [in Russian].

4. Kostyuk N. (2007) Music genres: classification problems. *Art Studies Studios*. No. 2 (18). P. 73–80 [in Ukrainian].

5. Leonov I. (2015) Patterns of cultural and historical process: paradigm-thematic analysis: Abstract of dissertation on competition of a scientific degree of doctor of cultural studies. St. Petersburg [in Russian].

6. Lotman Y. (1992) Symbol in the System of Culture. Selected Articles in Three Volumes. Volume I. Articles on semiotics and topologyculture. Tallinn : Alexandra. P. 191–200 [in Russian].

7. Markevich H. (1980) The main problems of literature science: [per. polish; common. ed. and past N.Ya. Polyakov]. Moscow : Progress [in Russian].

8. Medushevsky V. Music genres and genre analysis. *Harmony*. Retrieved from: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&xtid=100> [in Russian].

9. Minaev E. (2000) Music-information field in evolutionary processes and macrocity: The dissertation author's abstract on competition of a scientific degree of doctor of art history. Moscow. Retrieved from: <https://ref.online-books.net.ua/major/284/175321/> [in Russian].

10. Ivanov O. (2015) Cultural space as a space of patterns of behavior and thinking. *Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture*. St. Petersburg. Volume 206. Sociology of culture: experience and new paradigms. Part 1. P. 19–25 [in Russian].

11. Sokolov O. (1994) Morphological system of music and its artistic hedgehogs. Nizhny Novgorod, N-NSU [in Russian].

12. Toropova A. (2009) Phenomenon of Musical Consciousness: Research Methodologies and Development: Dissertation for the Degree of Doctor of Pedagogical Sciences: 13.00.08, 19.00.01. Moscow [in Russian].

13. Chernysh M. (2013) Basic concepts and methodological principles of cultural analysis of the problem of cultural diversity preservation. Bulletin of the National Academy of Art and Culture Leaders. № 2. P. 90–95 [in Ukrainian].

14. Shirokova N. Postmodernist text in jazz (second half of XX - beginning of XXI century) Retrieved from: <https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernistskiy-tekst-v-dzhaze-vtoraya-polovina-xx-nachalo-xxi-vv> [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 25.09.2019*

УДК 78.01+781.68/786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.12>

*Анна Святославівна Єзерська*

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
ezerskay88mir@mail.ru*

## **ЯВИЩЕ МУЗИЧНО-МОВНОЇ ДЕРИВАЦІЇ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВОГО МІЖАВТОРСЬКОГО ДІАЛОГУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Д. ШОСТАКОВИЧА)**

*Мета статті* – виявити узагальнююче стильове значення симфонічного методу Шостаковича, як для його авторської творчості, так і для музичної культури ХХ століття; з'ясувати його зв'язок з процесами музично-мовної деривації. *Методологія* роботи передбачає поєднання компаративного естетико-стильового аналізу з текстологічним підходом, також теоретичне моделювання стилістичного змісту на основі повторюваних композиційних прийомів. *Наукова новизна* цієї статті визначається відкриттям нового контексту вивчення ідіостилю, композиторського письма Дм. Шостаковича, зумовленого включенням до широкого музично-мовного полілогу; з'ясуванням особливих стилістичних зв'язків творчості Шостаковича і Малера як віддзеркалення тих естетичних ідей, котрі транслюються у часопросторі музичної культури завдяки явищу музично-мовної деривації. Відкриваються загально семантичні передумови розвитку трагічної ідеї в музиці Шостаковича як симфонічної та авторської водночас, на перетинах з принципами симфонічного письма

Малера. **Висновки** дозволяють засвідчувати, що у творчості Г. Малера основна стильова антиномія «неокласицизм – експресіонізм» пов'язана з епіфеноменами стильової взаємодії пізнього романтизму – постромантизму, імпресіонізму – символізму; можна говорити й про передчуття постмодерністських змішань високого академічного стилю та «низького» аматорського прикладного. Саме на цьому рівні стильового мислення творча естафета від Малера передається до Шостаковича. Завдяки глибинній дії поезики Г. Малера творчість Д. Шостаковича виявляє семантику патетики й трагізму як глибинний рівень міжавторського стильового діалогу. Так, за зовнішньо неоромантичними інтонаціями П'ятої симфонії Шостаковича криється найглибший симфонічний трагізм – як прихований смисл, сформований перегуками з малерівською лексикою.

**Ключові слова:** музична мова, деривація, стильовий полілог, малерівська семантика, трагічне як естетична домінанта, авторське музичне мислення.

*Yezerska Anna, Applicant of the Department of Music History of and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**The Phenomenon of the musical-language derivation in the context of stylish inter-authorial dialogue (on the example of creativity of D. Shostakovich)**

**The purpose** of the article is to prove the stylistic significance of musical and linguistic derivation in the works of Dm. Shostakovich as conditioned by his entry into inter-tribal dialogue, in particular, with G. Mahler's symphonic work. **The methodology** involves combining comparative aesthetic and stylistic analysis with a textual approach, as well as theoretical modeling of stylistic content based on repetitive compositional techniques. **The scientific novelty** of this article is determined by the opening of a new context for the study of idiostyle, composer's letter Dm. Shostakovich, conditioned by the inclusion in the broad musical and linguistic polylogist; the elucidation of the particular stylistic connections of Shostakovich and Mahler's works as a reflection of those aesthetic ideas that are broadcast in the space of musical culture through the phenomenon of musical and linguistic derivation. The semantic prerequisites for the development of the tragic idea in Shostakovich's music as symphonic and authorial at the intersections with the principles of Mahler's symphonic writing are revealed. **The findings** attest that in Mahler's work, the basic stylistic antinomy of "neoclassicism – expressionism" is related to the epiphenomena of the stylistic interaction of late romanticism – constructionism, impressionism – symbolism; we can also talk about the premonitions of postmodern mixes of high academic style and "low" amateur applied. It is at this level of style thinking that the creative relay from Mahler is transmitted to Shostakovich. Due to the profound effect of G. Mahler's poetics, D. Shostakovich's work reveals the semantics of pathetics and tragedy as a deep level of inter-authorial style dialogue. So, the outwardly neo-romantic intonations of Shostakovich's Fifth Symphony reveal the deepest symphonic tragedy – as a hidden meaning formed by the echoes of the Mahler vocabulary.

**Key words:** musical language, derivation, stylistic polylogist, Mahlerian semantics, tragic as aesthetic dominant, author's musical thinking.

*Езерская Анна Святославовна*, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

**Явление музыкально-языковой деривации в контексте стилового межавторского диалога (на примере творчества Д. Шостаковича)**

**Цель статьи** – выявить обобщающее стиловое значение симфонического метода Шостаковича, как для его авторского творчества, так и для музыкальной культуры XX века; выяснить его связь с процессами музыкально-речевой деривации. **Методология** работы предусматривает сочетание сравнительного эстетико-стилового анализа с текстологическим подходом, также теоретическое моделирование стилистического содержания на основе повторяющихся композиционных приемов. **Научная новизна** данной статьи определяется открытием нового контекста изучения идиостиля, композиторского письма Дм. Шостаковича, обусловленного включением в широкий музыкально-языковой полилог; выяснением особых стилистических связей творчества Шостаковича и Малера как отражение тех эстетических идей, которые транслируются в пространстве музыкальной культуры благодаря явлению музыкально-речевой деривации. Открываются общие семантические предпосылки развития трагической идеи в музыке Шостаковича как симфонической и авторской одновременно на пересечениях с принципами симфонического письма Малера. **Выводы** позволяют удостовериться, что в творчестве Г. Малера основная стиловая антиномия «неоклассицизм – экспрессионизм» связана с эпифеноменом стилового взаимодействия позднего романтизма – постромантизма, импрессионизма – символизма; можно говорить и о предчувствии постмодернистских смешений высокого академического стиля и «низкого» любительского прикладного. Именно на этом уровне стилового мышления творческая эстафета от Малера передается Шостаковичу. Благодаря глубинному действию поэтики Г. Малера творчество Шостаковича обнаруживает семантику патетики и трагизма как глубинный уровень межавторского стилового диалога. Таким образом, за внешне неоромантическими интонациями Пятой симфонии Шостаковича кроется глубокий симфонический трагизм – как скрытый смысл, сформированный переключками с малеровской лексикой.

**Ключевые слова:** музыкальный язык, деривация, стиловой полилог, малеровская семантика, трагическое как эстетическая доминанта, авторское музыкальное мышление.

**Актуальність** теми та проблемного ракурсу дослідження зумовлюється складною природою стильового діалогу в музиці, що як багатоскладове явище вимагає порівняльного вивчення індивідуальних творчих позицій та загальних семантичних доміант культури, оскільки не лише діє на рівні авторської поетики та стилю культури водночас, а й прагне насамперед до встановлення рівноваги між ними, сприяє встановленню

їх справжньої відповідності. З боку цього явища особливо рельєфно проступає семантична основа композиторського методу Д. Шостаковича, творчість якого увінчує розвиток європейського музичного мистецтва середини ХХ століття, є його достеменною стильовою кульмінацією.

Взірцевість стильового мислення Шостаковича, тобто парадигматичні функції його авторського стилю у контексті музичної культури ХХ століття, «еталонність» певних мовних принципів, запроваджених цим майстром до музично-текстологічного середовища, ще не є достатньою мірою з'ясованою та аналітично доведеною. Дискусійними сторонами музикознавчого обговорення стильових засад творчості Шостаковича залишаються питання цілісності його стилістичного почерку (мовно-виражальної манери) – як постійної впізнаваності його «композиторської руки», також питання про єдність та наскрізний характер образно-естетичних ідей, що є не менш показовими для авторського мислення. Не випадково у більшості присвячених композитору літературних джерел відзначається тяжіння до сталих виразових прийомів та стилістичних сфер як підтвердження чіткої світоглядної позиції (див. про це: [6; 8; 12; 15]). Водночас зауважується, що така позиція є дуже широкою та узагальнюючою, дозволяє автору долучатися до усіх основних протиріч людського існування та створювати розгорнутий художній «портрет» людини своєї епохи, свого сучасника – співвітчизника [1]. Таким чином, провідним критерієм оцінки стилю Шостаковича стає його здатність до полілогу та до віддзеркалення антиномічних явищ буття, і у цьому сенсі він постає достойним наслідувачем «великого» симфонізму минулого, зокрема традиції циклічної симфонії, розвиненої Г. Малером. Важливість такого симфонічного способу мислення для Шостаковича є такою, що визначає його ставлення до семантичних трактувань усіх без винятку жанрових форм музики. Отже, вивчення полілогічних рис авторського стилю Шостаковича, що вибудовуються на основі діалогічних взаємодій з досвідом симфоністів-попередників, є одним з найбільш актуальних дослідних завдань. Звернемо увагу на той факт, що увага до стилістичних інтертекстуальних новацій Шостаковича вперше була виявлена з достатньою впевненістю в книзі, яка не є музикознавчою за своїм основним завданням, – у монографії Соломона Волкова «Шостакович і Сталін» [7], і саме тому дослідник прагнув



знайти в авторській музичній мові характерні типові знаки культурної сучасності. С. Волков, спираючись на соціально-культурний контекст, відкрив у музичній мові Шостаковича передумови створення типової моделі стилю культури середини ХХ століття.

Завдяки його підходу твори Шостаковича можна оцінювати з боку здійснюваного в них полілогу, тобто «як музику про музику, звернену до музики», пояснюючи низку специфічних ознак неоромантизму й неостильових тенденції. Можна також стверджувати, що підйом авторського стилю до рівня «стилю епохи» є безпосередньо пов'язаним з його узагальнюючими й інтегративними можливостями, тобто з його здатністю до полісемантичних утворень; лише в такому випадку виникає необхідний резонанс автора та епохи. Водночас, завдяки індивідуально-авторським стильовим знахідкам, музика ХХ століття відкривала найважливіші поліфонічні смисли. У причетності названим процесам можна побачити призначення композиторської поетики Шостаковича загалом.

**Мета роботи** – виявити узагальнююче стильове значення симфонічного методу Шостаковича, як для його авторської творчості, так і для музичної культури ХХ століття; з'ясувати його зв'язок з процесами музично-мовної деривації.

**Основний зміст роботи.** Стиль культури стає надбанням композиторської індивідуальності або індивідуальний композиторський стиль піднімається до значення стилю культури саме в тому випадку, коли творчість композитора має здатність до стильової перехідності. Саме здатністю до перехідності пояснюється й здатність творчості провідних європейських митців, які розвивають музичне симфонічне мислення, до широкого стильового синтезу, відтак до реалізації принципу інтертекстуальності на стильовому рівні. У цьому випадку вірніше було б навіть уводити категорію *полістилю*, відмічаючи, що саме здобуваючи поліфонічні смислові (змістові) риси, авторський стиль Шостаковича піднімається до рівня епохального, тобто стає основою загального «композиторського законодавства».

Однією з постійних стильових паралелей у музиці Шостаковича є інтонаційний матеріал малерівських творів (на це особливо вказує С. Волков [7, с. 322–323]). Але паралель між Шостаковичем і Малером веде у бік їх глибинної подібності на рівні музичного мислення та естетичної ідеї. Треба сказати,

що Шостакович неодноразово вказував на свою близькість до Малера й особливий інтерес до нього. (Під час роботи над Четвертою симфонією на роялі Шостаковича, як згадують друзі, стояли ноти Сьомої симфонії Малера). У цілому Четверта симфонія з перших тактів впізнається як твір Шостаковича, однак у фінальній частині третьої частини, яка починається похоронним маршем, відчувається незаперечний вплив малерівського симфонізму з його філософсько-катартичним сприйняттям смерті.

С. Волков також зауважує, що риси споглядальності, властиві «Пісні про Землю» Густава Малера, показові і для ораторії Шостаковича «Пісня про ліси». Цей не найбільш популярний опус Шостаковича музикознавці завжди розглядали як благозвучний музичний твір з ремінісценціями з музики Глінки, Чайковського, Мусоргського, але аж ніяк не співвідносячи його зі стильовим мисленням Малера [7, с. 562–563]. Під впливом творчості Малера Шостакович переглядає принципи повторення у музичній формі, що знаходить відображення в його вокальному «Єврейському циклі» – перші три пісні циклу (у них ясно чутні переклики з «Чарівним рогом хлопчика») – це три коліскові підряд. Не лише цей приклад, а й загальне зростання ролі чинників репризності навіяні епічними компонентами творів Малера. Поліфонічність, композиційно-драматургічна активність використання поліфонічних прийомів та форм завжди були притаманні стилю Шостаковича. І у цьому сенсі він розділяє тяжіння, властиве творчості Малера. Іронічність низки музично-мовних прийомів Шостаковича, його здатність до гумористично загостреної, іноді навіть гротескно-сатиричної образної експлікації музичної ідеї також сприймаються як успадкування характеру малерівської музики.

Незважаючи на те, що Шостакович іноді розглядав музику Малера як «поле» для цитації, він іде далі в сенсі осучаснення та індивідуалізації музичної мови. М. Сабініна у книзі «Шостакович – симфоніст» влучно підкреслює, що образний зміст похоронного маршу у фіналі Четвертої симфонії Шостаковича, хоча частково й успадкований від Малера, але є цілком інакше «вимовленим», набуває характеристичних рис мови Шостаковича [12].

Творчості Г. Малера присвячена значна кількість літератури, у тому числі пов'язаної з аналітичним розглядом його

симфоній [2; 3; 11; 14; 16]. Узагальнюючи спостереження, які презентуються у низці дослідних робіт, у тому числі тих, що співвідносяться з концепцією І. Барсової, можна вказати на три основні рівні стильової антиномічності у творчості Малера, які визначаються його взаємодією з провідними стильовими тенденціями культури ХХ століття. Це, по-перше, антиномія світової всеєдності – людської відособленості, як головна музична ідея Малера, що пояснює його інтерес до неокласицизму та експресіонізму рівною мірою. Це, по-друге, антиномія дорослості – дитячості» як ученості – наївності в образній концепції симфонії, що апелює до протистояння академічного – аматорського стилів. По-третє, це антиномія сакрального – профанного, яка відбиває взаємодії пізнього романтизму й постромантизму, від якої відгалужується запропонована Барсовою антиномія *стилю відкритої форми – стилю замкненої форми*. Хоча в роботі Барсової ця антиномія не отримує спеціального аналітичного обґрунтування, вона дозволяє звертатися до способів побудови музичного тексту загалом, досліджувати їх з позиції теорії «відкритого твору» Умберто Еко.

Відомо, що творчість Г. Малера йде врозріз з напрямками й стилями австро-німецького мистецтва свого часу. Водночас пильна увага Малера до світу людської душі й відхід у сферу інтимної лірики – усе це представляється у світлі естетичних і літературних тенденцій тієї епохи цілком закономірним. Контрасти піднесеного й низинного, прекрасного й жалючого в симфоніях Малера зближують його з гуманізмом Л. Толстого й Ф. Достоевського, критичністю Т. і Г. Маннов, з реалізмом Ст. Цвейга. Багато дослідників вказують на паралель, що склалася наприкінці ХІХ – початку ХХ століття між творчістю Малера та Достоевського; зокрема, І. Барсова вказує на узагальнення творчості Малера й Достоевського шляхом звернення обох до найбільших складних етичних проблем життя: «в обох питання совісті й віри, добра й зла, життя й смерті, індивідуальності й суспільства виявлялися незмінними об'єктами художнього втілення. У душевному житті людини Достоевського привертає не стан, а процес і напруга у вищій його крапці. Подібну властивість ми спостерігаємо й у Малера...» [2, с. 331]. М. Бахтін вказував, що «кожний роман, кожний уривок творів Достоевського являють собою поліфонічну систему множинності голосів. Його поліфонія

«хвора й надтріснута», яка глибоко йде своїм коріннями в ґрунт реального життя...» [4, с. 581].

Аналогію «Малер – Достоевський» вперше висунув критик А. Оссовський, який затверджував властиву Малеру, що йде від психології Достоевського, «привабливість жаху». К. Розеншильд, навпроти, відзначав, що «набагато ближче до Достоевського та образно-виразова сфера Малера, яку можна було б визначити як своєрідну високопоетичну “захопленість душевними муками”...» (наводяться як приклади «Пісні про померлих дітей»; 1, 2, 6 частини «Пісні про Землю»; Шоста, Дев'ята, Десята симфонії [11, с. 64]).

Страждання людської душі Г. Малер не зводить до традиційного розуміння трагічного. Він живе свідомістю трагізму життя й бажанням подолати цей трагізм, проникнувши до світу образів світла, щастя, любові й краси на землі. І в цьому твори Малера близькі пізнім симфоніям Шостаковича, що також відзначається в побудові теми, особливостях її розвитку, у структурі багатоголосся та принципах оркестрового мислення.

Австрійська культура малерівського часу знаходить висвітлення в творах Р.М. Рильке, чия поезія наповнена самотністю й оспівуванням смерті, але також і краси буття. Паралель між ідеями Малера – Рильке можна відкрити у преклонінні обох перед височиною й єдністю світобудови. Показово, що поезія Рильке (вірші 1903 року) перегукується за настроєм з «Піснями про померлих дітей» Малера (1902). Вплив Достоевського на Рильке прослідковується в сприйнятті останнім міста як гнітючої сили й самотності людини у ньому, що також своєрідно відтворене в скерцо малерівських (V, VI, VII, IX) симфоній. В музиці Малера, у зв'язку з його антимічним тяжінням до героїчного, оптимістичного світовідчуження, трагічний результат симфонічних колізій здійснюється лише в Шостій і Дев'ятій симфоніях. Сучасник Густава Малера – Томас Манн називає його «людиною, у якій втілилися найбільш серйозна й чиста художня воля нашого часу». Таким чином, можна намітити ще одну творчо-стильову паралель – Г. Малер – Т. Манн. Обвинувальний тон романів Манна близький гротескним скерцо Другої й П'ятої симфонії Малера, а його романи, як і симфонії Малера, наповнені широтою філософської проблематики. Таку спільність інтересів можна пояснити тим, що вчителем і для Малера, й для

Т. Манна був І. Гете з його ідеєю всесвітньої гармонії та надзвичайним універсалізмом художньої натури.

Таким чином, Г. Малер за способом свого мислення та внутрішнім духом своїх творів – типовий представник рубіжної доби. Він приходить у музичне мистецтво кінця XIX століття як спадкоємець романтизму, однак умови епохи, у яку він жив, пояснюють синтетичні прогностичні музично-стильові тенденції, які властиві його музичному мисленню та дозволяють поєднувати: пізній романтизм – постромантизм, експресіонізм – неокласицизм, імпресіонізм – символізм. Подібні стильові синтези визначають творчий шлях Шостаковича.

У багатьох публікаціях, присвячених симфонізму Д. Шостаковича, можна зустріти вказівки на те, що композитор випробовував вплив Малера. Як свідчать біографічні факти, в 20-і роки Шостакович мав можливість чути в Петербурзі багато симфоній Малера: за відомостями І. Соллертинського, між 1922 і 1932 роками під керуванням диригентів малерівської традиції О. Клемперера, Б. Вальтера А. Цемлинські в Петербурзі виконувалися Перша й П'ята симфонії (чотири рази), Друга (п'ять разів), Третя й Четверта (по два рази), Сьома й Дев'ята (по одному разу) і «Пісня про Землю» (тричі).

Загальновідомо, що Шостакович познайомився з Малером завдяки монографії І. Соллертинського [13], який формує основні позиції своєї роботи наступним чином. Як передумову своєї книги Соллертинський визначає в першому розділі історичну позицію Малера, який, за його думкою, міг би продовжити бетховенський тип симфоній (і програмний, і героїчний), вважаючи, що Малер – єдиний після Бетховена композитор, який дійсно пізнав сутність Дев'ятої симфонії. У п'ятому розділі, приступаючи до детального аналізу симфоній, Соллертинський підтверджує свої основоположення міркуваннями: на його думку, Малер прагне до виразності, будучи при цьому повністю байдужим до вишуканості й «шляхетного» походження тематичного матеріалу, залучаючи такі мовні складники, як фанфари, солдатські пісеньки, вуличні мотиви й вальси, робить це систематично-продумано: «Шляхом найскладнішої поліфонічно-контрапунктичної розробки й своєрідного по зображальності інструментування цей тривіальний мелодійний матеріал перетворюється на низку симфонічних тем найсильнішої напруженості й натхнення»; «так звана банальність малерівського мелосу – це результат свідомої

установки на демократизацію музичної мови, банальне, як поява й протест проти імпресіонізму, артистизму й індивідуальності» [13, с. 25].

І. Соллертинському були відомі як існуюча на той час німецькомовна література про Малера, так і висловлені в листах програмні позиції композитора; оскільки Шостакович і Соллертинський з 1927 року були великими друзями, цілком імовірно, що вони активно обговорювали малерівську музику, і що Шостаковичу були відомі думки, естетичні настанови Малера.

У 30-і роки, коли І. Соллертинський був зайнятий роботою над книгою про Малера [13], Шостакович працював над оперою «Леді Макбет», яка є важливим щаблем у творчості композитора та виявляє суттєво нові риси в його стилістико-композиторській техніці: тут вперше виявляється кантиленна техніка, що свідчить про вплив російського фольклору; намічається тяжіння до пафосу, трагічних інтонацій, авторської сповідальності музичної мови. В музичній мові опери втілюються ті принципи симфонічного письма, які визначив, музикознавчо сформулював Соллертинський у його малерівській монографії.

У «Леді Макбет» є кілька моментів, котрі з очевидністю вказують на вплив Малера. Так, наприклад, вперше в музиці Шостаковича вводиться челеста в третій картині першої дії як обрамлення трагічної арії *fis-moll* і пасаж у четвертій дії, побудований на суцільному органному пункті, який витриманий у найнижчому регістрі, а дзвона й арфи надають йому додаткових акцентів. Цілком очевидно, що зразком для обох цих прийомів є фінал «Пісні про Землю» Малера, яку Шостакович вважав «самим геніальним, що коли-небудь було створено в музиці: це вище, ніж Бах і Офенбах» [9, с. 158]. Третім моментом, що, безумовно, йде до Малера, є акордові згущення, найчастіше *tutti* на *ff* і *fff*, яким в опері приділяється місце лейтмотиву.

Цей мотив Малер і Шостакович застосовують дуже подібно: скерцо Другої симфонії Малера завершує звучання *tutti fff* тризвуку *b-moll* на органному пункті, якому передують восьмитактна тема, що формально повертає до тріо. Подібний прийом можна спостерігати в пасакалії «Леді Макбет», яка з боку динаміки розвитку й часового членування є центральним моментом опери й відкривається акордовою

послідовністю *ff* на органному пункті *gis*. Це звукове поле починається, як і в Малера, з *b* четвертої октави, як верхової крапки. У творчості Малера акордові згущення такого роду зустрічаються настільки часто, що німецький критик Г. Еггебрехт говорить у цьому зв'язку про певні «словникові одиниці» [16]; це має сенс і стосовно Шостаковича: «починаючи з «Леді Макбет» подібні акордові згущення застосовуються їм у найрізноманітніших варіантах. Одним з них, найбільш примітним, є наростаючий до *ffff* фінальний акорд опери «Макбет», можливо нав'язаний фінальним акордом *ff* із Шостої симфонії Малера» [12].

Починаючи з «Леді Макбет» творчість Шостаковича за сприяння лексики Малера збагатилася схильністю до прекрасного звучання й патетичного жесту, який знайшов своє відображення в П'ятій симфонії. Особливо помітним стає вплив Малера-симфоніста в прийомах індивідуалізації оркестрових тембрів та в особливій поліфонічній розмежованості фактури симфоній Шостаковича, під час виявлення полідинамізму й емансипованості окремих оркестрових партій.

Подібно до Г. Малера, Д. Шостакович з самого початку свого творчого шляху використовував у своїх творах музику інших композиторів. Цей метод дозволяв йому в умовах інструментальної музики використовувати за підкреслено благозвучним «фасадом» – першим планом звучання – інший, серйозний план саме завдяки знайомим мотивам, доступній гарній мелодиці й гармонії, ефектному привабливому інструментуванню. Починаючи з П'ятої симфонії, тобто з освоєння певних якостей малерівської музичної мови, цей метод знаходить у творчості Шостаковича як новий вимір. Так, існує паралель між D-Dur-им завершенням фіналу П'ятої симфонії Шостаковича й D-Dur-ними апофеозами в Першій й Третій симфоніях Малера; малерівські риси є й у скерцо, але вони не дозволяють конкретно вказати на який-небудь твір, будучи «загальними місцями» музичної мови. Спільність мовних засобів виражається в перебільшеному підкресленні метра, в акцентах і затактах, що надають додаткової ваги початку кожного такту, у мелодиці – з достатком трелей і форшлагів, а також у навмисно спрощеній гармонії, яка в сольних партіях тріо підносить, як особливу подію, відхилення з C-dur в A-dur. Це і «ординарні вуличні мелодії», «тривіальність» і «вульгарність» яких стає особливим художнім знаком. Подібні



знаки знайомі по малерівським лендлерам і скерцо, які, як і в Шостаковича, виправдані загальним образним контекстом.

Крайні частини П'ятої симфонії Шостаковича мають диференційовані метрономічні вказівки. У першій частині, слідом за порівняно спокійною експозицією, в розробці починається безперервне *accelerando*, до якого додається повторюваний ритмічний мотив, який у якості ритмо-мелодійного мотиву відкриває розробку. Аналогом цього «маршу» у Малера відкривається фрагмент фіналу Шостої симфонії: композитор пише в цьому випадку *fff*. У Шостаковича подібна вказівка зайва: розробка завершується накладенням обох трансформованих тем експозиції. Цей розділ, завершуючись чотиритактним *ritardando*, приводить до вдвічі сповільненого темпу – з цього виникає перша тема симфонії, що, за словами автора, є «темою становлення особистості».

Аналогічні елементи формоутворення – ритмічний мотив і безперервне *accelerando* – покладені в основу фіналу. Головній темі передують *d-moll*-ний акорд, який завдяки трелям і *crescendo* від *f* до *fff* змушує згадати малерівські скерцо й фінал Шостої симфонії. Та й сама тема має подібність із малерівською музикою: тональність, характер виразності, затактна мелодика співзвучні початку Третьої пісні з вокального циклу «Пісні мандрівного підмайстру», а інструментування й характер виразності родинні початковій темі фіналу Першої симфонії. Стверджуюче завершення малерівського фіналу підкреслюється повторним прискоренням темпу й перетворенням центральної теми на світлий *D-Dur*-ний хорал – до такого ж стверджуючого жесту приводить фінал у Шостаковича.

У зв'язку з ранньою творчістю Шостаковича часто згадується техніка кіно; якщо застосувати подібне порівняння в цьому аналітичному випадку, то можна відзначити, що на початку фіналу тема показана загальним планом. Потім, слідом за тривалим процесом прискорення, відповідним стримуванням, після ремінісценції й уповільнення, в остаточному вигляді з'являється тема, яку Малер, стосовно спорідненої початкової теми фіналу своєї Першої симфонії, визначав як (справедливо зауважує І. Соллертинський) «зойк глибоко пораненого серця» [13, с. 48]. Подібні паралелі між поетиками Малера – Шостаковича дозволяють виявляти явище «сміслових переакцентуацій» як передачу, від-

новлення та зміни, розширення контекстуальних проєкцій та поглиблення особистісних значень прийомів музичного висловлення – засобів музичної мови. Їх цілісний конгломерат виражає процес деривації як основу формування інтертекстуальних зв'язків – інтертекстуального поля міжавторського полілогу в музиці.

**Висновки** дозволяють засвідчувати, що у творчості Г. Малера основна стильова антиномія «неокласицизм – експресіонізм» пов'язана з епіфеноменами стильової взаємодії пізнього романтизму – постромантизму, імпресіонізму – символізму; можна говорити й про передчуття постмодерністських змішань високого академічного стилю та «низького» аматорського прикладного. Саме на цьому рівні стильового мислення творча естафета від Малера передається до Шостаковича. Завдяки глибинній дії поезики Г. Малера творчість Д. Шостаковича виявляє семантику патетики й трагізму як глибинний рівень міжавторського стильового діалогу. Так, за зовнішньо неоромантичними інтонаціями П'ятої симфонії Шостаковича криється найглибший симфонічний трагізм – як прихований смисл, сформований перегуками з малерівської лексики.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Заметки о творчестве. *Советская музыка*. 1981, № 9. С. 16–22.
2. Барсова И. Симфонии Г. Малера. Москва : 1975. 486 с.
3. Барсова И. Проблемы формы в ранних симфониях Г. Малера. *Вопросы музыкальной формы*. Вып. 2. Москва : 1972. С. 202–260.
4. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. Москва : Художественная литература, 1972. 470 с.
5. Бобровский В. Статьи. Исследования. Москва, 1990. 195 с.
6. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х гг. Статья первая. *Музыка и современность*. Москва, 1974. С. 82–95.
7. Волков С. Шостакович и Сталин. Москва : 2002. 624 с.
8. Мазель Л. Заметки о музыкальном языке Д. Шостаковича. *Дмитрий Шостакович*. Сост. Г. Орджоникидзе. Москва : Сов. композитор, 1967. С. 303–309.
9. Малер Г. Письма. Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1968. 607 с.
10. Мамардашвили М. Техника понимания. *М. Мамардашвили. Мой опыт нетипичен*. Санкт-Петербург : Азбука, 2000. С. 183–198.
11. Розеншильд К. Г. Малер. Москва, 1975. 207 с.
12. Сабинина М. Шостакович – симфонист. Москва, 1974. 477 с.
13. Соллертинский И. Г. Малер. Ленинград, 1932. 75 с.

14. Тимошенко Г. Малер: художник и эпоха. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1974. Вып.13. С. 215–238.

15. Широкова В. О стилистической семантике инструментальной музыки Шостаковича. *Анализ, Концепция, Критика*. Москва, 1977. С. 157–198 .

16. Эггебрехт Г. Музыка Густава Малера. Мюнхен, 1982. 55 с.

#### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1981). Notes on creativity. *Soviet music*. No. 9. S. 16–22 [in Russian].
2. Barsova, I. (1975). Symphonies G. Mahler. M. [in Russian].
3. Barsova, I. (1972). Problems of form in the early symphonies of G. Mahler. *Questions of musical form*. Issue 2. Moscow. P. 202–260 [in Russian].
4. Bakhtin, M. (1972). Problems of poetics of Dostoevsky. Ed. 3rd M.: Fiction [in Russian].
5. Bobrovsky, V. (1990). Articles. Research. M. [in Russian].
6. Bobrovsky, V. (1974). About some features of Shostakovich's style of the 60s. *Article One Music and modernity*. M., P. 82–95 [in Russian].
7. Volkov, S. (2002). Shostakovich and Stalin. M. [in Russian].
8. Mazel, L. (1967). Notes on the musical language of D. Shostakovich. *Dmitry Shostakovich*. Comp. G. Ordzhonikidze. M. : Sov. composer,. P. 303–309 [in Russian].
9. Mahler, G. (1968). Letters. Memories. Vol. 2. M. [in Russian].
10. Mamardashvili, M. (2000). Technique of understanding. *M. Mamardashvili. My experience is not typical*. St. Petersburg: ABC. P. 183–198 [in Russian].
11. Rosenchild, K. (1975). G. Mahler. M. [in Russian].
12. Sabinina, M. (1974)/ Shostakovich - symphonist. M. [in Russian].
13. Sollertinsky, I. (1932). G. Mahler. L. [in Russian].
14. Timoshchenkova, G. (1974). Mahler: artist and era. *Questions of the theory and aesthetics of music*. L. Issue 13. S. 215–238 [in Russian].
15. Shirokova, V. (1977). On the stylistic semantics of instrumental music by Shostakovich. *Analysis, Concept, Criticism*. M. P. 157–198 [in Russian].
16. Egggebrecht, G. (1982). Music by Gustav Mahler. Munich [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2019*

УДК 78.01/.071.2/.072.2+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.13>**У Хуймінь**

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
*odma\_n@ukr.net*

## ОПЕРНА ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У СВІТЛІ ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ПІДХОДУ: ПСИХОСЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

*Мета* даної статті – висвітлити психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як ключовий момент оперної інтерпретації, відповідальний за художній смисл та образну форму його втілення в опері. *Методологія* дослідження визначається розвитком герменевтичного підходу стосовно жанрової форми, композиційно-стильових параметрів оперної творчості, передбачає суттєве психосемантичне поглиблення образно-інтонаційних характеристик. *Наукова новизна* зумовлена в цілому обраним герменевтичним підходом до оперного інтонування, визначенням двох основних герменевтичних контекстів вивчення оперної інтерпретації, зіставлення яких сприяє виявленню ключових семіотичних механізмів утворення оперних образів. *Фактором новизни* є також підхід до сольного співу як осередку оперного вокального інтонування, оскільки він передбачає особисте вираження й висловлення, за законами жанру пов'язане з виконанням певної ролі, з акторсько-ігровим втіленням ключової ідеї оперного твору. *Висновки* дослідження дозволяють наголошувати психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як вирішальний у здійсненні художньої ідеї оперного твору. З'ясовується, що два основних герменевтичні контексти вивчення вокально-виконавської оперної інтерпретації визначаються двома змістовими планами оперного жанру: позамузичним, сюжетно-подієвим, що пов'язаний із певним словесним матеріалом та використовує його як інструмент побудови жанрової форми; іманентно-музичним, який перетворює всі компоненти оперного синтезу на способи втілення конгломерату музично-інтонаційних виразових засобів, підкорює усю побудову опери одухотвореному та естетично піднесеному співу.

**Ключові слова:** оперна інтерпретація, герменевтичний контекст, вокальне інтонування, образно-сміслові інтонування, особистісно-персональне переживання-перевтілення.

*Wu Huimin, Applicant of Department of History of Music and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

***Operative vocal-performance interpretation in the light of the hermeneutic approach: a psychosemantic aspect***

*The purpose of this article is to elucidate the psychosemantic aspect of solo vocal-performing intonation as a key moment of operative interpretation, responsible for the artistic meaning and the figurative form of its embodiment in opera. The methodology of the study is determined by the development of a hermeneutical approach to the genre form, the compositional-stylistic parameters of operative creativity, which presupposes a significant psychosemantic deepening of figuratively-intonational characteristics. The scientific novelty is due, in general, to the chosen hermeneutical approach to operative intonation, to the definition of two basic hermeneutical contexts for the study of opera interpretation, the comparison of which contributes to the identification of key semiotic mechanisms for the formation of opera images. A novelty factor is also the approach to solo singing as a focal point of operative vocal intonation, since it implies personal expression and expression, according to the laws of the genre, associated with the fulfillment of a certain role, with the actor-play embodiment of the key idea of opera. The findings of the study allow us to emphasize the psychosemantic aspect of the solo vocal and performative intonation as decisive in the implementation of the artistic idea of an operative work. It turns out that the two main hermeneutical contexts for the study of vocal and operative interpretation are determined by two substantive plans of the opera genre: outside the musical, plot-event, which is associated with certain verbal material and uses it as a tool for constructing the genre form; immanent-musical, which transforms all the components of opera synthesis into ways of embodying the conglomerate of musical-intonational expressive means, subdues the whole construction of the opera with a spiritual and aesthetically pleasing singing.*

***Key words:*** *operative interpretation, hermeneutic context, vocal intonation, figurative-semantic intonation, personal-personal experience-reincarnation.*

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

***Оперная вокально-исполнительная интерпретация в свете герменевтического подхода: психосемантический аспект***

*Цель данной статьи – осветить психосемантический аспект сольного вокально-исполнительского интонирования как ключевой момент оперной интерпретации, ответственный за художественный смысл и образную форму его воплощения в опере. Методология исследования определяется развитием герменевтического подхода относительно жанровой формы, композиционно-стилевых параметров оперного творчества, предусматривает существенное психосемантическое углубление образно-интонационных характеристик. Научная новизна обусловлена в целом избранным герменевтическим подходом к оперному интонированию, определением двух основных герменевтических контекстов*

изучения оперной интерпретации, сопоставление которых способствует выявлению ключевых семиотических механизмов образования оперных образов. Фактором новизны является также подход к сольному пению как центру оперного вокального интонирования, поскольку оно предусматривает личное выражение и высказывание, по законам жанра связано с выполнением определенной роли, с актерско-игровым воплощением ключевой идеи оперного произведения. **Выводы** исследования позволяют отмечать психосемантический аспект сольного вокально-исполнительского интонирования как решающий в осуществлении художественной идеи оперного произведения. Выясняется, что два основных герменевтических контекста изучения вокально-исполнительской оперной интерпретации определяются двумя смысловыми планами оперного жанра: замусыкальным, сюжетно-событийным, связанным с определенным словесным материалом и использующим его как инструмент построения жанровой формы; имманентно-музыкальным, который превращает все компоненты оперного синтеза в способы воплощения конгломерата музыкально-интонационных выразительных средств, подчиняет все построение оперы одухотворенному и эстетически приподнятому пению.

**Ключевые слова:** оперная интерпретация, герменевтический контекст, вокальное интонирование, образно-смысловое интонирование, личностно-персонажные переживания-перевоплощения.

**Актуальність** теми та методичних засад роботи зумовлюється тим, що оперна творчість пов'язана з особливими факторами та умовами інтерпретації, в осередку яких міститься музична концепція, втілювана засобами вокального виконання. Будучи вокально-виконавським за своєю основною природою та маючи тенденції симфонічного ускладнення та поглиблення вокальної складової, жанрова форма опери потребує системного герменевтичного підходу, який все ще залишається у стані розроблення та збирання навколо магістральних явищ і понять. Невипадково деякі дослідники (напр., О. Бозіна, О. Пивоварова [3; 7]) намагаються визначити структуроутворюючі, отже, семантичні сторони оперного жанру на декількох рівнях, враховуючи синтетичні якості опери, передусім: із боку лібрето як літературно-жанрового епіфеномена опери та інших її позамузичних словесно-поетичних складових частин; із боку стилістично-інтонаційних показників музичної мови, зокрема логіки тематичних тонально-гармонійних зв'язків, що визначає актантно-персоніфікований план оперної дії. Таким чином виявляється, що архітектоніка опери в її цілому дозволяє взаємодіяти двом змістовим планам – зовнішньому, художньо-конструктивному, але перед-музичному;

й внутрішньому, іманентно-музичному, специфічно-мовному. Дані два плани зумовлюють основні *герменевтичні контексти вивчення оперної інтерпретації*, яке скероване на виявлення ключових семіотичних механізмів утворення оперних образів. Серед даних механізмів виправдано виокремлюється оперне вокальне інтонування, серцевину якого утворює сольний спів, тобто особисте вираження й висловлення, за законами жанру пов'язане з виконанням певної ролі, акторсько-ігровим втіленням ключової ідеї оперного твору. Тому актуалізується той підхід до вивчення оперної інтерпретації, за яким увага концентрується на явищі співацько-виконавського інтонування як такому, що централізує смислову сутність оперного твору; сутність, найбільш тісно пов'язана з живим людським диханням, є особистісно-одухотвореною (див. роботи О. Готті, В. Богатирьова, деякі інші [2; 6]).

**Мета** даної статті – висвітлити психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як ключовий момент оперної інтерпретації, відповідальний за художній смисл та образну форму його втілення в опері.

**Основний зміст роботи.** На думку В. Богатирьова, в дослідженні якого відокремлюється оперна творчість співака-актора і виробляється узагальнюючий теоретичний і творчо-практичний підхід до нього, опера як вид театру поєднує музику, поезію, акторське мистецтво, пластику, а «всередині опери» панує «розумна рівновага» між різними елементами, що входять до складу театральної вистави. Мистецтвознавець відзначає рівні синкретизму-симбіозу й синтезу – нового художнього структурування як рівною мірою властиві опері в пошуках «надзадачі оперного спектаклю», що існує між «оперною п'єсою» і «оперною партитурою», поетичним і музичним текстами; він приходить до переконання, що всі ці полюси й плани сходяться спільно реалізуються в партії-ролі вокаліста [2, с. 4].

На думку В. Богатирьова, теорія театру, «що подарувала» театру поняття драматичної дії, приносить його й у стихію оперної музики – як драматичної, причому посередником між драматичним і музичним планами опери, путівником по драматичній дії стає *слово*, що описує події й персонажні конфлікти; воно допомагає структурувати почуттєву матерію музики, пояснює можливості просторового розгортання сюжету й предметної конкретизації, нарешті, забезпечує



«саму можливість сценічного існування персонажа оперної партитури», тобто можливість його особистого висловлення.

У зв'язку із цим автор намагається визначити механізми виникнення єдиної лінії вокальної ролі в оперному спектаклі у зв'язку з «знаходженням особливого самопочуття», активізацією глибинних рівнів свідомості, пам'яті, водночас – у зв'язку із цілком раціональним володінням особливою психотехнікою, тобто на основі дуалістичної психологічної єдності мистецтва співака-актора. На цих засадах видається справедливим виділення такого інтерпретативного чинника, як персоніфікація музичних образів, їх візуалізація й перехід зі світу «чистої музики» до сценічного простору через феномен з'єднання мелодії та поетичного тексту; у зв'язку із цим В. Богатирьов навіть вказує, що думка К. Станіславського про те, що співак відіграє свою роль тільки коли співає, набуває нового методичного значення. Вона відсилає до проблеми втілення партії-ролі як потрібної, що передбачає розуміння вокальних та художньо-образних завдань ролі: здійснення – показ життя персонажа на сцені *за допомогою музики*, темпоральна інтерпретація сценічної дії – організація сценічної поведінки як своєрідного плану художньої кінетики, опосередковано залежного від музичного тематизма партитури, темпоритмічно узгодженого з музичної концепцією.

Дослідницька позиція В. Богатирьова заснована на поняттях «емоційного стилю людини» і «стилю спектаклю», «стилю в опері», що явно корелюють між собою, дозволяючи підключати до обговорення побудови вокальної партії, психотехніки оперної ролі категорії атмосфери (загального комунікативно-енергійного контексту оперної вистави), активності свідомості, яви та уваги (індивідуального психологічного артистичного контексту), тим самим уточнюючи уявлення про можливий «набір» герменевтичних умов і контекстів оперного інтонування.

У будь-якому разі, автор наполегливо просувається до висновку про те, що опера передбачає ідеальне співвіднесення музики, драми та їх візуального втілення – і саме це є «принципом первісного канону, що сформував оперний театр», отже саме із цього починається принципи й порядок роботи над оперною роллю, а звідси – пріоритети оперної вокально-інтонаційної інтерпретації [2, с. 315].

Узагальнюючи вищевикладене, можемо дійти висновку, що вихідні загальні жанрові установки оперної творчості націлені

на провідну роль словесного начала, причому словесно-літературний матеріал опери є особливим композиційним явищем, що має власні драматургічні функції й образно-сміслові завдання, тобто він розбудовується за законами оперного жанру, стає невід'ємною частиною оперної поетики.

Виникаючи між словом і музикою, тобто між словесно-поетичним та музичним способами інтонування, оперна інтерпретація постає діалогічним процесом, який забезпечує основні способи художньо-образної інтерференції, тобто накладення – сполучення виразово-сміслових планів у жанровій формі опери.

Водночас характер використання слова, його вибір і композиційне розташування в тексті оперного твору, ступінь активності впливу вербальної інтонації на вокально-співочу залежать від загальної *стильової інтерпретації* жанрових умов опери, яка стає не просто важливим, а й вирішальним фактором визначення внутрішніх жанрових властивостей опери.

Таким чином, жанрові і стильові фактори оперної творчості також вступають у складні відносини, а їхній діалог визначає і загальний напрямок розвитку оперної творчості, і ті значення, які надаються в ньому словесно-літературному та музичному текстовим рівням. Який із них є основним для досягнення інтерпретативної цілісності жанрової форми опери?

І музична мова, і художні функції словесної форми є символічними, тобто утворюють такі знакові структури, які є, з одного боку, предметно-конкретними, емблематичними, а з іншого – здатні відсилати до множини значень, тобто мають широкі асоціативно-сміслові проєкції.

У дослідженні О. Самойленко вказується, що музична мова не має безпосередніх прототипів за межами музики – в позахудожній сфері, тому музична символіка відрізняється нефактографічністю, свободою від зовнішньої предметно-подієвої реальності, «незображальністю» і «неописовістю» – тобто позанаочністю й надпонятійністю [8, с. 90–98].

Звідси особливості впливу музики, що, з одного боку, спирається на інтимно-психологічні умови – на *переживання* у зв'язку із провідними емоційно-експресивними значеннями музичного звучання, з іншого боку – на *часові* умови – і історичні, і композиційні, на музичну пам'ять як на естетичну, тобто як пам'ять про смисловозначущі часові відношення

в музиці, які так чи інакше відбилися в композиційній формі музики. Музичні символи вказують на модальність переживання як цілого, «схоплюють» естетичну спрямованість переживання, дозволяють музичному звучанню стати особливим «знаком» стану людської свідомості. Тому музика має власну предметність – вказує на цілісний характер переживання, звідси – на особливі переживання, адекватні цілісності смислу. Але дана предметність, так само як і характер переживання, є особливим герменевтичним предметом: їх символічна сутність потребує додаткових пояснень – уточнень, свого роду «перекладу» – як тлумачення психосемантичних передумов інтерпретації.

Інтерпретативна підготовленість свідомості до сприйняття й оцінки оперного тексту як цілісного художнього явища й музичного висловлення забезпечується словом – особливим оперним словом. Невипадково Г. Гадамер вказував на те, що інтерпретація передує тексту; саме вона й забезпечує сприйняття певного художнього послання, художньо-знакового конгломерату як тексту, тобто як *повідомлення змісту*, що має впізнавану та доступну мовну основу [4].

Шлях до змісту синтетичного художнього символу в опері є двоїтим.

З одного боку, він ініціюється безпосередньою сугестією музично-виразного плану, з іншого – потребує уточнення образних уявлень (асоціацій) шляхом сприйняття словесно-поетичного матеріалу, який, поєднуючись із музично-звучними текстовими формулами, набуває нових метонімічних властивостей, тобто знаходить силу, дієвість, авторитетність самостійних художніх «імен».

Синтетична оперна семантика визначається тим, що музична метафоризація як процес збирає і пропонує означення музичного звучання, словесно-поетична метонімізація – вибирає й залишає, затверджує ті з них, що здатні утворювати самодостатню художню форму. Словесно-музичні знакові структури в оперному творі стають новими художніми реаліями, мають і переносне, і буквальне музично-«іменне» значення.

Розуміння оперного задуму виявляється психологічно зумовленим явищем, найбільше пов'язаним з особливостями музично-стильового змісту оперного твору. Перехід музичного розуміння у виконавську інтерпретацію, тобто досягнення

розумінням музики свого інтерпретативного рівня, можливостей інтонаційної *експлікації*, мотивується і стимулюється потребою *семантичної репрезентації* оперної музики як художнього цілого, яке вимагає певного абстрагування музично-семантичних моделей від звучання і створення на їх основі нової сценічної драматичної реальності для змісту музики.

Семантична репрезентація оперного змісту, таким чином, вимагає і постановочного компонента – у сценічній композиції, що репрезентує низку виконавських інтерпретацій – від вокально-виконавської через диригентську до режисерської. Остання пов'язана з переводом словесно-музичних значень до нової системи виміру, що припускає візуальний причинно-наслідковий порядок – сценічну хронотопію; її частиною буде виступати словесно-музичний матеріал, якому буде підкорятися й втаємничена символічна музична концепція оперного твору. Тому театральна-сценічна логіка з її обов'язковими актантними зумовленостями – опорна частина оперної поетики.

І. Силантьєва справедливо відзначає, що «артист додержується прийомів герменевтики в її прадавньому призначенні – як спосіб тлумачення багатозначних символів», оскільки «немає більш багатозначного символу, аніж особистість». До цього можна додати, що немає більш складної художньо-символічної форми, аніж творчість оперного співака-актора, оскільки вона передбачає *інтегровану інтерпретацію* всіх основних видових можливостей оперного мистецтва: літературного нарратива і специфічної словесно-поетичної образності, візуального показу і пластичного зображувально-жестового рішення, музичного звучання. Головною складністю є поєднання зовнішнього і внутрішнього, умовного життєво-фактологічного і безумовного психологічного плану *оперних подій* шляхом їх переломлення через особистість оперного виконавця – співака.

На даній теоретичній основі варто розвивати поняття *образно-сміслового інтонування*, що набуває значення інструменту «персонажного переживання»-перевтілення. У зв'язку із цим є продуктивним звернення до творчості Ф. Шаляпіна та вибудованого ним методу; можна навіть стверджувати, що в сучасних художньо-комунікативних умовах і в контексті нових теорій переживання, в тому числі емоцінології, а також у зв'язку з посиленням інтересу до оперного мистецтва саме як

до певної сфери художнього діяння, чуттєво-естетичної культури феномен Шаляпіна й пов'язані з ним принципи «психологічного театру» набувають нового – поглиблено-сміслового значення, стають показниками семантичної повноти оперно-театральної творчості, оперної дії як зовнішньої та внутрішньої водночас [9].

Так, І. Силантьєва відзначає, що оскільки опера має літературно-драматургічну основу, користується засобами сценографії, а музичний матеріал сполучається з дієвим словом і знаком, припустимо підійти до неї з боку семіологічних закономірностей, а у зв'язку із цим – залучити психосемантичні естетичні оцінки: за широко-синтезуючого або, навпаки, глибоко аналітичного підходу до оперного жанру як до спеціалізованої сфери музично-театрального мистецтва виявляється «мова особливого роду», «царство символів, що становлять свідомість індивіда», отже, в новому актуальному значенні з'являються й питання розуміння – інтерпретації [10].

Тому створюваний оперним співаком «персональний образ» завжди потрапляє на ґрунт герменевтичної теорії, що передбачає особистісно-психологічну спрямованість, з одного боку, звернення до сфери художніх артефактів у всьому їхньому різноманітті як до можливої експлікації семантики свідомості, з іншого. У зв'язку із цим можна погодитися із І. Силантьєвою в тому, що будь-яка зовнішня форма виразності співака-актора продиктована уявлюваним персонажним станом, мисленням і відчуттям, а внутрішні образи й форми руху, когнітивні дії виконавця претендують на експліковане образне значення, наочність.

Даний підхід дозволяє виділяти *категорію переживання*, як таку, що вказує на рід безперервної внутрішньо-мисленнєвої діяльності виконавця («інтенсивне емоційно пофарбоване осмислення виконавцем кожної миті, що відбувається»), з одного боку; «переживання самопочуття й подолання кризових ситуацій від імені оперного героя», яке безпосередньо «позначається на тембровій виразності голосу виконавця й образності інтонування», з іншого [10, с. 594].

Відзначимо відразу, що подібна «роздвоєність» способу переживання, потреба в буквальній презентації – озвучуванні переживання змушує згадувати про методичні принципи К. Станіславського, В. Немировича-Данченка, М. Чехова, тобто про творчо-практичну сторону «театру переживання»,

який не втрачає, а, навпаки, нарощує свій семантичний потенціал в умовах сучасної оперної творчості.

Актуальність проблеми переживання як фундаментальної та екзистенціальної для оперного виконавця зумовила методологічний напрямок і предметний зміст дисертації Бай Цюаня, у якій, зокрема, відзначається, що оперне переживання – це «явище й поняття, що вказує на нову художню предметність емоційного переживання, яка здобувається в оперному творі, завдяки особливим властивостям оперного жанру, у процесі оперного сприйняття й впливу. Воно повинне розглядатися як задум композитора, що включає в якості провідного творчого завдання *модельовання певного, композиційно конкретизованого, емоційно-когнітивного процесу*» [1, с. 146].

Але, додамо, воно повинне розглядатися і як виконавський задум – інтерпретативний план, що включає «*концептуалізацію почуттів*», сприяє народженню понять «образ голосу», «проживання-переживання», «вирішальне внутрішнє переживання», «модус трансцендентності», «сценічна екзистенція», «модус персонажного буття», деяк. ін. (І. Силантьєва [9, с. 146]). Це передбачає і певну «техніку інтерпретації», тобто спеціальні прийоми, що передбачають специфічні художні засоби. У зв'язку з останніми І. Силантьєва детально розглядає роботу Ф. Шаляпіна над наданням слову музичної форми й створенням вербальних «слідів» у співі, над формуванням виразових приймів оповідача-драматизатора в умовах перевтілення з акцентуацією виразної ролі фонем і орфоєпії, їх функцій у створенні взаємодіючого з музикою динамічного образу слова.

У зв'язку із цим слід зазначити, що в оперній традиції образно-сислового інтонування, як зумовленого «різними модулями персональної свідомості», набуло сталості розмежування аріозних, аріозно-декламаційних, декламаційно-речитативних та власне речитативних форм із можливою трансгресією останніх до напівспіву – напівговору. Співвідношення ступеня активності й виразності словесно-мовного та музичного способів інтонування є в оперній поезиці традиційним прийомом позначення естетичного статусу (від героїчно-піднесеного до негативного та профанного) та психологічного стану персонажа (від щастя в коханні до розпачу та злочинних задумів).

Так, у дослідженні Чжи Інъ, яке присвячене явищу оперного речитативу, відзначається, що «жанрово-стилістичні передуду-

мови «оперного слова» містять родові форми усно-письмового слова, які допускають і первинні, і вторинні жанрові позиції, залежно від контексту їх використання. Як жанри-сюзерени, вони включають до свого складу ряд жанрів-васалів відповідно до ситуації використання або спрямованістю впливу, тобто відповідно до потреб як адресанта, так і адресата. Але завжди провідним фактором становлення й виразного розвитку *оперного слова* залишається музичне начало, а характер і способи його взаємодії зі словесним матеріалом, спільні зі словом і специфічно музичні риторичні функції найбільше виразно проявляються в речитативній сфері [11, с. 165–166].

Вивчаючи європейську оперну поетику китайський музикознавець доходить висновку, що в музичній типології оперних речитативних форм опорними є мовні ознаки речитації, декламації, мелодекламації, аріозності, узагальнено-мелодизованої побудови, в тому числі із включенням інструментальних мотивних зворотів; на неї впливають індивідуально-мелодизовані характеристики, мовленнєві вигуки і навіть мовчання – німота (які проявляються в широкому історичному діапазоні – від культової монодії до шпребхштимме) [11, с. 170].

У такий спосіб виявляється інтерпретативний музично-поетичний інтонаційний тезаурус оперного жанру, що безпосередньо пов'язаний із взаємопереходом семантичних функцій слова і музики в оперному співі, в оперному мелосі, дозволяє в новій художній цілісності репрезентувати сюжетно-тематичні умови опери, тобто здійснювати загальну образну концепцію опери.

**Наукова новизна** зумовлена обранням герменевтичним підходом до оперного інтонування, визначенням двох основних *герменевтичних контекстів вивчення оперної інтерпретації*, зіставлення яких сприяє виявленню ключових семіотичних механізмів утворення оперних образів. Фактором новизни є також підхід до сольного співу як осередку оперного вокального інтонування, оскільки він передбачає особисте вираження й висловлення, за законами жанру пов'язане з виконанням певної ролі, з акторсько-ігровим втіленням ключової ідеї оперного твору.

**Висновки** дослідження дозволяють наголошувати психосемантичний аспект сольного вокально-виконавського інтонування як вирішальний у здійсненні художньої ідеї оперного твору. Його важливість зумовлена зростаючою драматургіч-



ною роллю прийому персоніфікації, що йде від рольового-персонажного визначення індивідуалізованого оперного образу углиб засобів вокального інтонування, тобто углиб музичної мови опери, що репрезентує почуттєвий світ оперних героїв, а з їх допомогою – вірцеві особистісні переживання.

Два основних герменевтичні контексти вивчення вокально-виконавської оперної інтерпретації визначаються двома змістовими планами оперного жанру: позамузичним, сюжетно-подієвим, що пов'язаний із певним словесним матеріалом та використовує його як інструмент побудови жанрової форми; іманентно-музичним, що перетворює всі компоненти оперного синтезу на способи втілення конгломерату музично-інтонаційних виразових засобів, підкорює всю побудову опери одухотвореному та естетично піднесеному співу. Контекстуальні загально художні та інтекстуальні чинники оперної інтерпретації узгоджується за допомогою особливих оперних словесно-музичних знакових структур, здатних набувати значення особистісного висловлення оперного персонажа. Звідси зрозуміло, чому взаємодія вербальних та музичних чинників стає важливим інтерпретативно-стильовим показником оперного співочого інтонування, тобто виявляє психологічні якості персоніфікованого оперного образу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань *Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен* : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
2. Богатырев В. *Оперное творчество певца-актера: историко-теоретические и практические аспекты* : дисс. ... докт. искусствоведения: 17.00.09 – теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
3. Бозина О. *Семантика тональности в оперном творчестве Н.А. Римского-Корсакова* : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Саратов, 2010. 190 с.
4. Гадамер Г. *Истина и метод. Основы философской герменевтики*. Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. статья Б.Н. Бессонова. Москва : Прогресс, 1988. 704 с.
5. Гадамер Х.-Г. *Язык и понимание. Актуальность прекрасного*. Москва : Искусство, 1991. С. 43–60.
6. Игotti Е. *Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке* : дисс. ... канд искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Санкт-Петербург, 2011. 170 с.

7. Пивоварова И. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство. Магнитогорск, 2002. 265 с.

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

9. Силантьева И. Работа Ф.И. Шаляпина над оперным образом : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва : РАТИ / ГИТИС, 1996. 198 с.

10. Силантьева И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : дисс. ... докт. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство. Москва, 2008. 662 с.

11. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2015. 186 с.

#### **REFERENCES**

1. Bai, Quan (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonational-stylistic phenomenon Cand. thesis: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

2. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical, theoretical and practical aspects. Doct. thesis: 17.00.09 – theory and history of art. SPb [in Russian].

3. Bozina, O. (2010). Semantics of tonality in the opera of N.A. Rimsky-Korsakov. Cand. thesis: 17.00.02 – Musical art. Saratov [in Russian].

4. Gadamer, G. (1988). Truth and method. Fundamentals of philosophical hermeneutics. M.: Progress [in Russian].

5. Gadamer, G. (1991). Language and understanding. The relevance of the beautiful. M.: Art. P. 43–60 [in Russian].

6. Igotti, E. (2011). Theory and practice of intonation in modern vocal music: Cand. thesis: 17.00.02 – Musical Art. SPb [in Russian].

7. Pivovarova, I. (2002) Libretto of the domestic opera: aspects of the interpretation of the literary source: Cand. thesis: 17.00.02 – musical art. Magnitogorsk [in Russian].

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

9. Silantjeva, I. (1996). Work F.I. Chaliapin over the opera image: Cand. thesis: 17.00.02 – musical art. M.: RATI / GITIS [in Russian].

10. Silantyeva, I. (2008). The problem of the transformation of a performer in vocal and stage art: Doct. thesis: 17.00.02 – Musical art. M. [in Russian].

11. Ji, Yin. (2015). Opera recitative as a musical and linguistic phenomenon in the context of the historical tradition of European opera: Cand. thesis: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

УДК 78.01+784/785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.14>*Ду Сяошун*<https://orcid.org/0000-0003-2917-5579>

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

## ПОЕТИКА ТРАГІЧНОГО ЯК ХУДОЖНЯ ДОМІНАНТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ Д. ШОСТАКОВИЧА

*Метою статті є розгляд категорії трагічного як невіддільного складника європейської музичної культури з виділенням її значення для творчого методу Д. Шостаковича. Феномен трагічного розглядається, з одного боку, як характеристика художнього образу в музичному творі, з іншого – як алгоритм сприйняття даного образу, де під час відсторонення від зовнішнього рівня трагічного як сюжетно-подієвого елемента залишається розуміння глибинного рівня вираження страждання. **Методологія** дослідження спирається на музично-історичні, художньо-естетичні, психологічні та музикознавчі аналітичні підходи у їх концептуальній єдності. **Наукова новизна** роботи полягає у продовженні теоретичної розробки проблеми трагічного у історико-культурному контексті з їх проекцією на камерно-вокальну творчість Д. Шостаковича. **Висновки.** Цикл «Сім віршів О. Блока» Д. Шостаковича демонструє органічне входження композитора, з одного боку, в герменевтичне коло символістської поетики, з іншого – звернення до трагедійної символіки як художньої домінанти творчого методу. Це підтверджується поєднанням двох образно-сміслових рівнів: реального та прихованого. Перший передає за допомогою мовних конструктів зовнішньо-сміслові контури художнього змісту, інший же, прихований, апелює до глибинних контекстуально-сміслових пластів, які відрізняються множинністю варіантів інтерпретацій та полісемантичністю. Художній зміст та смислове наповнення цього твору формується завдяки мінливій грі цих образно-сміслових рівнів, які породжують створення низки метафоричних розгалужень.*

**Ключові слова:** камерно-вокальний цикл, художня домінанта, категорія трагічного, музично-мовні засоби виразності, поетика символізму.

*Do Xiaoshuang, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**Poetics of the tragic as the artistic dominant of chamber and vocal cycles by D. Shostakovich**

**The purpose of the work** is to considering the category of the tragic as an integral component of European musical culture, with its emphasis on D. Shostakovich's creative method. The phenomenon of the tragic is considered, on the one hand, as a characteristic of an artistic image in a musical work, on the other - it functions as an algorithm of this image perception, where, when removed from the external level of the tragic as a story-event element, there remains an understanding of the deep level of suffering expression. **The research methodology** is based on musical-historical, artistic-aesthetic, psychological and musicological analytical approaches in their conceptual unity. **The scientific novelty** of the work is to continue the theoretical development of the tragic problem in the historical and cultural context with their projection on the chamber-vocal work of Shostakovich. **Conclusions.** The series "Seven Poems by A. Blok" by D. Shostakovich demonstrates the organic entry of the composer on the one hand, into the hermeneutic circle of symbolist poetics, and on the other, demonstrates an appeal to tragic symbolism as the artistic dominant of the creative method. This is confirmed by a combination of two figurative-semantic levels – real and hidden, where the first conveys outwardly semantic contours of artistic content with the help of language constructs, while the other, hidden, appeals to deep contextual-semantic strata, which are distinguished by a plurality of interpretations and polysemantics. The artistic meaning and semantic content of this work is formed due to the changing game of these figurative-semantic levels that generate rows of metaphorical branches.

**Key words:** chamber and vocal cycle, artistic dominant, category of tragic, musical and linguistic means of expression, poetics of symbolism.

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

**Поэтика трагического как художественная доминанта камерно-вокальных циклов Д. Шостаковича**

**Целью статьи** является рассмотрение категории трагического как неотъемлемой составляющей европейской музыкальной культуры с выделением ее значения для творческого метода Д. Шостаковича. Феномен трагического рассматривается, с одной стороны, как характеристика художественного образа в музыкальном произведении, с другой – как алгоритм восприятия данного образа, где при отстранении от внешнего уровня трагического как сюжетно-событийного элемента остается понимание глубинного уровня выраженности страдания. **Методология исследования** опирается на музыкально-исторические, художественно-эстетические, психологические и музыковедческие аналитические подходы в их концептуальном единстве. **Научная новизна работы** заключается в продолжении теоретической разработки проблемы трагического в историко-культурном контексте с их

проекцией на камерно-вокальное творчество Шостаковича. **Выводы.** Цикл «Семь стихотворений А. Блока» Д. Шостаковича демонстрирует органичное вхождение композитора, с одной стороны, в герменевтический круг символистской поэтики, с другой – обращение к трагедийной символике как художественной доминанте творческого метода. Это подтверждается сочетанием двух образно-смысловых уровней – реального и скрытого, где первый передает с помощью языковых конструктов внешне смысловые контуры художественного содержания, другой же, скрытый, апеллирует к глубинным контекстуально-смысловым пластам, которые отличаются множественностью вариантов интерпретаций и полисемантическую. Художественный смысл и смысловое наполнение данного произведения формируется благодаря меняющейся игре этих образно-смысловых уровней, которые порождают ряды метафорических разветвлений.

**Ключевые слова:** камерно-вокальный цикл, художественная доминанта, категория трагического, музыкально-языковые средства выразительности, поэтика символизма.

**Актуальність статті.** Почуття та переживання трагічного є одним з найважливіших усталень європейської культури, що пов'язується з наявністю протиріч буття, які зачіпають самі основи людського існування. Поняття трагічного є невіддільним складником західноєвропейської культури, а з ХІХ століття стає предметом дослідження у сфері теоретичного, філософського, історичного та мистецтвознавчого пізнання, де категорія трагічного акумулює у собі множинність глибинних смислів людського буття. Звернення до естетики трагічного в музиці ХХ століття тісно пов'язане з оновленням тлумачення цієї категорії у ХХ столітті, що супроводжується загальною тенденцією інтелектуального ускладнення сучасної музичної мови, пошуками нових музично-мовних прийомів та принципів музичного мислення.

Значною подією було появлення на початку ХХ століття великої кількості різних музично-теоретичних систем, що відходять від домінуючих протягом трьох століть канонічних жанрово-стилістичних моделей класично-романтичної доби. Існування та розвиток на початку ХХ ст. названих музично-теоретичних систем створило умови суттєвого оновлення системи звуковисотної організації та можливість відмови від існуючої раніше логіки односпрямованого розвитку музичної думки, що стає показовою рисою зміни парадигми музичного мислення, пов'язаної з загальною зміною системи світосприйняття.

**Метою** статті є розгляд категорії трагічного як невід’ємної складової європейської музичної культури з виділенням її значення для творчого методу Д. Шостаковича. Феномен трагічного розглядається, з одного боку, як характеристика художнього образу в музичному творі, з іншого – як алгоритм сприйняття даного образу, де при відстороненні від зовнішнього рівня трагічного як сюжетно-подієвого елемента залишається розуміння глибинного рівня вираження страждання. **Методологія** дослідження спирається на музично-історичні, художньо-естетичні, психологічні та музикознавчі аналітичні підходи у їх концептуальній єдності. **Наукова новизна** роботи полягає у продовженні теоретичної розробки проблеми трагічного у історико-культурному контексті з їх проекцією на камерно-вокальну творчість Д. Шостаковича.

**Викладення основного матеріалу.** У більшості робіт філософського-естетичного нахилу, присвячених вивченню категорії трагічного, цей феномен розглядається як «нерозв’язного конфлікту», що супроводжується «людським стражданням і загибеллю важливих для життя цінностей» [3, 692]. У більшості музикознавчих робіт, у тому числі у працях О. Самойленко, трагічне пов’язується з образною драматургією музичних творів, а «суттєвою особливістю композиційного шляху до трагічного катарсису в музиці стає прагнення автора до визначеності, смислової зафіксованості та чітке розмежування (в цілісному розгортанні задуму) різних граней образного змісту: це є умовою показу нездоланності внутрішніх протиріч художнього образу як трагічного. Тому можна говорити про «персоніфікації» образу в музичній «трагедії» <...> і про набуття музичною композицією рис сюжетності» [5, 5].

Таким чином, трагічне в музиці зв’язується з семантично усталеним комплексом музично-виразових засобів, до яких належать ладо-тональні параметри, темброво-регістрові властивості та музично-стилістичні засоби, завдяки яким створюваний у музичному творі образ можна визначати як трагічний. Ця ситуація була характерною для музики класичної та романтичної доби, але у XX столітті виокремлення трагічного напрямку в музичному мистецтві суттєво змінюється. У XX столітті створюються нові художні умови існування поезики трагічного у музичному мистецтві, де виникає відчуття художньо-образної сфери трагічного при відсутності класичного «набору ознак» трагічного в музиці. У багатьох випадках

трагічне може виражатися через парадоксальне та абсурдистське образне середовище, через музично-іронічний вислів, у проявах гротеску, в нарочитому використанні цитат та алюзій тощо.

Серед видатних композиторів ХХ ст., у творчості яких поетика трагічного займає особливе місце та складає основу творчого методу, творча постать Д. Шостаковича займає особливе місце, що пояснюється, з одного боку, унікальністю музично-мовних принципів, з іншого – широким жанровим діапазоном творчості митця та зверненням у своїй творчості до найскладніших філософсько-естетичних проблем ХХ століття.

Характерною ознакою музичного мистецтва ХХ століття загалом та творчості Д. Шостаковича зокрема є підвищення їх загальної інтелектуальної насиченості та психоемоційної напруженості, що потребує від слухача особливої підготовки та аналітичної включеності у виявленні прихованих семантично-смислові рівнів. Поява суттєво оновленої музичної мови демонструє тенденцію до актуалізації значущості музичного об'єкта як такого, а композитор запрошує до інтелектуального пошуку та пошуку істини. Іntenція пошуку справжнього, істинного виявляється через співвіднесення внутрішніх моральних орієнтирів та психоемоційних уявлень з відповідними їм музично-мовними принципами, що створює можливість створення унікального музичного образу.

У музикознавчих працях, що досліджують особливості творчого методу Д. Шостаковича, зазначається, що у кульмінаційних фрагментах творів композитора найчастіше проглядає особистість самого Шостаковича, його внутрішнє трагічне Я. Так, Б. Асаф'єв відзначав вражаючу «трагічну тишу», в якій вимовляється це останнє визнання душі, що страждає [1, с. 313].

Трагічне з характеристики художнього образу в музичному творі переходить у характер сприйняття цього образу, де при відстороненні від зовнішнього рівня трагічного як сюжетно-подієвого елемента залишається розуміння глибинного рівня вираження страждання. Д. Шостакович практично у всіх жанрових формах, до яких він звертається у своїй творчості, підкреслює велике значення інструментальних та оркестрових епізодів у динамічному характері сприйняття образів, бо для нього у камерно-вокальних жанрах інструментальне



звучання є надзвичайною цінністю, яке здатне передавати глибокі відчуття та складні психоемоційні стани героя.

У великій камерно-вокальній спадщині Д. Шостаковича твір «Сім віршів О. Блока» займає особливе місце, бо саме цей цикл відкриває останній етап творчості митця, в якому на перший план виходить філософське осмислення дійсності, звернення до загальнолюдських вічних тем і переживань. У цьому творі композитор формує стійкий виразний комплекс, який зумовив стилістичну спільність і своєрідність трьох камерно-вокальних циклів останнього періоду творчості композитора. Комплекс значних та прикметних музично-стилістичних рис складається з об'єднання таких напрямів, як тенденція камернізації, тяжіння до розкриття глибоких психоемоційних станів та внутрішніх сенсів, що своєю чергою призводить до відмови від яскравих зовнішніх ефектів, монологічного типу висловлювання тощо. Треба особливо підкреслити, що цикл «Сім віршів О. Блока» є унікальним твором і для самого Д. Шостаковича, бо це єдиний зразок у його творчому доробку, який написаний для голосу (сопрано) та інструментального тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), а самі партії були написані з думкою про конкретних виконавців. Так, партія сопрано була написана для Г. Вішневської, партія віолончелі – для М. Ростроповича, партія скрипки – для Д. Ойстрах, а партію фортепіано композитор співвідносив з власними піаністичними можливостями.

Загальна художня концепція циклу «Сім віршів О. Блока» була звернена до тієї світоглядної ідеї, яку позиціонує слово поезії символізму. У тісному співстворстві з О. Блоком Д. Шостакович був втягнутий в «магнітне поле» однієї із значних художніх течій минулого століття, в надрах якої здійснився «синтез філософських, релігійних, містичних і художніх ідей всієї світової культури...» [4, с. 40]. Композитор знайшов свій ключ до розуміння таємного знання, коли поклав поетичне слово О. Блока на музичний текст і зумів за допомогою іншої художньої системи передати тонке плетіння поетичних міфологем та водночас трагедійну наповненість й всеосяжність образів.

Поетичним першоджерелом твору «Сім віршів О. Блока» стали контрастні за образним змістом вірші раннього періоду творчості О. Блока, що були написані у період 1898–1902 рр. Незважаючи на контрастність та різноплановість

образів у обраних Д. Шостаковичем віршах, вони створюють єдине драматургічне ціле, єдиний діалогічний простір, в якому варіюються та розвиваються одні і ті ж образи, які «переходять з одного вірша до іншого, взаємно посилюючи один одного, інтерферуючи, накладаючись один на одного, формуючи складну ієрархію...» [6, с. 16], з одного боку, з іншого – композитор створює об'ємну панорамну картину розвитку образів у діапазоні від ліричного споглядання до трагедійного напруження.

Звернення саме до блоківської лірики не тільки як до джерела натхнення, а ще й як до того матеріалу, завдяки якому композитор мав змогу торкнутися самих складних філософських питань, було для Д. Шостаковича значним етапом еволюції авторського стилю. Як вказує С. Хентова [7, с. 490], з перших же кроків роботи над циклом «Сім віршів О. Блока» Д. Шостакович продемонстрував особливий підхід до вирішення творчого завдання, який передусім розпочався з відбору матеріалу для циклу. Принцип відбору матеріалу для цього циклу був аналогічним тому, яким композитор керувався у своїй Симфонії № 13 – принцип максимального зовнішнього контрасту матеріалу – «не по близькості, а навпаки, за приголомшливою контрастністю, відсутністю будь-якого зовнішнього зв'язку, єдності, по удаваним капризам переходів і послідовності» [7, с. 491]. Для Д. Шостаковича головним критерієм відбору матеріалу для циклу стає музичальність віршів О. Блока, їх пластичність та образна поліфонічність.

У відібраних Д. Шостаковичем блоківських текстах можна простежити як особистісна печаль і беззахисність у «Пісні Офелії» трансформується у очікування вселюдського горя у романсі «Гамаюн – птаха віща», де композитор торкається теми зла, що його невідступно переслідує і тривожить у більшості творів останнього періоду. Думка про невідворотне і неминуче зло змінюється пасторальною темою ніжного відкритого любовного почуття романсу-сповіді «Ми були разом», яку своєю чергою змінює лейттема всієї творчості О. Блока – тема Петербургу «Город спить». З картинами сплячого міста і тишею ночі знову різко контрастує тема наступного романсу «Буря», в якому повертається тема зла і прагнення людини протистояти йому. Ця тема знаходить своє вираження через усвідомлення людиною необхідності протистояння природньому хаосу, інфернальному стихійному початку, чому

передують «тривожні знаки», нагадуванням про жахи і страждання «страшного світу», апокаліптичні провісники, що й знайшло своє відображення у наступному романсі «Таємні знаки». Але, незважаючи на неминучий рок, на непоборність зла, спасіння є, і Д. Шостакович бачить його у музиці. Не випадково заключний романс циклу має саму таку назву – «Музика», хоча вірш не мав власної назви, а таке найменування романсу було створене самим композитором.

На думку багатьох дослідників, у тому числі й В. Васіної-Гроссман, ключ до розгадки драматургічної єдності циклу полягає у характерній для Д. Шостаковича психоемоційній витонченості й досконалості музики, бо те, що не до кінця вимовлено у поетичному тексті, знайшло своє вираження у музиці циклу. Композитор спирається не стільки на текст віршів О. Блока, скільки та прочитаний та побачений Д. Шостаковичем підтекст, «як би проектуючи на обрані ним вірші своє розуміння всього поетичного світу Блоку» [2, с. 325].

Продовжує музично-семантичний ряд, що має безпосередній зв'язок з трагедійною художньо-образною сферою, звернення до характерного для символістської естетики поезії О. Блока інструментального озвучення природних явищ та проявів стихій. Означена образна сфера найбільш показово представлена у двох номерах твору «Сім віршів О. Блока», а саме – в «Бурі» та «Музиці», в музичному тексті яких малюється нищівна стихія за допомогою остинатного руху у супроводі, який подається у численних варіантах зі злетами пасажів, що зображують бурхливу та мінливу стихію, пориви вітру й таке інше. Поруч з названими остинатними рухами великого значення набуває використання симетричних ладових конструкцій, що упорядковують весь звуковисотний простір твору («Буря», «Гамаюн»). Нерідко вказані ладові конструктивні утворення фіксуються на конкретному звуковисотному рівні та утворюють інтонаційні синтагми, які можна спостерігати в інших номерах циклу. Таким чином, більшість компонентів цього музично-мовного комплексу отримує константне значення в творі «Сім віршів О. Блока», що дозволяє посилювати його трагедійну художньо-образну спрямованість.

**Висновки.** У музичних текстах твору «Сім віршів О. Блока» трагедійна символіка набуває провідного значення та отримує стійкий комплекс музично-мовних виражальних засобів, який включає в себе малотерцову, трітонову, малосекундову

інтонації, напружену фоніку зменшеного тризвуку, що розгортається у вертикальному та горизонтальному планах фактури. Означені інтонаційно-інтервальні та акордові структури набувають свого семантичного значення у безпосередньому контакті зі словом, бо окремо від вербального рівня названий комплекс втрачає свою конкретність та завершеність.

Отже, цикл «Сім віршів О. Блока» Д. Шостаковича демонструє, з одного боку, органічне входження композитора в герменевтичне коло символістської поетики, з іншого – звернення до трагедійної символіки як художньої домінанти творчого методу. Це підтверджується поєднанням двох образно-сміслових рівнів – реального та прихованого, де перший передає за допомогою мовних конструктів зовнішньо-сміслові контури художнього змісту, інший же, прихований, апелює до глибинних контекстуально-сміслових пластів, які відрізняються множинністю варіантів інтерпретацій та полісемантичністю. Художній зміст та смислове наповнення цього твору формується завдяки мінливій грі цих образно-сміслових рівнів, які породжують створення низки метафоричних розгалужень.

Також треба відмітити особливе значення фонетико-інтонаційного ладу, що також є носієм трагедійної художньо-образної концепції твору. Її художні образи простору і часу, які впливають на вибір лексичного, фактурного, звуковисотного профілів романсів циклу і містять багату інформацію про їх трагедійну художню образність та загальну драматургію, про авторське художнє бачення літературного першоджерела. Виділені нами чинники утворюють тісне взаємопроникнення музики та поетичного слова в даному творі, що втілює одну з центральних ідей символістської культури, пов'язану з тотальною єдністю всіх сфер життя і творчості та виражається в узгодженості та взаємопроникненні різних видів мистецтв. Таким чином, кожен з композиційних рівнів цього твору є знаком, уособленням якого-небудь символічного образу, що має смислову поліфонічність й художню множинність та апелює до інтуїтивних форм пізнання, допускає неоднозначність, варіативність тлумачень та інтерпретацій. Причому подібними властивостями наділені обидві мови семіосфери, які максимально взаємодіють, обмінюючись одна з одною своїми родовими, природними властивостями: поезія стає музичною, стикаючись з «духом» і «буквою» музики, а музика – поетичною, насичуючись яскравою конкретикою,

складними переплетеннями образів, просторовими координатами, особливої ритмічної організації поезії. Все це дозволяє говорити про об'єднання поетичного і музичного текстів цієї сюїти в сінкретизис, бо межа між ними прозора та практично відсутня, а співдружність їх породжує вищу форму символічної музикальності, укладеної в категоріях гармонії та краси, глибини й духовності.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. Об опере. *Избранные статьи*. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1976. 336 с.
2. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. 368 с.
3. Лосев А. Трагическое. *Философский энциклопедический словарь*. Москва, 1989. С. 690–692.
4. Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма, Строфика: В честь 60-летия М.Л. Гаспарова. Москва : Российский гос. гуманитарный университет, 1996. 336 с.
5. Самойленко А.И. Катарсис как эстетическая проблема: дисс... канд. философских наук. Москва, 1987. 203 с.
6. Соколова Н. Поэтический строй лирики Блока (лексико-семантический аспект). Воронеж : Изд-во Воронежского ун-та, 1984. 116 с.
7. Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Ленинград : Советский композитор, 1986. 626 с.

#### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1976) About the opera. Selected Articles. Leningrad : Music, Leningrad Branch [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and the poetic word. Moscow : Muzika [in Russian].
3. Losev, A. (1989) Tragic. Philosophical Encyclopedic Dictionary. Moscow. S. 690–692 [in Russian].
4. Russian verse: Metric. The rhythm. Rhyme, Stropica: In honor of the 60th anniversary of M.L. Gasparova (1996). Moscow : Russian state. Humanitarian University. [in Russian].
5. Samoilenko, A. (1987) Catharsis as an aesthetic problem : Diss ... cand. philosophical sciences. Moscow. [in Russian].
6. Sokolova N. (1984) Poetic system of Blok's lyrics (lexical-semantic aspect). Voronezh : publishing house of Voronezh University. [in Russian].
7. Khentova S. (1986) Shostakovich. Life and creation. Leningrad : Soviet composer. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 10.07.2019*

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78; 372.878

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.15>

*Александра Аркадиевна Сапсович*

<https://orcid.org/0000-0001-9175-1018>

кандидат искусствоведения,

преподаватель кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
[sapsovich@gmail.com](mailto:sapsovich@gmail.com)

### ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ В РЯДУ СПЕЦИАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

**Цель статьи** – определить смысл категории «память» применительно к профессиональной деятельности музыканта, скорректировать понятие музыкальной памяти на основании выявления интегрированности и взаимозависимости феномена профессиональной памяти и других свойств индивида, требующихся для занятий музыкальной деятельностью. **Методология статьи** опирается на анализ базовых музыкальных способностей с точки зрения их смысловой и структурной составляющих; психологический анализ двусторонней зависимости различных музыкальных способностей и профессиональной памяти музыканта-исполнителя. **Научная новизна** состоит в обосновании «корневого» характера профессиональной памяти музыканта-исполнителя в структуре базовых музыкальных способностей; объяснении взаимной зависимости различных музыкальных способностей и музыкальной памяти; в формулировке понятия, отражающего суть профессионального процесса запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения музыкантом специальной информации. **Выводы.** В профессиональной работе музыкальный слух в различных своих аспектах, чувство ритма, двигательные способности реализуются в прямой зависимости от

качества запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения музыкантом-исполнителем звуковой, ритмической и моторной информации. При этом музыкальная память не является вспомогательным звеном по отношению к другим специальным способностям. Напротив, взаимодействие и сцепка видов музыкального слуха, чувства музыкального ритма, двигательных возможностей музыканта-исполнителя с музыкальной памятью обнаруживает себя в двусторонней подчиненности. Исходя из определения музыкальных способностей как «индивидуальных психологических свойств человека, обуславливающих восприятие, исполнение, сочинение музыки и обучаемость в области музыки» (Д. Кирнарская) [3, с. 129], учитывая, что за обучаемость музыканта в значительной степени отвечает мнемотехника – как совокупность приемов освоения музыкальной информации, а также вследствие специфического, узко профессионального запроса к пояснению категории «память» предлагаем корректировку достаточно обтекаемого понятия «музыкальная память» более точной и сущностной музыковедческой категорией «**профессиональная память музыканта-исполнителя**», подразумевающей алгоритм сживания с музыкальным текстом, включающий слуховой, зрительный, кинестетический, а также конструктивно-логический и образно-семантический аспекты.

**Ключевые слова:** память, музыкальная память, профессиональная музыкальная память, музыкальные способности, музыкальный слух, чувство ритма, двигательные задатки, интеллектуализированный автоматизм.

*Sapovich Alexandra, Ph.D. in Arts, Teacher of the Special Piano Department of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

#### **Professional memory of a musician-performer among others special musical abilities**

**The purpose of the article** – to determine the meaning of the category “memory” in relation to the professional activity of a musician, to adjust the concept of “musical memory” on the basis of revealing the integration and interdependence of the phenomenon of professional memory and other properties of an individual required for engaging in musical activity. **The methodology of the article** is based on analysis of basic musical abilities in terms of their semantic and structural component; psychological analysis of the two-sided dependence of various musical abilities and professional memory of the artist musician. **Scientific novelty** consists in substantiating the “root” nature of the professional memory of a musician-performer in the structure of basic musical abilities; explaining the interdependence of different musical abilities and musical memory; in formulating a concept that reflects the essence of the professional process of memorizing, mastering, reproducing and saving musician special information. **Conclusions.** In professional work, ear for music in its various aspects, sense of rhythm, and motor abilities are realized in direct proportion to the quality of memorizing, mastering, reproducing, and storing sound, rhythmic, and motor information by a musician-performer. At the same time, musical memory is not an auxiliary link in relation to other



special abilities. On the contrary, the interaction and coupling of types of ear for music, a sense of musical rhythm, and the motor capabilities of a musician-performer with musical memory finds itself in bilateral subordination. Based on the definition of musical abilities as “individual psychological properties of a person that determine the perception, performance, composition of music and learning in the field of music” (D. Kirnarskaya) [3, с. 129], given that mnemonics is largely responsible for the musician’s training as a set of techniques for mastering musical information, as well as due to a specific, narrowly professional request for an explanation of the category “memory”, we propose the adjustment of a fairly streamlined concept of “musical memory”, more accurate with a sound musicological category “**professional memory of the musician-performer**”, which implies a compression algorithm with musical text, including auditory, visual, kinesthetic, as well as structurally logical and figuratively semantic aspects.

**Key words:** memory, musical memory, professional musical memory, musical abilities, musical ear, sense of rhythm, motor inclinations, intelligent automatism.

**Сапсович Олександра Аркадіївна**, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

#### **Професійна пам'ять музиканта-виконавця в ряду спеціальних музичних здібностей**

**Мета статті** – визначити зміст категорії «пам'ять» стосовно професійної діяльності музиканта, скорегувати поняття «музична пам'ять» на підставі виявлення інтегрованості і взаємозалежності феномена професійної пам'яті та інших властивостей індивіда, потрібних для занять музичною діяльністю. **Методологія статті** спирається на аналіз базових музичних здібностей із точки зору їх смислової і структурної складових частин; психологічний аналіз двосторонньої залежності різних музичних здібностей і професійної пам'яті музиканта-виконавця. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні «кореневого» характеру професійної пам'яті музиканта-виконавця у структурі базових музичних здібностей; поясненні взаємної залежності різних музичних здібностей і музичної пам'яті; у формулюванні поняття, що відображає суть професійного процесу запам'ятовування, освоєння, відтворення і збереження музикантом спеціальної інформації. **Висновки.** У професійній роботі музичний слух у різних своїх аспектах, почуття ритму, рухові здібності реалізуються у прямій залежності від якості запам'ятовування, освоєння, відтворення і збереження музикантом-виконавцем звукової, ритмічної і моторної інформації. При цьому музична пам'ять не є допоміжною ланкою по відношенню до інших спеціальних здібностей. Навпаки, взаємодія і зчипка видів музичного слуху, почуття музичного ритму, рухових можливостей музиканта-виконавця з музичною пам'яттю виявляє себе у двосторонній підпорядкованості. Виходячи з визначення музичних здібностей як «індивідуальних психологічних властивостей людини, що зумовлюють сприйняття, виконання,

написання музики і здатність до навчання в області музики» (Д. Кірнарська [3, с. 129]), враховуючи, що за здатність до навчання музиканта значною мірою відповідає мнемотехніка – як сукупність прийомів освоєння музичної інформації, а також унаслідок специфічного, вузько професійного запиту до пояснення категорії «пам'ять» пропонуємо коригування поняття «музична пам'ять» більш точною і суттєвою музикознавчою категорією **«професійна пам'ять музиканта-виконавця»**, що має на увазі алгоритм сживлення з музичним текстом, який включає слуховий, зоровий, кінестетичний, а також конструктивно-логічний і образно-семантичний аспекти.

**Ключові слова:** пам'ять, музична пам'ять, професійна музична пам'ять, музичні здібності, музичний слух, почуття ритму, рухові задатки, інтелектуалізований автоматизм.

**Актуальность исследования.** Как правило, у теоретиков музыкального искусства первостепенное значение в череде музыкальных способностей отдается музыкальному слуху, что далеко не всегда находит адекватный отклик у музыкантов-исполнителей. Так, по мысли Г. Рождественского, к одному из мифов, связанных с музыкальной деятельностью, относится положение, согласно которому «для занятий музыкой нужен очень хороший слух» [3, с. 6]. Приводя данное высказывание прославленного дирижера, мы ни в коем случае не стремимся оспорить важность слуховой сферы способностей музыканта, но в данной статье хотим рассмотреть и подчеркнуть важность такого вида специальных способностей, как музыкальная память – феномена, который, на наш взгляд, как раз и выступает непреложным в занятиях музыкальной деятельностью.

**Основное изложение материала.** В работах значительных музыкальных исследователей – Б. Теплова, Г. Цыпина, Д. Кирнарской – в разной степени уделявших внимание изучению музыкальных способностей, первостепенное значение уделяется таким свойствам индивида (необходимым для успешного занятия музыкальной деятельностью), как наличие и степень развитости музыкального слуха, чувства ритма, определённые возможности двигательного (игрового), певческого аппарата исполнителя. При этом такой параметр, как музыкальная память, далеко не всегда обособляется как специальная способность; часто упоминается вскользь, а в тех случаях, когда и занимает некоторое место в изучении проблематики музыкальной одаренности, предстает по форме

и по сути в несоизмеримо меньшем масштабе по сравнению с другими способностями.

Такое же мнение наблюдаем у психологов: по мысли Э. Винера и Г. Мартино, «музыкальное воображение, музыкальная память и многие другие свойства будут уже в некотором смысле производными [от чувства тональности, гармонии и ритма]» [2, с. 24]. Аналогичное видение излагает Б. Теплов в своей книге «Психология музыкальных способностей». Ученый задаётся вопросом: «Можно ли музыкальную память, наряду с музыкальным слухом и чувством ритма, считать основной музыкальной способностью?» и далее дает ответ: «Очевидно нет, так как непосредственное запоминание, узнавание и воспроизведение звуковысотного и ритмического движения составляют прямые проявления музыкального слуха и чувства ритма» [7, с. 304]. Такая трактовка музыкальной памяти как «вторичной» – с одной стороны, и такое понимание характера базовых музыкальных способностей – с другой, предлагают рассматривать музыкальную память как звено, лишь помогающее проявлению, реализации той или иной грани одарённости. Однако в таком случае правомерно говорить о связке означенных особенностей индивида с памятью *общего*, а не специального порядка. Таким образом, стоит отметить, что проявиться необходимым чертам музыкального дарования помогает не «музыкальная память», а память *вообще*, в той или иной степени свойственная человеку и развитая в каждом отдельном случае.

И всё же практика свидетельствует, что далеко не всегда человек, эффективно запоминающий, осваивающий и сохраняющий информацию общего порядка, с той же успешностью сможет усвоить нечто узкоспециализированное, касающееся конкретной формы музыкальной деятельности. Подтверждение находим в книге «Психология специальных способностей. Музыкальные способности» Д. Кирнарской. Ученая последовательно проводит мысль, согласно которой «в противоположность мнениям многих, у одаренных детей нет просто блестящей памяти. Скорее, выдающаяся память – это своеобразная точка схождения между характером информации, которую нужно удержать, и талантом человека. Эксперты обладают выдающейся памятью специфически и только по отношению к информации, имеющей прямую связь с их сферой деятельности» [2, с. 14].

Интересно оценивает явление музыкальной памяти Г. Цыпин: «Доказано, что учащиеся, стоящие приблизительно на одном уровне слухового и музыкально-ритмического развития, подчас заметно отличаются друг от друга в отношении скорости, точности и прочности запоминания музыки» [8, с. 102]. Принимая во внимание приведенное, попытаемся скорректировать курсирующее в музыковедческой литературе весьма абстрактное понятие «музыкальная память» введением понятия, более точного и ёмкого по формулировке. Для этого следует установить, какая же роль отводится процессам запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения музыкальной информации.

Для определения места музыкальной памяти в вертикали составляющих музыкальной одарённости еще раз обратимся к вышеприведенному высказыванию Б. Теплова и вскроем интегрированность рассматриваемого феномена памяти музыканта в другие специальные музыкальные способности, а именно: музыкальный слух, чувство ритма и двигательные задатки.

Говоря о музыкальном слухе, помимо различия абсолютного и относительного слуха, принято дифференцировать его (в частности, для пианистов) на звуковысотный, мелодический, полифонический, гармонический, тембродинамический и внутренний слух – данную классификацию приводит в своей книге «Обучение игре на фортепиано» Г. Цыпин [8, с. 32–80]. Безусловно, дополнить означенный список можно еще более подробным разграничением специфических аспектов музыкального слуха, однако в рамках данной статьи это не представляется нам возможным.

Все вышеперечисленные виды музыкального слуха напрямую связаны не с наличием самих задатков (что, безусловно, играет немаловажную роль), а, будучи воспитываемыми, в своей реализации опираются на интегрированность со сферой памяти. Остановимся на этом положении для пояснения. Вне всякого сомнения, и абсолютный, и относительный музыкальный слух напрямую зависят от *степени запоминания*: узнавания, точности воспроизведения и сохранения в памяти звукоряда после первого (для «абсолютников») или последующего – повторного (для музыкантов с относительным слухом) знакомства с ним. Звуковысотный слух, выявляющий чувствительность к различению высоты, также базируется на

представлении в памяти звуковых соотношений. Мелодический – заключающийся, по Б. Теплову, в «восприятии (и воспроизведении) мелодии именно как музыкальной мелодии, а не как ряда следующих друг за другом звуков» [7], хранит в своём «генетическом коде» знание музыкантом интервалов, каждый из которых, помимо индивидуального теоретического определения, обладает своей *эмоциональной памятью*. Лучше, чем пианисты, таким видом музыкального слуха обладают вокалисты, мышление которых изначально линейно, в то время как пианисты должны преодолевать точечную (ударную) природу своего инструмента, воспитывая в себе горизонтальное мышление. Для вокалиста каждый интервал окрашен неким градусом напряжения, так как расстояние между звуками нужно «брать», у пианистов интервалика в техническом отношении, на первый взгляд, представляется куда менее проблемной зоной, однако для создания подлинно богатого звукового образа еще Р. Шуманом был дан завет пианистам учиться у вокалистов характерному для них ведению мелодии, «доставанию» нужного интервала, который в своём художественном начале практически всегда ассоциируется с некой риторической окраской, то есть взаимосвязан именно с эмоциональной памятью.

Полифонический слух по отношению к фактуре, образованной, как минимум, двумя голосами, также невозможен в своем практическом применении без *взаимодействия с памятью*. Это связано с тем, что активное восприятие различных голосов в их дифференциации и слиянии практически всегда возможно только при условии некой точки, от которой можно оттолкнуться – темы фуги, например, или некоего характерного лейтмотива, *запомнив* который при первоначальном (или первом для реципиента) проведении хотя бы на уровне *кратковременной памяти*, затем можно использовать как своеобразный ориентир, ось, вокруг которой выстраиваются и на которую нанизываются все остальные голоса.

Гармонический слух, в его проявлении по отношению к созвучиям – комплексам звуков различной высоты в их одновременном сочетании, по мнению выдающихся музыкантов-педагогов, воспитаем также в неразрывной связке с *памятью музыканта*. Приведем строки воспоминаний Л. Баренбойма о Ф. Блуменфельде, описывающие суть методики развития гармонического слуха учащихся: «Ученики

обязаны были так «запоминать слухом» (*курсив – А. С.*) гармонизацию, чтобы суметь, если в этом встретится необходимость, с достаточной легкостью сыграть без нот, опираясь лишь на слуховую память, отрывки из разучиваемой пьесы в другой гармонической фактуре» [5, с. 66].

Тембродинамический слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике коррелирует с одной из составляющих звукотворческой воли по К. Мартинсену – «звукотембровой волей» и, так же, как в случае с мелодическим слухом, апеллирует к явлению *эмоциональной памяти музыканта*. Взяв за основу, что «<...> специфическая звуковая окраска каждого инструмента является для исполнителя в основном заранее данной, и все же <...> мастерская рука умеет на каждом инструменте изменять в широких пределах окраску звука» [4, с. 31], для музыканта-практика ясно, что потенциал «звукотембровой воли» или тембродинамического слуха музыканта заключается в уже *хранящемся*, а, стало быть, *предварительно накопленном в его памяти* и готовом к воспроизведению багаже звучаний, красок, обертонов, звуковых характеристик, эмоциональных состояний.

Хотим подчеркнуть, что значимую роль играет не только музыкальная память по отношению к музыкальному слуху, но и наоборот – музыкальный слух реализует важнейшие грани памяти музыканта-профессионала.

Чтобы раскрыть данное положение, обратимся к последнему, еще не рассмотренному нами виду музыкального слуха – внутреннему слуху. Об этом явлении сказано много и интересно. Теоретиками исполнительского искусства эту категорию принято определять как одну из граней музыкального слуха. Тогда как практиками умение на уровне сугубо слуховых представлений воспроизводить музыкальный текст преподносится как органичный составной, более того – ключевой компонент музыкальной памяти.

Проиллюстрируем прикладной характер данного аспекта воспоминаниями о выдающемся пианисте Г. Гинзбурге. Коллеги, близко знавшие его, рассказывали, что обычные упражнения за клавиатурой фортепиано он подчас намеренно заменял, причем с совершенно очевидной и реальной пользой для дела, работой «в уме», занятиями «от представления и воображения»: «Он садился в кресло в удобной и спокойной позе и, закрыв глаза, «проигрывал» каждое произведение от

начала до конца в медленном темпе, вызывая в своем представлении с абсолютной точностью все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани в целом. <...> В таком мысленном представлении звучания участвовали и зрительные, и двигательные ощущения, так как звуковой образ ассоциировался с нотным текстом и одновременно с теми физическими действиями, которые имели место в процессе исполнения произведения на фортепиано» [5, с. 179]. Как мы видим, внутренний слух, будучи представленным в формате тонкой слуховой деятельности, выступает одной из граней *работы наизусть*. Отвечающий за слуховые представления и касающийся в большой степени сферы воображения, он напрямую связан с памятью и образует один из форматов важнейшего её проявления в конфигурации занятий «без инструмента и без нот» по И. Гофману [1, с. 134]. В продолжение по этому вопросу у Д. Кирнарской читаем: «Музыкальная память как способность сохранять в сознании образы прослушанной музыки и произвольно воспроизводить их распадается на два компонента: способность к запечатлению следов звучания – *внутренний слух (курсив – наш)* и способность к их сохранению – собственно память» [2, с. 205]. Далее ученая развивает мысль, привлекая иные виды музыкального слуха: «Пусковым механизмом музыкальной памяти будет все тот же интонационный слух <...> Интонационный слух как мотивационное ядро музыкальных способностей стимулирует музыкальную память, является ее катализатором» [2, с. 205]. Наконец, по мысли О. Оганезовой-Григоренко, «интонационный фактор <...> может быть не только интуитивным впечатлением, но и полностью осознанным носителем эмоционально-энергетической информации» [6], что также связывает для нас сферы интонации и памяти, работающей на аккумулятивный характер информации звукового и прочего порядка. Иными словами, музыкальный слух и все его аспекты, включая интонационный, «подключаются» к процессу восприятия – воспроизведения звукового материала благодаря музыкальной памяти.

Обратимся к другой общепризнанной категории музыкальных способностей – чувству музыкального ритма. Продуктивное для нашего исследования положение мы также находим у Д. Кирнарской: «Все компоненты чувства ритма укладываются в три <...> свойства: двигательную чувствительность или



способность эмоционально откликаться на движение, *запоминающая* (*курсив* – А. С.) его облик и временные характеристики; способность к переводу двигательных впечатлений в слуховые, а также способность к *сохранению* и *фиксации* (*курсив* – А. С.) полученных «оттисков» с большой разрешающей способностью, которую можно назвать ритмической памятью» [2, с. 134].

Как видим, схватывая сущность такого явления, как чувство ритма, автор рассматривает его в неразрывном единстве с категорией музыкальной памяти. И действительно, практика говорит, что ощущение своеобразного темпоритма, столь необходимое для исполнительства, напрямую зависит от степени «сохранности» музыкантом индивидуальной пульсации, свойственной музыкальной ткани в каждом отдельном случае.

Связь явления профессиональной памяти с чувством ритма обнаруживает и Г. Цыпин: «Что же касается собственно усвоения, «слуховой ассимиляции» ритмических рисунков учащимся фортепианного класса, то тут принципиально важен факт, что «осознание» метроритмической ткани произведения проистекает непосредственно в ходе его разучивания. Неоднократное восприятие и воспроизведение музыки, ее ритмического орнамента, сотканного в подавляющем большинстве случаев из множества разнохарактерных, отличающихся друг от друга узоров и фигур, ведет к тому, что последние, как показывает опыт, очень хорошо *запоминаются сознанием* (*курсив* – А. С.)» [8, с. 86].

Наконец, возможности двигательного (игрового) аппарата исполнителя не определяются лишь индивидуальной физической природой каждого музыканта. Здесь стоит с полным пониманием сущности вопроса разграничивать категорию задатков и производных от них музыкальных способностей. Эта плоскость глубоко интеллектуальна и процессуально обусловлена этапами взросления общего и узкопрофессионального физического развития организма – с одной стороны, а также возможностями памяти музыканта исполнителя, в её двигательном, кинестетическом аспекте – с другой. История знала множество примеров, когда подлинные художественные вершины открывались пианистам, не обладавшим от природы большими руками с внушительной растяжкой пальцев, как и «большим», «природным» голосам иной раз не

хватает истинно интеллектуального понимания своего аппарата. Осознанное овладение, освоение своих двигательных ресурсов, в конечном свете обретающее форму *интеллектуализированного автоматизма*, в значительной степени *зависит от работы профессиональной памяти*. Иными словами, такая грань музыкального дарования, как двигательные способности, связана не столько с «исходниками» (задатками), сколько с *потенциалом запоминания* индивидом моторного сценария исполнения.

Итак, как мы видим, музыкальный слух в различных его аспектах, чувство ритма, двигательные способности реализуются в прямой зависимости от качества запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения индивидом звуковой, ритмической и моторной информации соответственно. При этом нельзя сказать, что память музыканта-исполнителя стоит в ранге вспомогательного звена. Если принимать эту грань музыкального дарования как составную деталь любой из означенных музыкальных способностей, с той же успешностью можно сделать вывод и о составном характере самого явления музыкальной памяти: различные виды музыкального слуха рассмотреть как проявление такого её аспекта, как слуховая память, развить это положение обособлением понятия «метро-ритмическая память» и, наконец, выявить тождество двигательных способностей с эффективностью работы памяти кинестетической, моторной. Взаимодействие и сцепка видов музыкального слуха, чувства музыкального ритма, двигательных возможностей музыканта-исполнителя с музыкальной памятью обнаруживает себя в двусторонней подчиненности, однако всепроникающий характер музыкальной памяти позволяет нам причислить её к рангу т. н. «корневой» специальной способности (по-английский «core ability» [2, с. 24]) – отправной точки, без которой нет музыканта.

Не опуская важность чувствительности музыканта к тональности, гармонии и ритму, полагаем, что существует достаточно оснований поставить профессиональную память музыканта-исполнителя в один ряд с базовыми, корневыми способностями в профессиональной музыкальной деятельности.

**Выводы.** В профессиональной работе музыкальный слух в различных своих аспектах, чувство ритма, двигательные способности реализуются в прямой зависимости от качества запоминания, освоения, воспроизведения и сохранения

музыкантом-исполнителем звуковой, ритмической и моторной информации. При этом музыкальная память не является вспомогательным звеном по отношению к другим специальным способностям. Напротив, взаимодействие и сцепка видов музыкального слуха, чувства музыкального ритма, двигательных возможностей музыканта-исполнителя с музыкальной памятью обнаруживает себя в двусторонней подчиненности. Исходя из определения музыкальных способностей как «индивидуальных психологических свойств человека, обуславливающих восприятие, исполнение, сочинение музыки и обучаемость в области музыки» [3, с. 129], учитывая, что за обучаемость музыканта в значительной степени отвечает мнемотехника – как совокупность приемов освоения музыкальной информации, а также вследствие специфического, узко профессионального запроса к пояснению категории «память» предлагаем корректировку достаточно обтекаемого понятия «музыкальная память» более точной и сущностной музыкально-ведческой категорией **«профессиональная память музыканта исполнителя»**, подразумевающей алгоритм сживания с музыкальным текстом, включающий слуховой, зрительный, кинестетический, а также конструктивно-логический и образно-семантический аспекты.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва, 1938.
2. Кирнарская Д. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты–XXI век, 2004. 496 с.
3. Кирнарская Д. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Москва, 2003. 368 с.
4. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
5. Николаев А.Г. Р. Гинзбург. *Вопросы фортепианного исполнительства*. Вып. 2. Москва, 1968.
6. Оганезова–Григоренко О. Автопоэзіс артиста мюзікла як творчій феномен та предмет музикознавчого дискурсу : автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2018. 36 с.
7. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.
8. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.

### REFERENCES

1. Hoffman J. (1938) Piano performance. Answers to questions about the piano. Moscow [in Russian].
2. Kirnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. M.: Talents – XXI century [in Russian].
3. Kirnarskaya D. (2003) Psychology of musical activity. Theory and practice. M.: Talents – XXI century [in Russian].
4. Martinsen K. (1966) Individual piano technique based on sound will. M.: Music [in Russian].
5. Nikolaev A. (1968) G. R. Ginzburg (Piano Performance Issues. Vol. 2). M. [in Russian].
6. Oganezova-Grigorenko O. (2018) Musical artist's autopoiesis as a creative phenomenon - the subject of a musical discourse. [in Russian].
7. Teplov B. (1947) Psychology of musical ability. M-L.: Acad. ped sciences of the USSR [in Russian].
8. Tsybin G. (1984) Learning to play the piano: a training manual for students of ped. Institutes in the specialty No. 2119 "Music and Singing". Moscow: Enlightenment [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 24.07.2019*

УДК 78.03+785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.16>

*Людмила Олександрівна Снегір'ова*

<https://orcid.org/0000-0002-7221-0440>

*в. о. доцента кафедри концертмейстерства*

*Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

*odma\_n@ukr.net*

### **ЛІРИЧНИЙ ДИСКУРС У НЕЛІРИЧНІ ЧАСИ: КАМЕРНІ ВОКАЛЬНІ ТВОРИ О. КРАСОТОВА 1960-Х РОКІВ**

*Метою роботи є виявлення своєрідності індивідуально-авторської стилістики Олександра Красотова в контексті авангардних тенденцій вітчизняної музики 1960-х років. Методологічну основу дослідження становить жанрово-стильовий підхід, текстологічний та музикознавчий аналіз. Наукова новизна роботи полягає, перш за все, у зверненні до недосліджуваного матеріалу. Один із обраних для аналізу творів – вокальний цикл «У черзі за щастям» – зберігся в рукописному вигляді, внаслідок чого не здобув концертного впровадження. Відносно творчості одеського майстра*

існує література переважно довідкового характеру, тому спостереження над стилем Красотова є першою спробою відновити постать композитора в історії сучасної вітчизняної музики. **Висновки.** Вокальні цикли О. Красотова «Сипучі піски» та «У черзі за щастям», що представляють ранній етап творчості композитора, повною мірою відбили загальну тенденцію в еволюції камерних вокальних жанрів у бік посилення концепційності, поширення масштабу творів циклізацією та симфонізацією. Оригінальні поетичні джерела, залучені майстром, також резонували намаганням багатьох композиторів 1960-х років оновити семантичну сферу вокалізованих текстів авторами, мало відомими на той час вітчизняному загалу. Стилістичні засоби алюзій, декоративно-колеристичних тембрових і фактурних розгалужень, авторські перекомпонування обраних поезій мали за мету відтворити в музиці власний ліричний світ, чия неповторність і оригінальність становили художнє відкриття у вітчизняній музиці того часу.

**Ключові слова:** Олександр Красотов, одеські композитори, українські камерні вокальні цикли, камерно-вокальна лірика, вітчизняна музична творчість 1960-х років.

*Sniegirova Lydmyla, acting Associate Professor of the Department of Accompaniment of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**Lyrical discourse in non-lyrical times: chamber vocal compositions by A. Krasotov in the 1960s**

*The purpose of the work is to identify the originality of the individual author's stylistics of Alexander Krasotov in the context of the avant-garde tendencies of Russian music of the 1960s. The methodology of the research basis of the research is genre-style approach, textual and musicological analyze. The scientific novelty of the work lies primarily in the introduction of new artistic material into scientific use. One of the favorites for the analysis of vocal cycles "In the queue for happiness" was preserved in manuscript, due to which he was able to find a concert distribution. Regarding the work of the Odessa master, there is preferably a reference literature, therefore, observations of Krasotov's style are the first attempt to pay tribute to the composer's work and his role in the development of Ukrainian music.*

**Conclusions.** *The vocal cycles of A. Krasotov "The Shrinking Sands" and "In line for happiness", which represent the early stage in the work of the composer, fully reflect the general tendencies in the evolution of chamber vocal genres in terms of enhancing conceptuality, expanding the scale of cycles by cyclization and symphonization. The original poetic sources involved with the master resonated with the aspirations of many Soviet composers who worked in the 1960s to update the semantic sphere of poetic texts by the authors, which at that time were little known to the general public. Stylistic techniques of allusions, decorative and colorful timbre and texture bundles, author's "directorial" permutations of selected poems aimed at modeling in their music their lyrical world, whose originality and uniqueness represented an artistic discovery in Ukrainian music of that time.*

**Key words:** *Alexander Krasotov, Odessa composers, Ukrainian chamber vocal cycles, chamber vocal lyrics, national musical work of the 1960s.*

*Снегирева Людмила Александровна, и. о. доцента кафедры концертмейстерства Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой.*

**Лирический дискурс в нелирические времена: камерные вокальные произведения А. Красотова 1960-х годов**

**Целью работы** является выявление своеобразия индивидуально-авторской стилистики Александра Красотова в контексте авангардных тенденций отечественной музыки 1960-х годов. **Методологическую основу** исследования составляют жанрово-стилевой подход, текстологический и музыковедческий анализ. **Научная новизна** работы заключена, прежде всего, в обращении к неисследованному материалу. Один из избранных для анализа вокальных циклов «В очереди за счастьем» сохранился в рукописном виде, вследствие чего не смог найти концертного распространения. Относительно творчества одесского мастера существует литература преимущественно справочного характера, поэтому наблюдения над стилем Красотова являются первой попыткой воздать должное творчеству композитора и его роли в развитии отечественной музыки. **Выводы.** Вокальные циклы А. Красотова «Зыбучие пески» и «В очереди за счастьем», которые представляют ранний этап в творчестве композитора, в полной мере отражают генеральную тенденцию в эволюции камерных вокальных жанров в плане усиления концепционности, расширения масштаба сочинений циклизацией и симфонизацией. Оригинальные поэтические источники, задействованные мастером, резонировали стремлениям многих советских композиторов, которые работали в 1960-е годы, обновить семантическую сферу поэтических текстов авторами, которые были в то время малоизвестны широкой публике. Стилистические приемы аллюзий, декоративно-колористических тембровых и фактурных расслоений, авторские «режиссерские» перестановки избранных стихотворений имели своей целью смоделировать в музыке свой лирический мир, чья неповторимость и оригинальность представляли собой художественное открытие в отечественной музыке того времени.

**Ключевые слова:** Александр Красотов, одесские композиторы, украинские камерные вокальные циклы, камерно-вокальная лирика, отечественное музыкальное творчество 1960-х годов.

**Аналіз досліджень та публікацій.** У тематиці, яку узагальнено можна визначити як «слово і музика», існує колосальний масив дослідницької літератури, яка обіймає історію камерних вокальних жанрів від часів їх виникнення до сучасної інтелектуалізації у вигляді «вірша з музикою». У вітчизняній практиці є фундаментальні роботи, зокрема праці К. Ручьєвської, В. Васиної-Гроссман, Є. Назайкінського, К. Дурандіної тощо. Співвідношення вербального ряду і музики, структурні і композиційні способи створення цілісності, роль «ліричного

героя», сюжету, історія становлення камерних вокальних жанрів від часів їх виникнення і до наших днів, особливості втілення жанру в контексті різних стилів та багато інших аспектів функціонування вокального циклу знайшли свої ґрунтовні і детальні втілення в музикознавчій літературі. У цій сфері також сформувалася певна школа українських музикознавців, серед яких виділяються дослідження одеських музикантів (Л. Горелік, О. Філатової, О. Лісової тощо). Тематика даної статті передбачає інший аспект дослідження, а саме – відбиття композитором свого часу і зворотній напрям – впливи років кардинального зламу художньої свідомості, притаманного 1960-м рокам, на композиторське мислення. У цьому сенсі композитор фігурує не тільки як спадкоємець вже сталої традиції і подовжувач визначеної і потужної тенденції, але і як їхній оригінальний і активний інтерпретатор.

**Актуальність дослідження.** Творчість Олександра Красотова, одного із провідних одеських композиторів минулого століття, залишається на сьогодні недостатньо дослідженою, хоча становить значну художню значущість. Його ранні вокальні твори відбивали, як показали наступні роки, найбільш плідні стилістичні тенденції свого часу. У такому аспекті дослідження взаємозв'язку і взаємозумовленості обох чинників дихотомії «час – композитор» у такий складний період, яким були 1960-і роки, є задачею актуальною.

**Основний зміст.** Творчість Олександра Красотова припала в основному на радянський період другої половини ХХ сторіччя. Випускник Одеської консерваторії (1959 рік, за класами композиції, фортепіано і музикознавства), він був одним із найяскравіших представників одеської композиторської школи. Художнє життя міста в 1960-ті роки взагалі відзначалося свіжими авангардними творчими спалахами. Назва «одеській нонконформізм», що була надана пізніше одному з перших проявів післявоєнного художнього авангардизму, певною мірою відображає загальну творчу атмосферу, що панувала в місті.

1960-ті роки були часом руйнування канонів. Пошуки нових способів композиційного висловлення, виходу за межі усталених офіціозом способів самовідбиття, що почалися в ці роки і були подовжені в наступні десятиріччя, давали змогу не тільки розширити спектр застосовуваних засобів тонального мислення, способів упорядкування фактури, форми,



але й кардинально змінити саме відношення до жанру. Класичні романси і пісні почали переформатовуватися в бік поглибленої інтровертної ліризації. Про «нове інтонування вічних ліричних тем» як про новий, але закономірний етап у загальній еволюції камерних вокальних жанрів, висловлено багато цінних спостережень [1, с. 4; 6]. «Складність і багатшаровість предмету відбиття зростає у вокальній камерній музиці 60-80-х років на декілька порядків у порівнянні із класикою. Сплетіння загального і особистого, відображення світу через мотиви особистісні і об'єктивні, багатшаровість і багатоскладовість світу, що сприймається людиною 60-80-х, із її загостреними відчуттями і емоціями, надзвичайно збагатило камерні жанри» [6, с. 45]. Витончена «інтровертність» камерної лірики того часу спонукала до пошуків нових текстів для озвучення, з несподіваною свіжою лексикою і неординарним поглядом на світ. У Ю. Іщенка в 1960-ті були написані романси на вірші М. Рильського і Т. Коломійця, але водночас із ними виникає цикл «Ланцюг із перлин» на вірші фінської поетеси Катри Вали; Л. Грабовський розширив «географію» поезії циклом «3 японських хайку» на вірші японських поетів для тенора, флейти-пікколо, фаготу і ксилофону (1965). «Територіальні» розширення доповнювалися хронологічними: «Пастелі» Тичини модерністського періоду знайшли своє відтворення у Л. Грабовського, Г. Ляшенко, Л. Дичко, І. Карабіца; «Енгармонійне» на його ж вірші як вокальний цикл був написаний Дичко також у середині 1960-х, маловідомі на той час для українського загалу поезії Р. М. Рильке, «людини-духу», стали основою для «Епітафії» Грабовського для сопрано, челести, арфи, гітари та трубчастих дзвонів тощо.

Водночас із значною ліризацією камерних вокальних жанрів співіснувала зворотна тенденція, що врівноважувала і стримувала тяжіння до надмірної рафінованості і деталізації. Прояви значної симфонізації жанру укорінювалися в останніх монументальних проявах генія Д. Шостаковича, але початок цій тенденції був покладений у 1967 році циклом «Сім віршів О. Блока». Симфонізація в контексті камерної вокальної творчості знаходила свій прояв не тільки у вигляді тотальної циклізації, що, у свою чергу, була спонукана тяжінням до відбиття більш масштабних і глибоких образів у багатстві їх буття, із притаманною їм діалектикою і динамікою розвитку.

«Цикл, що був введений у сферу симфонізму, дійсно панує в камерній вокальній музиці 60-80-х років» [2, с. 175]. Наслідком симфонізації стало і збільшення семантичних складових частин у вигляді концепційності драматургії, жанрового розмаїття застосованої лексики, збагачення фактури і варіантів співвідношень вербального тексту і музики.

У цьому контексті твори Красотова періоду 1960-х як не найкраще відбивали атмосферу очікувань і сподівань на оновлення. Концерт № 2 («Кварт-концерт») для неординарного складу у вигляді фортепіано, струнних та перкусії, свіжі за лексикою фортепіанні твори, джазові п'єси разом із камерною вокальною музикою становили масив творів, в яких по-різному, але відбивався дух часу.

Серед низки творів того часу особистісним тоном висловлення виділяються камерні вокальні цикли «Сипучі піски» (1963 р.) та «Черга за щастям» (1967 р.). Різні за тематикою, стилістикою, емоційним тоном висловлення, вони, тим не менш, поєднані цілісністю поетичного бачення композитора, його ліричним відчуттям світу.

Виникає питання: які відтінки лірики становили сутність поетичного дискурсу 60-70-х, і в якому співвідношенні до нього був погляд Красотова на сучасний йому світ?

Певною мірою відповідь на це питання ґрунтує розуміння своєрідності стилістики композитора. Його «картина світу», поетичне відчуття свого часу, відбиті в доборі поетичних текстів та засобів для їх звукової інтерпретації, у «зворотному русі» – від аналізу творів до особистості автора – дають змогу усвідомити своєрідність його стилістики в розмаїтті творчих досягнень того часу.

Радянська поезія 1960-х років – це поезія Б. Ахмадуліної, А. Вознесенського і, перш за все, Євгена Євтушенка, володаря умів, поета-перетворювача, що з молодим завзяттям намагався вибудувати поезію покоління, яке дискутувало навколо того, хто найбільш цінний у невпинному устремлінні до соціалістичного «раю» – «фізики» чи «лірики».

Однак поет, який збирав стадіони та з вибуховою енергією плакатно-лозунгової поетики йшов до створення новітньої лірики «творця історії», не зацікавив Красотова. Основою ліричного циклу «Сипучі піски» стала верліброва поезія Жака Превера. Поета, чия лірика прикрасила репертуар Едіт Піаф та Іва Монтана, а сценарій фільму «Діти райку» сприяв

визначенню цього фільму як одного з найкращих фільмів ХХ століття. З одного боку – зухвалість, близькість до фарсу, фейлетонної ексцентрики, майже вулична динаміка, з іншого – витонченість, наповненість сюрреалістичною грою, натяками, відтінками почуттів. Красотов обрав саме другу сторону поезії французького метра.

Композитор звернув увагу на три вірші, поетом не пов'язані між собою. Це «Пісенька», «Сипучі піски» (що дала назву циклу) і «Сходило сонце». Причиною такого вибору і поєднання в цикл була, скоріше за все, поетична, стилістична і семантична єдність віршів. Це вірші про кохання поза часом («Пісенька»), дією, простором («Сходило сонце»), невловиме і нескінченне як припливи і відливи («Сипучі піски»). У віршах немає персонажів, визначеного сюжету, дій. Саме відсутність таких чинників становить об'єднуючий фактор обраних текстів. Є ліричний герой, позадієве «я», через призму почуттів і переживань якого створюється новий світ поезії – ідеальний і ліричний відблиск реального світу.

О. Красотов організував три вірші різного часу виникнення в цикл, вибором текстів фактично декларує свої уявлення про цінності світоустрою. Причин такого композиційного рішення могло бути декілька. Одна з головних, на наш погляд, полягає в тому, що кожен із текстів Жака Превера – це поезія стану, відчуття, мінливого образу, який виникає миттєво, але має бути закарбований вербальним, а потім і музичним втіленнями у певну формальну (в прямому значенні слова, тобто у форму) даність. Невловиме, ефемерне, невимовне у своїй витонченій скороминущості виявилось оформленим в обплетенні понятійних і акустичних складових частин – слова і музичного звуку.

Поет надав віршам назви і тим самим конкретизував матеріальні обставини, в яких перебуває ліричний герой, у вигляді поетичної кореляції на його чуттєвий світ («Сипучі піски», «Сходило сонце»). Зовнішнє (декоративне) і серединне (особистісне) вступають у діалог і формують відчуття цілісності світу і поетичного героя. У «Пісеньці» назва виникла, скоріше за все, для уособлення підкреслено неусвідомленого, неவிбагливого і майже дитячого занурення у стан переживання плінної миттєвості (*«Мы любим и воздухом дышим, Живем и любим друг друга, Не зная, что значит жизнь, Не зная, что значит день, Что значит любовь, не зная»*).

Три вірші, три варіації одного поетичного образу, абсолютно споріднені між собою лексикою і фонологією, своїм

«троєкратним» буттям резонують одне одному і тим самим створюють більш масштабну змістовну цілісність. Кожна із частин трилогії стає не просто «аркушем з альбому», відбиттям неповторної миттєвості, а одним із можливих відблисків більш масштабної і цілісної художньої реальності, створеної митцем. Поетичність буття, схоплена в миттєвому враженні, різними образами відбита в низці віршів, проявляє себе непримхливими та ілюзорними образами, що проходять тінню в уяві художника, набувають значення потаємної сутності світу, одного з його закономірних проявів. Така сама логіка «укрупнення» художньої ідеї нанизуванням різнопланових, іноді різножанрових мініатюр і похідним від цього ускладненням форми (в її широкому розумінні) знаходиться в основі зародження та розвитку вокальних циклів, що почалася за добу романтизму.

Якщо дотриманням тенденції циклізації композитор повною мірою знаходився в рідній традиції і загальної еволюції жанру, то досить оригінальними були способи втілення цих традицій. Вишуканість вербальної складової частини циклу зумовила музичну стилістику. Це, перш за все, статика майже невлесних вібрацій і перетікань зворотів не дієвої драматургії, а відтінків почуттів, майже сюрреалістична гра спонтанних образів та їх перетинань, характерна для французької поезії.

Для озвучення текстів Превера виправданим стало застосування інтонаційної лексики імпресіоністів. У «Пісеньці» це просвічує в певних «дебюсізмах» у вигляді складних п'ятизвучних терцових колонад у функції тоніки (від початкової e-moll до кінцевої G-dur – традиційний рух до завершувального мажорного «світла»), барвистих «стрічкових» паралелізмів, пентатонічного, «прохолодного» за колоритом забарвлення терцових вертикалей. Виникає враження надзвичайного багатства і витонченості звукової палітри. Колористична насиченість фортепіанної фактури, сконцентрована у просторі мініатюри-замальовки, збалансована чітко витриманим хроматичним низхідним ходом басу, що зупиняється на домінанті G-dur (це приблизно половина п'єси), стає основою зворотного висхідного руху і нарешті розчиняється у фінальній тоніці. Розмаїття гармонійної розкоші поєднується з раціональністю організації цілого. Утворюється чітка драматургія оберненої хвилі, традиційно пов'язана з елегією семантикою. Вокальна партія, як і в подальших мініатюрах,

є невід'ємною складовою частиною загального образу, створеного в синтезі з фортепіанною партією. Основу вірша становить верлібр, і вільна метрика соло відбиває вільну метрику вербального чинника. Партія сопрано органічно «розчинена» у хвилях фортепіанного супроводу: речитативна вокалізація є похідною від інтонаційного складу акомпанементу і немов би огортається ним. Це утворює синтез вокального та інструментального носіїв смислу в єдину барвисту фактуру.

У другій частині циклу «Сипучі піски» складна форма віршу зумовила складну розгорнуту форму музики. Можливо, цей фактор визначив превалювання другої п'єси в циклі і надання йому саме цієї назви. Будова віршу уподібнена формі рондо: повторювальні три рядки рефрену по черезно перемикають дію на ліричних героїв: «вона», «її очі» і, нарешті, «я в очах твоїх» – так схематично можна визначити рух «сюжету» вірша. Але є і головний персонаж – море, його хвилі, в яких все розчиняється. Композитор детально наслідує поетичному тексту, і тут треба відмітити майстерність і винахідливість у доборі зображальних і психологічно виправданих прийомів. Нескінченна повторюваність, сталість і змінність, притаманні морській стихії, колористично виразно відображені в рефрені. Тонкі і малопомітні перегармонізації мелодійної формули, висхідні «сплески» у високому регістрі, політональні нашарування поза функціонально визначеними тяжіннями (стихія не залежить від людських пристрастей) – композиційні засоби, що тонко відтворюють пейзажну декоративність прообразу. Збережені пентатонічні забарвлення, септакордові паралелізми, що заґрунтовували звукову палітру першої п'єси, надають гармонійну цілісність циклу. Композиційно диференційовані партії соло і супроводу в рефрені функціонально відбивають зіставлення дихотомії «людина – стихія». Але в епізодах, під час перемикань сюжету в особистісну площину, партії обох учасників ансамблю занурені в інтонаційну спільність. На відміну від розгортання драматургії вірша, композитор третє проведення рефрену переосмислив у фінальну кульмінацію. Музика синтезує інтонаційні чинники рефрену і епізодів і досить патетичним *crescendo* ставить драматичний наголос, який тільки домислювався в тексті вірша.

Третя частина циклу – «Сходило сонце» – є фіналом не тільки за розташуванням, але й і за драматургією. Саме цей номер надав циклу цілісності, бо очевидні завершувальні

ознаки дозволили осмислити музичну інтерпретацію низки віршів Превера не тільки як стилістичну, але й як драматургічну єдність. Схід сонця поетично символізує схід почуття, що, як сонце, заповнює собою весь світ. Образ невпинного висхідного руху наштовхує на аналогічні прийоми звукообразального походження, здійснені темброво-фактурними засобами. Неочевидними і оригінальними знахідками композитора стала метро-ритмічна і гармонійна сторони. В аспекті гармонійної системи інтонаційність номера знаходиться у сфері вільного застосування хроматизованого мажоро-мінору. Метро-ритміка у «Сходило сонце» максимально наближена до ритмічної пластики верлібру. Вокальна партія виписана в межах вокалізованого речитативу, ускладненого метричною нерівномірністю. Мовна природа сольної партії в поєднанні з інтонаційною неординарністю і складністю вербального чинника вибудовують семантично насичену звукову конструкцію.

Як ми бачимо, вокальний цикл молодого на той час одеського майстра, написаний на початку 1960-х років, своїм тонким ліризмом, вишуканістю лексики, неординарністю добору і прочитанням обраної поезії відповідав новій тенденції в радянській камерній музиці того часу. Звернення до витошеної лірики Жака Превера зумовило не тільки стилістичні алюзії французького імпресіонізму, збагачення гармонійної і метро-ритмічної сторони композиційної мови. Композитор фактично висунув власну концепцію драматургії, скомпонувавши розрізнені вірші в завершений цикл. Він виступив як режисер, що формує нову художню реальність переупорядкуванням текстів, що мають власну історію буття. Значущу роль в об'єднанні розрізнених віршів в циклічне ціле зіграла різна, так би мовити, стратегія в компонуванні кожного з них. Драматургія першого з віршів, як було сказано, побудована як обернена хвиля; схема розвитку другого може бути представлена як статично завмерла на одному динамічному рівні перша половина і стрімко висхідний завершувальний розділ (навіть із недотриманням структури віршу). Третій вірш відповідно до семантики образу сонця, що сходить, драматургічно відповідає невпинно спрямованому висхідному руху до головної кульмінації циклу. Таким чином, композитор зреалізував логічно вибудовану концепцію цілого, кожна складова частина якого послідовно окреслювала певний етап у його формуванні.

Вокальний цикл «У черзі за щастям» написаний на вірші Людвіка Ашкеназі, чеського «поета з очима дитини», як характеризували його критики. Він пройшов крізь війну, побачив світ у різних його проявах і знайшов свій погляд на нього. Його вірші торкаються найбільш чутливих для людини тем: прагнення до щастя (загорнене в пакетик із надписом «феліцитас», як у дитинстві цукерка у фантику), здатність до співчуття і непоправність біди («Мужчини»), невороття минулого («Старий добрий час») тощо.

Збірка поезій Ашкеназі «Чорна шкатулка» вийшла в радянському виданні в 1966 році, і вже в 1967 році Красотовим був написаний цикл. Як і в попередньому творі, композитор відібрав вірші, непов'язані між собою сюжетно. Кожен із них – погляд на життя з дитячою безпосередністю. Ця ознака і стала об'єднуючим фактором обраних поезій Ашкеназі і визначила стилістику циклу. Підкреслена «дитяча» невикривленість сприйняття вилася у простоту і витриманість фактури супроводу в межах кожного номеру і пісенне «спрощення вокальної партії, що присутні в кожному з номерів. Але ознаки дитячої пісеньки застосовані як жанровий маркер, модель, що визначає «точку відліку» для розгортання життєвої драми. Кожний із номерів циклу бере участь в утворенні складної жанрової палітри циклу. Це монолог («Хто ти?»), притча («Черга з щастям»), персоналізований діалог-драма («Мужчини»), розгорнута балада («Хто ти, рибонько?»). Простота фактури врівноважується політональними співвідношеннями з вокальною партією, вокальна партія збагачується розмовним речитативом із складно організованою ритмікою, форма з початкової куплетної розростається до наскрізної (в «Черзі за щастям» композитор відступає від пісенної форми для досягнення драматургічних і драматичних акцентів у фінальному «куплеті», коли «щастя» стає реальним у миттєвому доторканні морської хвилі).

Таким чином, як і в поезіях Ашкеназі, у творах Красотова первинна чистота дитячого сприйняття проникає у складні багатозарові смислові нашарування. «Дитячість» стає засобом стилізації, метафорою, що дозволяє з невимушеною безпосередністю торкнутися складнощів життя. Стилізація застосовується і в прямому значенні: в символічно названому «Старі добрі часи» останньому номері циклу під час згадування рок-н-ролу Красотов додає музиці «рок-н-рольного» забарвлення.



Таким чином, композитор зумів несподівано глибоко і неординарно інтерпретувати сталі моделі відбиття поезії в музиці.

Так само як і в першому з розглянутих циклів, неординарним став підхід композитора до жанрової трансформації камерних вокальних творів. Тенденції до циклізації та інструменталізації, що становили генеральний напрямок в еволюції жанру із часів його зародження в надрах романтизму, призвели до значного розосередження жанрових маркерів. Звісно, жанрові ознаки «просвічують» в інтонаційному наповненні музики, але мають, так би мовити, елементну природу, тобто не визначають жанрової належності цілого. У цьому сенсі складно однозначно визначити жанрову природу цих циклів. Вони не вкладаються ані в показники «пісні», із пріоритетом вербальної складової частини, ані в «романсовий» тип камерного твору, саме виходячи зі значущості поетичного тексту і намаганням автора йому наслідувати. До цього треба додати переважно діалогічний тип побудови співвідношення партій соліста та супроводу, рафіновану розвинену партію акомпанементу, характерні організації циклів. Скоріше за все, розглянуті цикли правильно було би інтерпретувати з боку їх жанрової належності як один із ранніх проявів «вірша з музикою», із притаманною їм інтелектуалізацією та вирішальною значущістю вербального чинника.

Як ми бачимо, камерно-вокальна творчість О. Красотова 1960-х років найбільш художньо плідним тенденціям тих часів, які згодом в подальші десятиріччя визначили трансформацію радянської музики в музику європейську.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Болеславская Т. Пoesия Блока в романсах Н.Я. Мясковского и В.В. Щербачева. *Блок и музыка*. Ленинград, Москва : Советский композитор. 1979. С. 160–178.
2. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. Москва : Музыка, 1980. 66 с.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Кн. 2, 3. Москва : Музыка, 1978. с.
4. Горелик Л. Новая камерность в вокальном постренессансном искусстве. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2007. Вип. 8, кн. 1.
5. Гребенюк Н. До проблеми виконавської творчості у класі камерного співу. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт. 2003. Вип. 4, кн. 1. С. 155–164.

6. Дурандина Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX вв.: Историко-стилевые аспекты : дис. ... докт. искусствоведения, спец. : 17.00.02. Москва, 2002. 308 с.

7. Литвинова О. «Инструменталізація» камерно-вокального жанру у творчості українських радянських композиторів 60-70-х років. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1979. Вип. 14. С. 43–53.

8. Майбурова К. Камерно-вокальна творчість. *Історія української радянської музики*. Київ : Музична Україна. 1990. С. 271–277.

9. Розенберг Р.А. Красотов. Творческий портрет. Київ : Музична Україна. 1984.

### REFERENCES

1. Boleslavskaya, T. (1979) Blok's poetry in the romances of N. Myaskovsky and V. Shcherbachev. Block and music. L., M.: Soviet Composer. P. 160–178 [in Russian].

2. Vasina-Grossman, V. (1980) Master of the Soviet romance. M.: Music [in Russian].

3. Vasina-Grossman, V. (1978) Music and the Poetic Word. Book. 2, 3. M.: Music [in Russian].

4. Gorelik, L. (2007) New chamberliness in vocal post-Renaissance art. *Musical Arts and Culture*: Odessa: Astroprint. Vol. 8, book. 1. P. 218–229 [in Russian].

5. Grebenyuk, N. (2003) To the problem of performing arts in the chamber class singing. *Musical Arts and Culture*. Odessa: Astroprint. Vol. 4, book. 1. P. 155–164 [in Ukrainian].

6. Durandina, E. (2002) Chamber vocal genres in Russian music of the nineteenth and twentieth centuries: Historical and stylistic aspects: diss. ... doc. art, special. : 17.00.02. M. [in Russian]

7. Litvinova, O. (1979) "Instrumentalization" of the chamber-vocal genre in creativity of Ukrainian Soviet composers of the 60's and 70's. *Ukrainian Musicology*. K.: Musical Ukraine. Iss. 14. P. 43–53 [in Ukrainian].

8. Maiburova, K. (1990) Chamber-vocal creativity. *History of Ukrainian Soviet music*. K. : Music Ukraine. S. 271–277 [in Ukrainian].

9. Rosenberg, R. (1984) Krasotov Alexander. K.: Music Ukraine [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.09.2019*

УДК 784:(0.0273)«1970»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.17>**Олег Леонідович Колубаєв**<https://orcid.org/0000-0002-0627-7794>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
[kolubayev@icloud.com](mailto:kolubayev@icloud.com)

## ЗАРОДЖЕННЯ РОКОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ЛЬВІВСЬКІЙ ПОПУЛЯРНІЙ ПІСЕННІЙ КУЛЬТУРІ 1970-Х РОКІВ

**Мета статті** полягає у висвітленні еволюції популярної пісні західноукраїнського регіону періоду 70-тих років ХХ століття, виявленні ознак новітньої для того часу рокової традиції естрадно-пісенного мистецтва з позицій історичних та соціокультурних чинників. **Методологія** роботи передбачає оновлення мистецтвознавчих досліджень у вивченні концептуальних засад творчої діяльності, що проявляються у взаємозв'язку композиторської, виконавської, організаційної та інших видів діяльності представників українського естрадного виконавства й сучасної музичної творчості. **Наукова новизна** полягає у виявленні впливу цілого ряду соціокультурних передумов та сучасних тенденцій української музичної культури (зокрема, виявленні та розвідці рокових тенденцій, що вже успішно викристалізувалися у Західній музичній культурі та безперечно почали проникати через «залізну завісу») на вектор розвитку естрадно-пісенного жанру західноукраїнського регіону. У **висновках** конкретизовано вплив творчості представників львівської композиторської школи на розвиток та трансформаційні процеси естрадної пісенності 70-тих років. Зазначено, що представники львівської композиторської школи та популярні виконавці 70-х років ХХ століття своєю творчістю створили новий еталон професійності та художньої глибини естрадної пісенності із блискучим розумінням завдань поп-культури, поєднавши засоби академічного європейського мистецтва та вокального виконавства, колорит українського, а саме гуцульського та буковинського фольклору, підпорядкувавши їм засоби новітніх тенденцій біт-, рок-, джазової музики. Розвиток популярного пісенного жанру на Західній Україні знаменував новий етап еволюційних процесів у спадкоємності фольклорного зачину та його новітнього прочитання в руслі перетину і взаємовпливу наслідків технічної революції (появи принципово нових музичних інструментів, засобів електронної обробки та відтворення звуку), регіональної традиції естрадного солоспіву-танцю, актуальних танцювальних ритмів сучасності.

**Ключові слова:** естрадна пісня, популярна пісня західноукраїнського регіону, регіональна традиція естрадно-музичного мистецтва Галичини.

**Oleg Kolubayev**, PhD in Arts, Associate Professor of the Department of Music Education and Conducting Methods of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University.

**The beginning of rock trends in the Lviv popular culture of the 1970s**

**The purpose of the article** is to cover the evolution of the popular song of the Western Ukrainian region during the 70-ies of the twentieth century, to identify the signs of the latest rock tradition of the variety song art from the standpoint of historical and socio-cultural factors. **The methodology of the work** foresees the updating in the study of conceptual foundations of the creative activity, manifested in the interrelation between the composing, performing, organizational and other activities of the representatives of the Ukrainian variety art and contemporary music. **The scientific novelty** consist in the revealing of the influence of a numerous socio-cultural prerequisites and current trends in Ukrainian musical culture (in particular, the revealing and exploration of rock trends that have already successfully crystallized in the Western musical culture and undoubtedly began to penetrate through the Iron Curtain) on the vector of development of the variety art genre of the Western Ukrainian region. The influence of creativity of the representatives of the Lviv Composer School on the development and transformation processes of variety song of the 70's is specified. **In the conclusions** is stated that representatives of Lviv Composer School and popular performers of the 70s of the XX century created with their creativity a new standard of professionalism and artistic depth of pop song with a brilliant understanding of the tasks of pop culture, combining the means of academic European art, vocal singing, and Bukovyna folklore, bringing them the means of the latest trends of beat, rock and jazz music. The development of a popular song genre in Western Ukraine marked a new stage of evolutionary processes in the continuity of the folklore act and its newest reading in the context of the intersection and mutual impact of the consequences of the technical revolution (the emergence of fundamentally new musical instruments, electronic processing and sound reproduction), regional tradition actual dance rhythms of the present.

**Key words:** variety song, a popular song of the Western Ukrainian region, regional tradition of variety music art of Galicia.

**Колубаев Олег Леонидович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника.

**Зарождение роковых тенденций во львовской популярной песенной культуре 1970-х годов**

**Цель статьи** заключается в освещении эволюции популярной песни западноукраинского региона периода 70-х лет XX века, изучении признаков новейшей для того времени роковой традиции эстрадно-песенного искусства, исходя из позиции исторических и социокультурных факторов. **Методология работы** предусматривает возобновление искусствоведческих исследований в изучении концептуальных принципов творческой деятельности, которые проявляются во взаимосвязи композиторской, исполнительской, организационной и других видов деятельности

представителей украинского эстрадного исполнительского и современного музыкального творчества. **Научная новизна** заключается в описании влияния целого ряда социокультурных предпосылок и современных тенденций украинской музыкальной культуры (в частности, изучение и исследование роковых тенденций, которые уже успешно изначально обосновались в западной музыкальной культуре и бесспорно просачиваются через «железный занавес») на вектор развития эстрадно-песенного жанра западноукраинского региона. **В выводах** конкретизировано влияние творчества представителей львовской композиторской школы на развитие и трансформационные процессы эстрадной песенности 70-х лет. Отмечается, что представители львовской композиторской школы и популярные исполнители 70-х годов XX века своим творчеством создали новый эталон профессионализма и художественной глубины эстрадной песни с блестящим пониманием задач поп-культуры, соединив средства академического европейского искусства и вокального исполнительства, колорит украинского, а именно гуцульского и буковинского фольклора, подчинив им средства новейших тенденций бит-, рок, джазовой музыки. Развитие популярного песенного жанра на Западной Украине ознаменовало новый этап эволюционных процессов в преемственности фольклорного начала и его нового прочтения в русле пересечения и взаимовлияния последствий технической революции (появления принципиально новых музыкальных инструментов, средств электронной обработки и воспроизведения звука), региональной традиции эстрадного соло-танца, актуальных танцевальных ритмов современности.

**Ключевые слова:** эстрадная песня, популярная песня западноукраинского региона, региональная традиция эстрадного музыкального искусства Галичины.

Естрадно-пісенне мистецтво України належить до надзвичайно актуальної за активністю розробки проблематики як виконавського, так і педагогічного, жанрового, творчого аспектів. Це зумовлено відсутністю послідовного дослідження феномену естрадного мистецтва, насамперед у його національних та регіональних проявах, у радянську добу. Зокрема, 1970-ті роки – період перетворення популярної пісенності на один із важелів суспільного опору, контркультури, що протистояв насаджуваним мистецьким нормам заідеалізованої масової пісні та мімікрії мистецького рівня через культивування художньої самодіяльності успішних та самобутніх колективів. Визріває потреба у виявленні та розгляді впливів новітніх, на той час рокових тенденцій, що вже успішно викристалізувались у Західній музичній культурі та безперечно почали проникати через «залізну завісу», що і становить **актуальність даного дослідження**.

**Мета статті** полягає у висвітленні еволюції популярної пісні західноукраїнського регіону періоду 70-тих років ХХ століття, виявленні ознак новітньої для того часу рокової традиції естрадно-пісенного мистецтва з позиції історичних та соціокультурних чинників. **Методологія** роботи передбачає оновлення мистецтвознавчих досліджень у вивченні концептуальних засад творчої діяльності, що проявляються у взаємозв'язку композиторської, виконавської, організаційної та інших видів діяльності представників українського естрадного виконавства й сучасної музичної творчості.

**Основний зміст роботи.** Формування індивідуального мистецького процесу у специфічних суспільно-світоглядних та ідеологічних умовах у 1970-х роках Л. Кияновська аргументує наступним чином: «Осмислення минулого у творчості композиторів-«сімдесятників», тобто в тих, хто тоді входив у мистецьке життя, відбулось не зразу і не прямо. Здебільшого вони природно перейшли захоплення авангардовою технікою, часто пробували себе в жанрах масової культури, взагалі інтенсивно і вільно шукали себе. До минулого часто йшли «по спіралі», обірваними етапами-східцями, в складних переплетіннях вражень. Саме їх становлення теж видається цілком закономірним в постмодерну добу» [2, с. 164].

Поворотним фактором зміни обличчя популярної пісенності як масової, так і естрадної сфери стало її технічне переозброєння. «Науково-технічні відкриття в галузі акустики та електроніки багато в чому сформували особливості естрадного мистецтва. Велику роль у музичному мистецтві естради відіграють електроінструменти. Поява електрогітари, синтезаторів сформувало нову звукову палітру, новий тембр звучання естрадних творів. Це сприяло пошуку особливих колористичних барв і специфічних ефектів, які можна отримати за допомогою електронних музичних інструментів і звукопідсилювального приладдя. Одним із таких ефектів є змішування тембрів акустичних та електронних музичних інструментів або змінення їх тембру за допомогою мікрофонів» [7, с. 7].

Важливими чинниками функціонування популярної пісенності та естрадної творчості стали: створення рок-клубів, формування рок-, джаз-, фанкгруп та найрізноманітніших популярних, поп-, етнопоп- та біг-біт груп – ВІА, започаткування музичних та суто пісенних фестивалів у провідних центрах естрадного мистецтва країни (Києві, Львові, Чернівцях

тощо). Водночас практично кожен професійний композитор співпрацює з академічними виконавцями та колективами, що вимагає відповідних змін засобів виразності.

За умовною періодизацією діячів естрадного мистецтва на зміну «дніпровському» періоду лірико-академічної естради І. Поклада, І. Шамо, Г. Майбороди приходить «карпатський» період, в контексті якого особливо вагомі здобутки митців, виконавців та естрадних колективів Західної України.

«Культура західноукраїнського регіону опинилася на перехресті міжнаціональних впливів. Тут потужний вплив музичного фольклору, що став головним чинником інтонаційного синтезу, вніс в українську естраду чимало свіжих віянь – ритмів року, джазу тощо в поєднанні із традиційною коломийковою ритмікою та за збереження яскраво вираженого національного колориту. Звучна мелодика, оригінальне тембральне забарвлення в поєднанні із вдалим аранжуванням стали запорукою шлягерності пісень місцевих композиторів», – відзначає М. Мозговий [4, с. 76].

Яскравим явищем в еволюції естрадної та популярної пісенності регіону та України в цілому стала творчість Володимира Івасюка (1949–1979). Специфіку відбору засобів популярного пісенного мистецтва талановитий музикант – виходець із Буковини, виніс із досвіду співпраці з колективами художньої самодіяльності. Визнання в галузі розважального пісенного мистецтва для композитора пов'язане із записами на обласному (Чернівецькому) та Українському радіо композицій «Миля моя» на власні слова та «Відлуння твоїх кроків» на слова студента-філолога Володимира Вознюка у виконанні Лідії Відаш.

Поворотним моментом формування авторської стилістики слід вважати співпрацю в 1967–1968-х роках молодого композитора з вокально-інструментальним ансамблем «Смерічка» з Вишніці, який одним із перших у Радянському Союзі використовував електроінструменти і почав грати у стилі біг-біт. Його репертуар включав хіти Елвіса Преслі, «Бітлз», «Роллінг стоунз», Луї Армстронга, Адріано Челентано, Тома Джонса, Карела Готта в жанрах рок-н-ролл, твіст, блюз, шейк.

Цей виконавський колектив здійснив небуденні революційні кроки на шляху до пошуку власного сценічного образу. Його керівник Левко Дутківський, створюючи репертуар для колективу, поєднував актуальну стилістику поп- та рок-



музики з народним гуцульським, буковинським, українським мелосом і фольклором, трактуючи із цих позицій навіть обов'язкові ідеологічно витримані композиції. Новаторська стилістика зумовила пошуки в галузі сценографії, режисури, освітлення, концертного костюму.

Талановита звукооператорська робота звукорежисера і музиканта Василя Стріховича над записами біг-біт групи на телестудії, трансляції записів прямим ефіром на Москву і Київ зумовили знайомство з діяльністю ансамблю з багатомільйонною аудиторією, його стрімке і бурхливе визнання. Згодом композитор згадував (В. Івасюк писав на сторінках Всесоюзного музичного журналу «Кругозор»): «Своєрідний стиль виконання і трактовка фольклору полонили мене, коли я вперше почув ансамбль на сцені. У «Смерічку» я приніс свої перші пісні...» [6].

У 1970 році вийшла перша платівка-мінйон «Смерічки» – це була перша в Україні і друга в СРСР платівка в новому тоді жанрі ВІА. До неї увійшла пісня В. Івасюка «Мила моя» у виконанні дуету Н. Яремчука та В. Зінкевича. Згодом для ансамблю Івасюк створив пісні «Червона рута» та «Водограй» у версії для голосу і фортепіано, які увійшли в репертуар ансамблю в аранжуваннях Л. Дутківського. Професор П. Брицький писав: «З легкої руки Л. Дутківського вони пішли в широкий світ. «Пісенна фабрика» Левка зуміла майстерно прочитати задум композитора, донести пісні до слухача і так «розкрутити» їх, що твори стали надзвичайно популярні» [6].

Цим ансамблем було здійснено першовиконання пісні «Червона рута» (солісти В. Зінкевич і Н. Яремчук) на сцені Чернівецької філармонії в жовтні 1970 року під час творчого звіту обласної спілки композиторів, що згодом входить до платівки із серії «Українська естрада», записаної Всесоюзною фірмою «Мелодія». У 1971 році відбуваються зйомки музичного фільму «Червона рута» з солістами ансамблю та викладачем культосвітнього училища С. Ротару у головних ролях. З виконанням пісні за участю Володимира Івасюка, Василя Зінкевича та Назарія Яремчука в телеконкурсі «Пісня–71» з естрадним оркестром Юрія Силантьєва в Москві пісня здобуває звання «пісні року». Наступним мистецьким проектом стало виконання ВІА «Смерічка» та солістами Мирославою Єжеленко і Назарієм Яремчуком пісні «Водограй» на телеконкурсі «Пісня–72».

Подальший період слід трактувати як досягнення творчої зрілості, коли до пісенних форм В. Івасюка увійшли складні багатотемні та варіантні куплетні структури, дво- і тричастинні композиції з інструментальними розділами-зв'язками, синтези популярного мистецтва шлягерного типу з романсом, елегією, баладою, естрадним танцювальним солоспівом, форми естрадно-академічного спрямування.

Прагнення професійного росту спонукало митця до вступу на композиторський факультет Львівської консерваторії (класи А. Кос-Анатольського – підготовчий відділ, 1974, та Л. Мазепи – основний курс, 1978). Надалі процес творення пісні від тематично-структурного до тембрального образу набуває завершеної авторської концепції.

Свій перший диск-гігант на фірмі «Мелодія», до якого увійшли й пісні В. Івасюка, ВІА «Смерічка» записав в 1975 році. Складні кабальні умови праці, ідеологічний тиск ускладнили подальший розвиток і зрештою зруйнували склад, репертуар і сценічний образ ансамблю. Однак пісні В. Івасюка міцно увійшли в репертуар таких колективів, як ансамбль «Світязь», куди влітку 1975 року переходить працювати В. Зінкевич, ВІА «Смерічка» (новий склад), художнім керівником якого у 1982 році стає Назарій Яремчук, а також у репертуар колишнього соліста цього складу Віктора Морозова та низки колективів, які записував на телебаченні колишній керівник «Смерічки», аранжувальник та композитор Л. Дутківський у якості звукорежисера: ВІА «Червона рута», «Жива вода», «Беркут», «Гуцулочка», співаків Н. Яремчука, С. Ротару. Л. Дутківським також здійснено кілька зйомок авторських виконань пісень В. Івасюка.

Іншою важливою формою творчої співпраці стало виконання зрілих творів митця С. Ротару. З її інтерпретацією пов'язана перемога на фестивалі «Сопот–77» із піснею «У долі своя весна». У виконанні талановитої співачки записано платівку-гігант «Пісні Володимира Івасюка співає Софія Ротару».

В. Івасюк надав естрадній пісні виняткового жанрового та стильового багатства. Ранній період творчості експонують популярні солоспіви шлягерного типу (синтез шлягера та масової пісні), зразками яких можуть послужити «Відлуння твоїх кроків» на сл. В. Вознюка, «Балада про дві скрипки» на сл. В. Марсюка, «Тільки раз цвіте любов» на сл. Б. Стельмаха, «Пісня про тебе» на сл. Р. Братуна.

Синтез шлягерної тритемної конструкції (декламаційного заспіву, активного ритмічно-контрастного танцювального

приспіву та кантиленно-ліричного вокалізу з елементарними формами секвенційного розвитку) та буковинського фольклорного колориту, стилю вербункош з рок-н-роллом у приспіві, притаманний одній з найпопулярніших пісень митця «Водограй». Більш вишукану будову, стильове і тематичне багатство демонструє композиція «Пісня буде поміж нас» на власний текст, у якому важливою складовою частиною виразовості є звуконаслідування гри на народних інструментах.

У зрілий період В. Івасюк демонструє тяжіння до здобутків академічно-професійного музичного мистецтва крізь призму популярного естрадного мистецтва. До сформованих ознак академічної камерно-вокальної творчості апелюють пісні-елегії («Перший сніг», «Вернись із спогадів», «Білий серпанок», «Роки вже відшуміли», «Елегія», «Незване моє кохання», «День без тебе» та ін. на слова Р. Братуня).

Естрадний танцювальний солоспів у творчості композитора веде як до спадкоємності регіональної традиції салонно-естрадного солоспіву-танцю («Карпатське танго», «Танго без відповіді» / «Вернись зі спомену» В. Івасюка на сл. Р. Братуня, 1979), так і до актуальних танцювальних ритмів сучасності (рок-н-роллу, твісту, шейку, боса-нови), які фігурують у численних модифікаціях різних жанрових груп.

У 1970-х роках однією із центральних постатей у естрадно-пісенній сфері серед професійних композиторів Львова є Богдан-Юрій Янівський (1941–2005). Доробок митця включає твори для сцени, оркестрові та камерні інструментальні композиції. Однак найбільш актуальним залишається його пісенний спадок, рівною мірою приваблює представників академічного вокалу, діячів розважального жанру та співаків-аматорів.

Однією з найяскравіших ознак, яку виділяють виконавці пісенного доробку майстра, є опора на фольклорні жанри та інтонації. Насамперед такі ознаки виявляються в композиціях на тексти М. Шашкевича («До милої», «Нісся місяць» («Думка»)), І. Франка («Ой, жалю мій, жалю», «Червона калино, чоґо в лузі гнешся») та талановитих регіональних поетів, орієнтованих та стилістику фольклорної поезики («Верховинська колискова» на сл. Б. Стельмаха, «Колискова для матері», «Бойківчаночка» на слова С. Лепеха), канадського поета-емігранта О. Підсухи.

Природним є тяжіння до народно-музичних джерел у музично-сценічній творчості, що розкриває сторінки національної історії, до вистав для дітей, де митець постає

продовжувачем традицій, закладених М. Лисенком, К. Стенком, В. Барвінським. Важливим підґрунтям творчості митця була й регіональна традиція розважальної пісенно-танцювальної творчості. Ці території віддавна вирізнялися небуденною вуличною пісенною культурою, аристократичною салонною музикою, високим рівнем аматорського та ужиткового музикування, що зумовило виникнення танцювально-пісенних різновидів, традицією естрадних ревій, кабареових пісенних шоу, театрів малих форм, оперети. Обґрунтовуючи закономірність яскравих явищ у естрадному жанрі Львова, Сергій Лашенко вибудовує еволюційну послідовність: «У тридцяті роки в нас був Євген Козак. В сорокові – Кос-Анатольський. Потім, на початку 60-х, почав творити Мирослав Скорик. На його піснях ми й виростали. А потім прийшли Володимир Івасюк і Богдан Янівський. І, взагалі, ця традиція не припинялася. Естрада високого класу дуже часто має львівське підґрунтя: Іван Попович, Оксана Білозір, Олександр Пономаров, Руслана Лижичко, «Пікардійська терція». Це якщо і не львів'яни, то принаймні люди, які навчалися у Львові» [3].

Власне представники з названого переліку фігурували серед наставників талановитої музичної молоді покоління Б.-Ю. Янівського, яка в подальшому формувала обличчя львівської пісенної естради.

Водночас естрадно-пісенний доробок А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Скорика, вокальні ансамблі І. Майчика демонстрували взірці поєднання вищеназваних ознак із традиційними і актуальними танцювальними ритмами. Це знайшло відображення в естрадно-пісенній творчості їх талановитого послідовника, де фольклорне та романсове начало синтезувались з ритмогармонічними особливостями «легкої» музичної сфери у її найсучасніших європейських тенденціях (вальс-бостон, танго, шейк, блюз, твіст, боса-нова, рон-н-ролл та ін.).

Відзначаючи еволюційні процеси у сфері естрадної та масової пісні в шістдесяті роки ХХ століття, Л. Кияновська констатує: «Саме в цей час настає певний перелом і у сфері популярної музики: поштовх до нього дають, мабуть, ритмізовані на «американський» манер пісні Скорика, відтак нова тенденція в популярній музиці продовжиться у творчості Янівського та Володимира Івасюка» [2, с. 234].

Розвитку композиторської майстерності сприяла можливість виконавської апробації, безпосередня співпраця з виконавцями

завдяки роботі музичним редактором Львівського обласного радіо (1963–1967 рр.), концертмейстером виконань у прямому ефірі, під орудою Богдана Янівського діяв естрадний оркестр музично-хорового товариства. Цікавим виявом творчої спадковості у цей період є створення пісень Б.-Ю. Янівського на тексти Б. Стельмаха – поета, якого єднала тривала співпраця з М. Скориком: «Мені було цікаво працювати з Янівським, що ці пісні одразу реалізовувалися. Він працював на Львівському радіо і міг записувати там у студії всі наші твори із львівськими співаками й співачками. Ці твори одразу діставали крила», – згадував поет [1]. На тексти цього поета створено пісні «Залицяльники», «Гуси-лебеді», «Колискова для матері», «Є на світі казка», «Голубівна», «Верховинська колискова», «Не забудь», «Осінні тихі дні», «Сум Афродіти».

Важливою сферою творчості, що формувала своєрідність пісенного стилю митця, стала робота в музично-сценічних жанрах. Він є автором музики до більш ніж сотні п'єс, що ставилися в різних театрах України, телевізійних та радіопостановок, а також музики до мультиплікаційних фільмів та телефільму «Залицяльники» Львівської телестудії (спільно з І. Хомою). Співпраця з драматичним театром зрештою послужила підґрунтям до виходу цілісних музично-сценічних полотен. Так, велика музична феєрія «Срібна павутина» має підстави вважатися першим національним мюзиклом, бо містила 120 музичних номерів для хору, балету, солістів, ансамблів та естрадно-симфонічного оркестру.

Незважаючи на широку популярність у слухачів, шлях на концертну естраду долав чималі труднощі та ускладнення в умовах ідеологічних обмежень та контролю тоталітарної системи: «Срібні кораблі» наштовхнулися на обкомівське табу: завтра мають прозвучати в авторській передачі на Львівській телестудії – а тут знімають. Мовляв, що за кораблі, куди плинуть легіні, за якими звабами?.. Порятував просто неймовірний збіг: саме в Москві (а на той час Київ не мав такого права!) вийшла платівка гурту «Арніка» із цими «лихозвісними» кораблями – минулося без оргвисновків, але вихід в ефір затримався ще на кілька років», згадував М. Петренко [5].

Пісні Богдана Янівського склали основу репертуару Лесі Боровець – співачки, для вокальної стилістики якої притаманне було поєднання академічної манери виконання з ритмами бігбіту. Вона виступала з гуртами «Ватра», «Медікус», складала

соло та в дуеті з Ярославом Чепурним («В пустелі сизих вечорів» (сл. Л. Костенко) «Голубівна», «Є на світі казка», «Сиве крило», «Сум Афродіти», «Гуси-лебеді», «Не забудь», «Калини цвіт», «Верховинська колискова» та ін.). Співачка озвучила музичний телефільм «Залицяльники» з музикою композитора, здійснила запис диску «Пісні Б. Янівського».

Здійснений огляд провідних спрямувань у галузі формуванні творчої особистості Б.-Ю. Янівського засвідчує, що підґрунтям формування стилю естрадно-пісенного жанру у його доробку послужили: фольклорні пісенні жанрові прототипи, регіональна традиція розважальної пісенно-танцювальної творчості Галичини, фахова композиторська освіта й камерно-вокальна та естрадно-пісенна творчість представників львівської композиторської школи, досвід музично-сценічної мистецької діяльності, можливість безпосередньої виконавської апробації, співпраця з провідними виконавцями та мистецькими колективами у сфері естради.

**Наукова новизна** полягає у виявленні впливу цілого ряду соціокультурних передумов та сучасних тенденцій української музичної культури (зокрема, виявленні та розвідці рокових традицій, що вже успішно викристалізувались у Західній музичній культурі та безперечно почали проникати через «залізну завісу») на вектор розвитку естрадно-пісенного жанру західноукраїнського регіону.

Розвиток популярного пісенного жанру на Західній Україні знаменував новий етап еволюційних процесів у спадкоємності фольклорного зачину та його новітнього прочитання в руслі перетину і взаємовпливу наслідків технічної революції (появи принципово нових музичних інструментів, засобів електронної обробки та відтворення звуку), регіональної традиції естрадного солоспіву-танцю, актуальних танцювальних ритмів сучасності.

Розглядаючи процеси трансформації популярної пісенної традиції Галичини в окреслений період, дозволимо собі формулювання певних **висновків**. Представники львівської композиторської школи та популярні виконавці 70-х років ХХ століття своєю творчістю створили новий еталон професійності та художньої глибини естрадної пісенності із блискучим розумінням завдань поп-культури, поєднавши засоби академічного європейського мистецтва та вокального виконавства, колорит українського, а саме гуцульського та буковинського, фоль-

клору, підпорядкувавши їм засоби новітніх тенденцій біт-, рок-, джазової музики.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський: Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965. 76 с.
2. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
3. Лашченко С. Пісня – суспільне явище, яким не можна легковажити. *Кримська світлиця*. 2007. № 21.
4. Мозговий М. Особливості українського шлягеру в контексті розвитку національної естради. *Вісник КСА*. Київ, 2008. № 10. С. 72–80.
5. Петренко М., Яремко Б.. Пам'яті Богдана Янівського. Золотий Фонд української естради: сайт про найкращих співаків, композиторів та поетів-піснярів 50-х.–90-х. 2011. URL : <http://uaestrada.org/archives/5987> (дата звернення: 19.03.2014).
6. Савчук О. ВІА «СМЕРІЧКА»: Сайт обласної Чернівецької філармонії. URL : <http://www.filarmoniya.cv.ua/ua/via/> (дата звернення: 28.09.2019)
7. Чернікова С. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. ... канд. наук : спец. 17.00.03, Музичне мистецтво. Харків, 2008. 21 с.

### **REFERENCES**

1. Volynsky, J. (1965). Anatoly Kos-Anatolsky: An Essay on Life and Creativity. Kyiv: Art [in Ukrainian].
2. Kiyanovska, L. (2000). The stylistic evolution of the Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries. : Monograph. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
3. Lashchenko, S. (2007). Song is a social phenomenon that cannot be easily taken care of «Crimean church». № 21. [in Ukrainian].
4. Mozgovyi, M. (2008). Features of the Ukrainian smash hit in the context of the development of the national variety show. CSR Newsletter. Kyiv, № 10. P. 72–80 [in Ukrainian].
5. Petrenko, M., Yaremko, B. (2011) In memory of Bohdan Yanivsky. The Golden Foundation of the Ukrainian Variety Art: a site about the best singers, composers and songwriters of the 50's and 90's. URL: <http://uaestrada.org/archives/5987> [in Ukrainian].
6. Savchuk, O. Vocal and instrumental ensemble “SMERICHA”: Site of the Regional Chernivtsi Philharmonic. URL: <http://www.filarmoniya.cv.ua/en/via/> (accessed: 28.09/2019). [in Ukrainian].
7. Chernikova, S. (2008). Genesis of variety, vocal and ensemble performance and ways of its professionalization: author. dissertation ... Abstract of Candidate thesis. Kharkiv. [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 25.09.2019*



УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.18>*Ду Вей*<https://orcid.org/0000-0003-3399-4278>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[WeiduOd19@gmail.com](mailto>WeiduOd19@gmail.com)

## ПРОБЛЕМА ВОКАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОПЕРНОМУ ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

*Метою статті є дослідження феномену вокального інтонування та його впливу на оперне та камерно-вокальне мистецтво. Відзначається, що в процесі історичного розвитку оперного мистецтва розроблявся і постійно продовжував свій розвиток інтонаційно-смысловий стрій музичної вокальної драматургії, з основною опорою на можливість людського голосу, на виразний комплекс мовних інтонацій. **Методологія роботи** визначається єдністю історико-культурологічного, літературознавчого, психологічного, музикознавчого аналітичного і оперознавчого підходів, що створюють комплексний інтердисциплінарний базис дослідження. **Наукова новизна** полягає у тому, що суть інтонації розкривається як один з прадавніх і найприродніших способів передачі емоційного, смыслового і семантичного вмісту навколишнього світу за допомогою звучання мови, музики, різних форм обрядової діяльності, іншими словами, як головний смыслоутворюючий, зберігаючий й комунікативний зміст культурного феномену. **Висновки.** Життєздатність і затребуваність оперного мистецтва визначається тим, що воно народилося і продовжує розвиватися на перехресті різних видів мистецтва, з можливістю вкраплення всіляких стилістичних елементів, властивих іншим жанровим формам. В сучасному світі під «оперою» доводиться розуміти велику сферу музично-сценічних новацій, які деколи виходять далеко за рамки музичного театру. Філософсько-естетичні погляди сучасності, нові концептуальні рішення, техніка музичного письма – все це веде до значних змін оперного жанру. Класична опера, будучи дуже гнучкою синтетичною моделлю, вбирає в себе нові форми і види не лише музичного, але і кінематографічного, телевізійного мистецтва, риси масової популярної культури, що приводить до суттєвих модифікацій сталих традицій у оперному жанрі та до народження нових гібридних форм, які відповідають вимогам часу.*

***Ключові слова:** оперне мистецтво, музична інтонація, вокальне інтонування, емоційно-смысловий складник вербальної інтонації, музично-сценічна інтерпретація оперного твору.*

*Du Wei, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

**The problem of vocal intonation in the European opera and chamber vocal art**

**The purpose of the article** is to study of the vocal intonation phenomenon and consideration of its influence on opera and chamber vocal art. It is noted that during the historical development of opera art the intonational and semantic system of musical vocal dramaturgy was developed and continued to develop, with the main reliance on the possibilities of the human voice, on the expressive complex of linguistic intonations. **The methodology** of the work is determined by the unity of historical, cultural, literary, psychological, musicological, analytical and operatic approaches that create a comprehensive interdisciplinary basis of research. **Scientific novelty** is that essence of intonation is revealed as one of the most ancient and most natural ways to convey the emotional, meaning and semantic content of the world through the sound of language, music, various forms of ceremonial activity, in other words, as the main meaning-forming, preserving and communicative sense of a cultural phenomenon. **Conclusions.** The vitality and relevance of opera art is determined by the fact that it was born and continues to develop at the crossroads of various art forms, with the possibility of interspersing various stylistic elements inherent in other genre forms. In the modern world, “opera” has to be understood as a vast area of musical and stage innovations, which sometimes go far beyond musical theater. Philosophical and aesthetic views of our time, new conceptual solutions, the technique of musical writing, all this leads to significant changes in the opera genre. The classical opera, being a very flexible synthetic model, absorbs new forms and types of not only musical art, but also cinematographic, television art, features of popular mass culture, leads to significant modifications of established traditions in the opera genre and to the birth of new hybrid forms corresponding to time requirements.

**Key words:** opera art, musical intonation, vocal intonation, emotional and semantic component of verbal intonation, musical and stage interpretation of the opera.

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

**Проблема вокального интонирования в европейском оперном и камерно-вокальном искусстве**

**Целью статьи** является исследование феномена вокального интонирования и его влияния на оперное и камерно-вокальное искусство. Отмечается, что в ходе исторического развития оперного искусства разрабатывался и постоянно продолжал свое развитие интонационно-смысловой строй музыкальной вокальной драматургии, с основной опорой на возможности человеческого голоса, на выразительный комплекс речевых интонаций. **Методология** работы определяется единством историко-культурологического, литературоведческого, психологического, музыковедческого аналитического и опероведческого

підходів, створюючи комплексний інтердисциплінарний базис дослідження. **Научна новизна** заключається в тому, що суть інтонації розкривається як один із древніших і самих природних способів передачі емоціонального, смислового і семантичного змісту оточуючого світу з допомогою звучання мови, музики, різних форм обрядової діяльності, тобто як головний смислообразуючий, охоронючий і комунікативний зміст культурного феномену. **Висновки.** Життєспроможність і востребованість оперного мистецтва визначається тим, що воно народилося і продовжує розвиватися на перехресті різних видів мистецтва, з можливістю вкраплення різних стилістических елементів, притаманних іншим жанровим формам. В сучасному світі під «оперой» приходиться розуміти обширну область музикально-сценічесеских новацій, які виходять далеко за межі музикального театру. Філософсько-естетичесескі погляди сучасності, нові концептуальні рішення, техніка музикального письма, все це веде до значесесних змін оперного жанру. Класичесеска опера, будучи дуже гнучкою синтетичесескою моделлю, вбирає в себе нові форми і види не тільки музикального мистецтва, а й кінематографічесеского, телевізійного мистецтва, риси масової популярної культури, веде до суттєвним модифікаціям існуючих традицій в оперному жанрі і до народження нових гібридних форм, відповідних вимогам часу.

**Ключеві слова:** оперне мистецтво, музикальна інтонація, вокальне інтонірування, емоціонально-смислова складова вербальної інтонації, музикально-сценічесеска інтерпретація оперного твору.

**Актуальність роботи.** Опера – це абсолютно унікальний рід музично-драматичного твору, де під керівництвом музики об'єднані в єдине ціле слово, драматургія, акторська гра, режисерське мистецтво, балет і сценографія, художнє мистецтво (декорації, костюми). Цілісний музикально-вербально-сценічний комплекс, де провідне значення належить вокальній музиці, створює об'ємний емоціонно-смисловий комплекс, який має найбільший вплив на емоційність, інтелект слухача, звертається до його минулого досвіду і бази знань.

Вся багатотомна історія формування і розвитку оперного мистецтва свідчить про тісне відношення композиторів до словесної мови, бажання наблизити музичну інтонацію до емоціонного складника вербального змісту. Опера це абсолютно унікальний зразок музично-драматичного мистецтва, де за допомогою музики об'єднані в єдине ціле слово, драматургія, акторська гра, режисерське мистецтво, балет і сценографія, художнє мистецтво (декорації, костюми). В ході історичного

розвитку визначався, розроблявся і постійно продовжує свій розвиток інтонаційно-смісловий стрій музичної вокальної драматургії, з основною опорою на можливості людського голосу, на виразний комплекс музичних та вербальних інтонацій. Вся багатовікова історія формування і розвитку оперного мистецтва свідчить про чуйне відношення композиторів до словесної мови, бажання наблизити музичну інтонацію до емоційно-сміслового складника вербальної інтонації.

**Метою статті** є дослідження феномена вокального інтонування та розгляду його впливу на оперне мистецтво. Відзначається, що у ході історичного розвитку оперного мистецтва розроблявся і постійно продовжував свій розвиток інтонаційно-смісловий стрій музичної вокальної драматургії, з основною опорою на можливості людського голосу, на виразний комплекс мовних інтонацій. **Методологія роботи** визначається єдністю історико-культурологічного, літературознавчого, психологічного, музикознавчого аналітичного і оперознавчого підходів, що створюють комплексний інтердисциплінарний базис дослідження. **Наукова новизна** полягає у тому, що суть інтонації розкривається як один з прадавніх і найприродніших способів передачі емоційного, смислового і семантичного вмісту навколишнього світу за допомогою звучання мови, музики, різних форм обрядової діяльності, іншими словами, як головний смислоутворюючий, зберігаючий й комунікативний смисл культурного феномену.

**Виклад основного матеріалу.** Суть інтонації розкривається як один з прадавніх і найприродніших способів передачі емоційного, смислового і семантичного вмісту навколишнього світу за допомогою звучання мови, музики, різних форм обрядової діяльності, іншими словами, як головний смислоутворюючий, зберігаючий й комунікативний смисл культурного феномену. Відзначимо, що найбільш важливими для нас є проблеми музичної інтонації з включенням особливих пограничних типів звукоінтонування, а саме – різні звукові форми, що мають тонове звучання, характерні для тих або інших традиційних культур; власне процес формування (створення) наповненого певним сенсом, емоційно забарвленого звучання (окремого звуку або цілого інтонаційно-звукового комплексу). Взаємозв'язаність мовної та співацької інтонації здатна передати якнайтонші відтінки переживань, емоційних й психологічних станів героя музично-драматичного твору.

Різний стрій вокальних інтонацій в оперній драматургії розкриває індивідуальність кожного сценічного образу, передає особливості характеру і темпераменту, якими наділив їх автор літературного джерела і композитор.

Із зіткнення різних інтонаційних комплексів вишиковується система стосунків між дійовими особами оперного спектаклю, конфлікт і взаємодія різних сил драматичного ходу подій, народжується інтонаційна драматургія опери як музично-драматургічного цілого. При цьому важливим складником успіху втілення заданого автором залишається акторська обдарованість виконавця. Взірцевими представниками синтезу вокально-драматичних якостей у виконавській творчості є Федір Шаляпін, Марія Калласс, Пласидо Домінго, Тіто Гобі, Ірина Архипова, Соломія Крушельницька та багато інших. Деякі особливо вдало втілили певні оперні образи, як наприклад, образ Юродивого в опері М. Мусоргського «Борис Годунов» найяскравіше втілений Іваном Козловським, образ Ленського в опері П. Чайковського «Євгеній Онегін» – Сергієм Лемешевим, Сусаніна в опері М. Глінки «Іван Сусанін» – Максимом Михайловим, образ Отелло в однойменній опері Дж. Верді – Маріо дель Монако. Завдяки синтезу прекрасного голосу, вокальної техніки та драматичної гри означені співаки й співачки стали найвідомішими і популярнішими музикантами в світі.

Становлячи собою сутність музичальності, інтонація здатна виявити глибинну суть сприйняття людиною світу, який його оточує, усвідомлення своєї присутності в світі за допомогою звуків, тобто невербально висловити розуміння і бачення сенсу речей і явищ. За допомогою інтонації відбувається спілкування людини з природою і трансцендентним світом, здійснюється його емоційно-експресивне самовираження, виявляється колективний або індивідуальний початок, регіональні, етнічні, стильові особливості звукової культури.

Найбільшу значущість для теоретичного осмислення процесу інтонації зіграли дослідження у сфері психології, насамперед Л. Виготського, що обґрунтував фундаментальне для розуміння природи інтонації поняття «внутрішня мова»; інтонаційним аспектам музичного сприйняття присвячений ряд робіт Б. Асаф'єва, В. Медушевського, Є. Назайкинського, В. Холопової та інших.

Так, на думку Л.С. Виготського, внутрішня мова є організованою мовною послідовністю, що складається з ключових

слів (предикатів), які містять у собі квінтесенцію, саму суть інформації як модель, конспект майбутнього вислову і протікає в гранично короткий часовий проміжок. Слід особливо відзначити, що згідно з Л. Виготським, саме у внутрішній мові особовий сенс перетворюється на значення, тут вперше виявляються позначення елементів задуму, які розвертаються згодом у зв'язкову, наповнену загальнозрозумілими словесними знаками, граматично оформлену мову. Таким чином, внутрішня мова є результатом тривалого розвитку мовної свідомості [2].

Як відомо, поняття «інтонація» має латинське походження – від слова *intonare*, що означає «голосно виголошувати». Більшість дослідників услід за Б. Асаф'євим пов'язують інтонацію з «якістю осмисленої вимови» [1], а також «з виразністю тону мови, з її емоційно-експресивним забарвленням, з логічно-сисловою організацією інформації, а також з соціально-історичними, національними і жанровими її особливостями. За словом стоїть ще дуже багато чого, що розкриває справжній сенс вислову» [5]. Таким чином, інтонація виявляється найважливішим складником інформаційної цілісності, і розуміння інтонації можливе з урахуванням розгляду загального контексту культури. Можливості втілення думки в числі і в музиці аналізує О.Ф. Лосев у роботі «Музика як предмет логіки» [4], де вказує, що «це» (думка) втілюється через «інше» (мова, художні засоби).

Нематеріальна думка, що породжується вищою формою організації матерії – мозком, передається через матеріальні засоби вираження (жест, міміку, інтонацію, слово). Завдяки ним відбувається процес передачі думки; інтонація – складова частина процесу трансляції думки, що сприяє її передачі. Інтонація, з одного боку, пронизує саме мислення, виступаючи як його інтонованість; з іншого боку, вона є «іншим», тобто тим, що сприяє матеріалізації думки [5]. Діяльність людської психіки, за визначенням учених, володіє інтонуючою функцією, «яка полягає в позавербальній категоризації досвіду переживань і явищ зовнішнього і внутрішнього психічного життя суб'єкта, сім'ї, клану, роду і етносу, означаємих у мові інтонацій і розгорнутих інтонаційних форм, варіативно закріплених у різних культурах» [8], де під розгорнутими інтонаційними формами розуміють різні види мистецтва, народні обрядові традиції, які виражаються жестами, рухами,

танцями, піснями, «утворюють виразні самобутні явища, відтворюючи ціннісно-афектний досвід» [9]. Величезне значення для розвитку таких вищих психічних функцій, як музичне сприйняття, свідомість, творчість, мова, мислення, пам'ять, належить функції психіки людини, яка відповідає за інтонування («інтонуюча функція психіки»), також треба відмітити її особливу роль у формуванні розуміння природних і штучних мов, таких як мови поезії, музики, пластики, танцю, художніх образів тощо.

А. Торопова в своїх дослідженнях інтонуючої функції психіки людини дійшла висновку, що музична свідомість, музичальність, здатність оперування музичними знаками і символами під час сприйняття і породження музичних явищ виділяються в окремий шар, який розвивається на фоні первинного шару інтонуючої свідомості, яка є загальною основою для багатьох виразних форм мистецтв. Шлях розвитку інтонування такий: «суб'єктивна спонтанна інтонація, що маркірує переживання; культурно-зумовлена і відпрацьована в соціумі приблизна інтонація; фіксований музичний символ і його «знак» (закріплений в усному ритуалі або письмовій формі)» [9, с. 138]. А закріплена в культурі інтонація стає вищою психічною функцією – музичною свідомістю, яка має узагальнюючу функцію, що не прив'язує інтонаційні форми до таких, які їх породили. Під час слухання, виконання чи вивчення музики ми спираємось на відібрані та закріплені в пам'яті в процесі символізації інтонаційні форми, які дають нам змогу розрізнити жанр, стиль, епоху, приналежність її до певної культури.

Поняття «музична інтонація» стає одним із ключових в сучасному музикознавстві як наукове поняття, здатне виразити суть музичної виразності, природу музичального впливу, специфіку музики як виду мистецтва. Як вже згадувалося вище, її відкриття і наукове обґрунтування практично повністю належить Б. Асаф'єву. Примітно, що в західноєвропейському музикознавстві під словом «інтонація» (лат. *intonatio*, нім., англ. *Intonation*, італ. *intonazione*) розумілося щось абсолютно інше, а саме так визначали вступну частину до грегорианських співів, яка була покликана налаштувати на певну висоту ладу [10].

На думку Б. Асаф'єва, саме виконавська інтонація дає можливість зробити унікальним кожне виконання, подібно



до мовної інтонації в акторському сценічному мистецтві. Зіставляючи звучання схвильованої мови людини і музики, що передає сум'яття і схвильованість, можна відзначити, що схвильована мова відрізняється швидким темпом, безперервністю, наявністю невеликих пауз, акцентів, підвищенням висоти, що характерно і для музичного звучання. Музика, що передає подібний стан, відрізняється відсутністю пауз або наявністю короткого паузування, швидким темпом, акцентуванням окремих звуків або акцентним виділенням цілих побудов. Подібні зіставлення застосовні і до скорботної, і до радісної, тріумфуючої мови і музики, що украй важливе для розуміння суті вокальної інтонації.

Важно відзначити, що інтонація розуміється Б.В. Асаф'євим у двох значеннях, де перше (або «зерно-інтонація») з'являється як найменша виразно-смилова частка, «клітинка» образу (прикладом можуть служити сталі уявлення про інтонацію малої секунди з акцентом на першому звуці, яка сприймається як вираження зітхання, плачу, або інтонація висхідної кварта з акцентом на другому звуці, що передає активний початок). У другому своєму значенні інтонація з'являється як інтонація, рівна протяжності музичного твору, тобто під час створення музики композитором, так само як і при її виконанні або слуханні, відбувається процес інтонації усередині себе (композитор, виконавець) або «на пам'ять», наспівуючи або наігруючи те, що залишило враження (виконавець, слухач) [1].

Таким чином, інтонація, за Асаф'євим, зв'язує все те, що відбувається в музиці: творчість, виконання, слухання. Вона ж зв'язує музику і із словесною мовою людини, і із словесними мистецтвами (поезією, літературою, театром), часто уточнюючи, коментуючи, розкриваючи справжній сенс, закладений в словах, що надзвичайно важливо для виконавця-вокаліста.

Важко переоцінити роль оркестру в оперному спектаклі – він підтримує вокальні партії солістів, коментує, узагальнює, акцентує окремі моменти дії, описує обстановку, в якій відбувається дія, природні явища, емоційно-психологічний фон подій, що відбуваються, а також створює драматургічний контрапункт до театральної дії і літературного тексту. Розвинений інструментальний супровід розширює і збагачує можливості тлумачення засобами чистої музики драматичної дії в оперному творі, дає можливість як найповнішого розкриття вмісту

вчинків й характеристики дійових осіб. «Часто оркестр доказує, довершує ситуацію, доводячи її до найвищої точки драматичної напруги» [3]. Оркестрові картини, безумовно, служать одним з чинників створення цілісної, закінченої оперної форми, а також вони можуть виконуватися окремими номерами в концертних програмах.

Виходячи з того, що оперна форма має можливість безконачного числа всіляких варіантів співвідношення різних елементів усередині жанру, можна побачити, що це дає практично повну свободу творчої фантазії композитора і залежить від загальних естетичних тенденцій, пануючих у певну епоху, а також від конкретних творчих завдань, що вирішуються композитором в даному творі. Тому в опері можуть мати місце різні співвідношення елементів, її складників. Тобто може переважати вокальний елемент за підлеглої ролі оркестру. Може, навпаки, переважати інструментальна драматургія і домінувати над вокальними партіями. Є опери, побудовані на чергуванні вокальних форм, таких як арія, аріозо, каватина, різні види ансамблів, хори, і опери переважно речитативного складу, з наскрізним розвитком дії без дроблення на окремі номери, опери з переважанням сольного початку і опери з розвиненими ансамблями або хорами. Ще одним важливим компонентом оперного жанру є театральна драматургія, яка також існує за своїми законами. Основним компонентом, що відрізняє оперу від драматичного спектаклю, є, безумовно, музика. Функція музики в театральній постановці полягає в підлеглості дії, має службовий, прикладний характер, в опері «вона стає основним носієм і рушійною силою дії» [3]. Щоб відбувся цілісний оперний спектакль, необхідно мати музично-драматичний задум, що послідовно розвивається. Якщо він відсутній, а музика лише супроводжує, ілюструє словесний текст і події, що відбуваються на сцені, то оперна форма розпадається, і специфіка опери як особливого роду музично-драматичного мистецтва втрачається.

**Висновки.** Думається, що життєздатність і зажадалість оперного мистецтва визначається тим, що воно народилося і продовжує розвиватися на перехресті різних видів мистецтва, з можливістю вкраплення всіляких стилістичних елементів, властивих іншим жанровим формам. У сучасному світі під «оперою» доводиться розуміти велику сферу музично-сценічних новацій, які деколи виходять далеко за рамки

музичного театру. Філософсько-естетичні погляди сучасності, нові концептуальні рішення, техніка музичного письма – все це веде до значних змін оперного жанру. Класична опера, будучи дуже гнучкою синтетичною моделлю, вбирає в себе нові форми і види не лише музичного мистецтва, але і кінематографічного, телевізійного мистецтва, риси масової популярної культури, що приводить до суттєвих модифікувань сталих традицій у оперному жанрі та до народження нових гібридних форм, які відповідають вимогам часу. Попри таку пластичність і мінливість, цю жанрову форму від розчинення в різних формах і видах музичного мистецтва утримує дуже стійкий канон, класичні традиції. Підводячи підсумок вищезазначеному, можна сказати, що оперою в точному сенсі можуть бути визнані твори лише тоді, коли драматургія спектаклю знаходить цілісне музичне втілення.

Відомий режисер і вчитель Р. Товстоногов вивів формулу, яка пояснює суть конфліктної драматургії і доводить, що рушійною силою будь-якого спектаклю є дія: «Дія – єдиний цілеспрямований психофізичний процес, де дійова особа, прагнучи до досягнення поставленої мети, свідомо вступає в боротьбу з протидією інших осіб, що протистоять йому, і з об'єктивними обставинами, що виникають таким чином» та «Дія – єдиний психофізичний процес досягнення мети в боротьбі з пропонованими обставинами малого круга, яким-небудь чином вираженими в часі і просторі» [7].

Музичному мистецтву В. Соловйов відводив одне з перших місць, називав його «магічним», бо через нього прориваються глибокі внутрішні становища, «що пов'язують нас із справжньою суттю речей і з нетутешнім світом, <...> прориваючись крізь всякі умовності і матеріальні обмеження, знаходять собі пряме і повне вираження в прекрасних звуках і словах» [6, 84]. З огляду на це твори, в яких робиться спроба наблизитись до духовних ідеалів через досягнення певної одухотвореності фізичного плану буття, можуть вважатися взірцями високодуховного мистецтва, які не тільки підіймають релігійно-етичну тематику, а й наближують нас до Ідеалу, а в самому загальному сенсі – до Абсолюту.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.1. 2. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.

2. Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов на Дону, 1998. 480 с.
3. Гозенпуд А.А. Оперный словарь. Москва, Ленинград : Музыка, 1965. 480 с.
4. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. Москва : Академический проект, 2012. 205 с.
5. Радионова Т. Интонация и ее общеэстетическое значение (к постановке проблемы «интонация как категория эстетики»). *Интонология*. Вып. 11. Москва, 2006. URL: <http://independent-academy.net/science/tetradi/11/radionova2.html>.
6. Соловьев В. Общий смысл искусства. Философия искусства и литературная критика. Москва : Искусство, 1991. 701 с.
7. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1 : О профессии режиссера. Ленинград : Искусство, 1980. 303 с.
8. Торопова А.В. Интонирующая функция психики в генезисе музыкального сознания. *Развитие личности*. 2011. № 3. С. 40–61.
9. Торопова А.В. Феномен интонирования как знаковая функция. *Развитие личности. Теории и исследования. Личность в контексте культуры*. № 1. 2012. С. 136–151.
10. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.

#### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) Musical form as a process. Book 1-2. Leningrad : Music. [in Russian].
2. Vygotsky, L. (1998) Psychology of art. Rostov in/Dons. [in Russian].
3. Gosenpud, A. (1965) Opera Dictionary. Moscow, Leningrad : Music. [in Russian].
4. Losev, A. (2012) Music as a subject of logic. Moscow : Academic project. [in Russian].
5. Radionova, T. (2006) Intonation and its general aesthetic significance (to the formulation of the problem “intonation as a category of aesthetics”). *Intonology*. Vol. 11. M. URL: <http://independent-academy.net/science/tetradi/11/radionova2.html> [in Russian].
6. Soloviev, V. (1980) The general meaning of art. Philosophy of art and literary criticism. Moscow : Art [in Russian].
7. Tovstonogov, G. (1980) Mirror scene. Prince 1: About the director's profession. Leningrad : Art. [in Russian].
8. Toropova, A. (2011) Intoning function of the psyche in the genesis of musical consciousness. *Personal development*. No 3. P. 40–61. [in Russian].
9. Toropova, A. (2012) The phenomenon of intonation as a sign function. *Personal development. Theories and research. Personality in the context of culture*. No. 1. С. 136–151. [in Russian].
10. Kholopova, V. (2002) Theory of music: melodics, rhythm, texture, thematism. St. Petersburg: Doe. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 10.07.2019*

УДК 37.013(075.8)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.19>**Енджі Пань Хунь**<https://orcid.org/0000-0001-5441-5816>

аспірант кафедри теорії музики

Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

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

## ПРО МУЗИЧНУ ДРАМАТУРГІЮ КОНЦЕРТУ-ДРАМИ № 2 КАРМЕЛЛИ ЦЕПКОЛЕНКО

*Метою статті є аналіз драматургії п'ятичастинного Концерту-драми № 2 для фортепіано, солістів та симфонічного оркестру відомої української композиторки, представниці одеської композиторської школи Кармелли Цепколенко, спрямований на виявлення ознак, що вказують на тип мислення сучасного митця і композиторів минулих епох. **Методологія дослідження** ґрунтується на методах історизму та стильового аналізу, що дає підстави для глибокого вивчення мовно-стильових засобів у виявленні драматургічних ознак сучасності та минулих епох. **Наукова новизна** полягає у вперше здійсненій спробі аналізу змісту музики Концерту крізь призму драматургії театралізованого дійства. **Вказується** на апелювання до виконавських технологій попередніх епох, що створює підстави для проникнення у музичну драматургію твору ідеї театральності та корельованої з нею діалогізації (полідіалогізації) музичної поетики. **Висновки.** Сценарне трактування подієвої канви фортепіанного концерту Драма № 2 К. Цепколенко не вкладається в лоно історично сформованих моделей жанру концерту і зумовлює створення композиторкою індивідуального драматургічного сценарію. Цей твір сучасними виражальними засобами втілює ідею руйнування та відновлення, пошуки недосяжної гармонії та рівноваги у жахливих реаліях сучасного сьогодення – передчуття трагічних подій Революції Гідності. Ознаками барокової драматургії Концерту слід уважати виділення групи солістів та утворення контрастно-складеної форми унаслідок кратності й незавершеності частин, що подібні до розділів, та відкритий фінал. Ці ідеї проростають крізь драматичну канву музичної поетики Концерту і надають драматургії ознак театралізованого дійства. Отже, в основі драматургії Концерту лежить поєднання конфліктно-драматичних концепцій світобудови перших десятиліть ХХІ століття та виконавських технологій музичного мистецтва давніх часів, осучаснених у реаліях сьогодення.*

**Ключові слова:** український фортепіанний концерт ХХІ століття, фортепіанний концерт Кармелли Цепколенко, музична драматургія.

*Engi Pan Hon, Postgraduate Student of the Academic Department of Music Theory of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy.*

**About music dramaturgy of Concert-drama № 2 by Karmella Tsepkolenko**

**Purpose** of the paper is dramaturgy analysis of the five-part Concerto-Drama No. 2 for piano, soloists and symphony orchestra by the famous Ukrainian composer С. Tsepkolenko, aimed at revealing signs indicating the type of thinking of a modern artist and music of past epochs. **Research methodology** is based on historicism and stylistic analysis methods, creating the basis for a deep study of the music linguistic and stylistic means of past eras and modern times. **Scientific novelty** is the first attempt to analyse the Concerto from the perspective of theatrical performance dramaturgy. It's indicated the appeal to the performing technologies of previous eras gave rise to the idea of theatricality and corresponding dialogue (polydialogization) of musical poetics approved in musical art during the formation of the collective ensemble performance principles, into the musical drama of the concert. **Conclusions.** The scenario interpretation of the event canvas of the piano concerto Drama No. 2 К. Tsepkolenko does not fit into the fold of historically established models of the concert genre and predetermines the composer's creation of an individual dramatic script. This work by modern expressive means embodies the idea of destruction and restoration, the search for unattainable harmony and balance in the terrible realities of the modern present – a premonition of the tragic events of the Revolution of Dignity. Signs of the baroque dramaturgy of the concert should be considered the allocation of a group of soloists and the formation of a contrast-composite form due to the multiplicity and incompleteness of parts, such sections, and an open finale. These ideas grow through the dramatic outline of the Concert's musical poetics and provide dramaturgy with signs of a theatrical performance. So, the basis of the dramaturgy of the concert is a combination of conflict-dramatic concepts of the universe of the first decades of the 21st century and performing technologies of musical art of ancient times, modernized in the nowadays realities.

**Key words:** Ukrainian piano concert of the XXI century, Carmella Tsepkolenko's piano concert, musical dramaturgy.

*Энджи Пань Хунь, аспирант кафедры теории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени М. В. Лысенко.*

**Про музыкальную драматургию Концерта-драмы № 2 Кармеллы Цепколенко**

**Цель статьи** – анализ драматургии пятичастного Концерта-драмы № 2 для фортепиано, солистов и симфонического оркестра известного украинского композитора К. Цепколенко, направленный на выявление признаков, указывающих на тип мышления современного художника и музыки прошлых эпох. **Методология исследования** основана на методах историзма и стилевого анализа, создающих основания для глубокого изучения языковых и стилевых средств музыки прошлых эпох и современности. **Научная новизна.** Впервые предпринята попытка анализа Концерта сквозь призму драматургии театрализованного действия. Указывается на апелляции к исполнительным технологиям предыдущих

епох, що дає основи для проникнення в музикальну драматургію твору ідеї театральності і коррелиованих з нею діалогізації (полідіалогізації) музикальної поезії. **Висновки.** Сценарна трактовка подійної канви фортепіанного концерту Драма № 2 К. Цепколенка не укладається в лоно історично сложившихся моделей жанру концерту і передбачає створення композитором індивідуального драматургічного сценарія. Це творіння сучасними виразними засобами втілює ідею руйнування і відновлення, пошуки недостижимої гармонії і рівноваги в жахливих реаліях сучасного життя – передчуття трагічних подій революції Достоїнства. Признаками барокової драматургії концерту слід вважати виділення групи солістів і контрастно-составної форми внаслідок краткості і незавершеності частин, подібних розділів, і відкритого фіналу. Ці ідеї проростають крізь драматичну канву музикальної поезії Концерту і надають драматургії ознак театралізованого дійства. Ітак, в основі драматургії концерту лежить поєднання конфліктно-драматичних концепцій створення перших десятиліть ХХІ століття і виконавських технологій музикального мистецтва давніх часів в сучасних реаліях сьогоднішнього дня.

**Ключові слова:** український фортепіанний концерт ХХІ століття, фортепіанний концерт Кармелли Цепколенко, музикальна драматургія.

**Актуальність.** Жанр фортепіанного концерту посідає важливе місце у творчості українських композиторів на сучасному етапі розвитку української музичної культури, яка сьогодні перебуває в ситуації активного творчого оновлення мовленнєвих та структурно-композиційних парадигм. Музична естетика жанру зазнає нових, пов'язаних передусім із глибинним переосмисленням структури циклічної композиції як ознаки класичного інваріанту жанру. У перші десятиліття ХХІ століття спостерігаємо наявність суттєвих відмінностей у трактуванні драматургічних моделей жанру фортепіанного концерту у творчості митців, що репрезентують різні регіональні осередки національної композиторської школи (Львів, Київ, Харків, Одеса) і виявляють існування ментально різноманітної багатомірної палітри його розвитку в сучасних умовах. У музикознавчій літературі фортепіанні концерти українських авторів, створені в останні десятиліття, дотепер не отримали належної оцінки з позицій їх драматургічної специфіки.

**Огляд джерел.** Питання розвитку жанру фортепіанного концерту на сучасному етапі розвитку української музики були порушені у кандидатській дисертації Олени Пономаренко «Основні тенденції розвитку українського фортепіанного



концерту 80–90-х років ХХ століття» [4] та в наукових роботах автора статті [1] та Марини Перепелиці, присвячених вивченню творчості українських композиторів, які приділяють увагу вивченню концертного жанру [2; 3]. У дисертації О. Пономаренко здійснено огляд тенденцій функціонування жанру фортепіанного концерту в українській музиці кінця ХХ століття. Ці тенденції певною мірою продовжуються й надалі, у розвитку цього жанру в перших десятиліттях ХХІ століття, однак виникають певні новації, що потребують обов'язкового висвітлення. Твори концертного жанру, написані українськими композиторами в перші десятиліття ХХІ століття (а це твори Ігоря Щербакова, Алли Загайкевич, Богдани Фроляк, Олени Серової, Олексія Войтенка та інші), отримали лише часткове висвітлення у науковій літературі (їм присвячені окремі наукові розвідки автора статті). Серед останніх вкажемо на творчість відомої композиторки Кармелли Цепколенко, яка в 2014 році написала Концерт-драму № 2 для фортепіано з оркестром. Цей твір аналізується у дисертації М. Перепелиці «Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко» [3] та у її статті апробаційного характеру, де викладаються основні результати дисертаційного дослідження [2]. Авторка виявляє у цьому творі риси театральності на основі аналізу принципів гри, зіставлення інструментальних тембрів та інтонаційної природи музичного тематизму Концерту-драми № 2, тоді як світоглядна драматургічна концепція твору, що стає фундаментальною для реалізації ідеї театральності, залишається невисвітленою.

Тому **мета статті** – виявити особливості музичної драматургії п'ятичастинного Концерту-драми № 2 Кармелли Цепколенко.

**Новизна** розвідки полягає у вперше здійсненій спробі аналізу змісту музики Концерту крізь призму драматургії театралізованого дійства, про що йтиметься нижче.

**Виклад основного матеріалу.** Відома українська композиторка Кармелла Цепколенко (нар. 1958) є яскравою представницею Одеської композиторської школи, яка надзвичайно плідно працює в різних жанрах, надаючи перевагу сучасним принципам організації музичного тексту. Упродовж 1980-х років вона зацікавилася ідеями вільної атональності та почала індивідуалізувати музичні форми композиції на основі сценарної концепції. Згодом композиторка наблизилася до напрямів

європейської Нової музики і почала надавати перевагу вільним композиційним моделям та стилістиці постмодерну.

Головною особливістю індивідуального композиторського стилю авторки є природне тяжіння до створення нових жанрових форм, серед яких трапляються перфоманси та фестивальні жанри, що існують у великих часопросторових масштабах фестивальної традиції і конструюються, як синтетичне дійство музики, перфомансу та візуального мистецтва.

Вагоме місце у творчості композиторки належить жанру фортепіанного концерту, у якому втілюються різні концепції пізнання світу – через естетику драматичного, що відображає реалії сучасного життя, та ідею комунікації з минулим. К. Цепколенко є автором двох фортепіанних концертів, написаних із проміжком у понад чверть століття – «Драми» (1987) та «Концерту-драми № 2». Тандем двох фортепіанних «драм» – «зовнішньої», про яку всі знають» (за висловом композиторки), пов'язаної з конкретною літературною програмою, – у Першому концерті, та авторської, внутрішньої, зумовленої подіями початку Революції Гідності, – у Другому, цілком неоднорідному у творчості Цепколенко як за своїм наповненням, так і за драматургічним розв'язанням.

За влучним спостереженням М. Перепелиці, у творах К. Цепколенко втілено драматургічний дуалізм – «взаємодія “драматургії кінцевої мети”», типової для симфонізму, та «драматургії гри», що притаманна концертності» [3, с. 12]. Внаслідок цього виникає індивідуальний театралізований драматургічний сценарій на основі поліжанрового синтезу, коли форма створюється ніби заново, керуючись принципом театрального дійства. Яскравим прикладом цього феномена є Концерт-драма № 2 для фортепіано, солістів та симфонічного оркестру, завершений у буремні дні Майдану – 19 лютого 2014 року. У ньому відбувається поєднання конфліктно-драматичної концепції світоустрою, що виникла у ХХІ столітті під впливом світових (в тому числі й національних) історичних катаклізмів, із принципами колективно-ансамблевої гри, сформованими в минулому. Апелювання до виконавських технологій давніх епох дало підстави для появи в музичній драматургії концерту ідеї *театральності*, яка виникла у західноєвропейському музичному мистецтві одночасно з появою та утвердженням принципів колективної ансамблевої гри.

Великий п'ятичастинний циклічний твір є нестандартним за композиційно-драматургічними ознаками, якщо виводити їх від жанрового інваріанту. Зауважимо, що в концерті немає окремої частини, написаної у сонатній формі, немає також повільної частини, яка б мала становити ліричний центр циклу та контрастувати з крайніми частинами. Усі п'ять частин витримано в єдиному образно-емоційному стані, який уособлює драматичний первень<sup>1</sup>. Усі частини об'єднуються спільною музичною темою-ідеєю, яка звучить на початку твору: вона є квінтесенцією втілення драматичного і надалі, у процесі драматургічного розгортання, зазнає трансформацій за законами принципу монотематизму. При цьому кожен наступний етап не можна назвати черговим етапом розгортання драми. У слідуванні частин можна виявити ознаки драматургії театралізованого видовища, із властивими йому етапами розгортання та компонентами (пролог, монологи, діалоги, масові сцени тощо). У цьому контексті всі частини музично-циклічної композиції перетворюються на дії театральної вистави. Поява елементів театралізації, відображення умовного перебігу подій у певних сценічних ситуаціях безпосередньо вплинули на свободу організації музичної форми в кожній частині і змусили композиторку відмовитися від застосування усталених структур.

Із обов'язкових «компонент» жанру сольного інструментального концерту залишається партія соліста з притаманними ознаками, передусім із наявними в ній каденціями. Але, на протигагу жанровому інваріанту, вони виникають у кожній із частин концерту, однак під впливом ідеї театральності перетворюються з монологів на діалоги. Це відбувається внаслідок додання до фортепіано-соло за кожним разом все нового солюючого інструмента. У першій каденції це – перкусія, у другій – скрипки, у третій – труби, в четвертій – кларнета, у п'ятій – усіх п'яти попередніх інструментів. При цьому лише у трьох перших частинах каденції з'являються у традиційний спосіб, наприкінці частини. У четвертій частині Концерту

---

<sup>1</sup> За задумом композиторки, всі частини повинні виконуватися *attassa*, хоча на прем'єрі Концерту, що відбулася 3 жовтня 2014 року в рамках Міжнародного музичного фестивалю «Київмузiкфест», Національний симфонічний оркестр під орудою диригента Володимира Сіренка уважав за необхідне виконувати твір із зупинками після кожної частини.

каденція виникає всередині музичного викладу, у п'ятій – на самому початку викладу матеріалу.

Розглянемо детальніше, як виявляються ознаки концертного жанру у кожній із частин, та з'ясуємо, як вони впливають на загальну драматургію твору.

Перша частина (♩ = 90) одразу починається драматичним діалогом соліста й оркестру. Першим свою репліку подає оркестр: на тремоло інструментів струнної групи накладаються уривчасті звучання ударних і дерев'яних духових. Перша репліка звучить упродовж трьох тактів, відповіддю стає двотактова репліка соліста, яка сприймається як перший вихід актора, оскільки має інтонації, що нагадують закличний жест. Між учасниками зав'язується перший діалог, що звучить протягом усього початкового розділу частини (тт. 1–27), при цьому і в сольній, і в оркестровій партіях триває поступове часове й динамічне розростання. Ця побудова у театральному дійстві може слугувати прологом до вистави, а в музичній драматургії першої частини її можна умовно назвати головною партією сонатної форми, оскільки в подальшому (від т. 28) починається наступний розділ першої частини.

Поява нового розділу позначена зміною музичного матеріалу та оркестровки. Тут додаються педаль валторн, струнним інструментам доручено окремі звуки на *pizzicato*, що наближає їхнє звучання до інструментів групи ударних. Репліки піаніста тепер звучать у супроводі оркестру, і до них додається тема у флейт (*Meno mosso*, тт. 55–60), що є уособленням ліричного первня, а звучання окремих партій оркестру поступово переростає в *tutti*.

Цю побудову за місцем розташування в частині і характером тематизму умовно можна визначити як побічну партію. На хвилі кульмінаційного розвитку вона переходить у першу каденцію соліста та інструментів ударної групи.

Сольна каденція в характері рухливого *motto*, контрапунктом до якої виступають короткі репліки скрипки, утворює третій розділ першої частини Концерту, в ній розвивається початкова тема, продовжується ведення діалогу, однак вона не має наміченої в попередніх розділах лінії емоційно-динамічного нагнітання, а відразу ж, з перших тактів, позначена високим емоційним напруженням і стає кульмінацією обох хвиль попереднього наростання.

Переривання розвитку форми, яку можна було б визначити як сонатну, дає підстави для виявлення у драматургії музичної побудови першої частини концерту ознак інших, позамузичних видів мистецтва, передусім рис театральності. З цієї позиції можна тлумачити всю цю побудову як дію певної театральної вистави, що складається з окремих сцен – діалогічних, за участі лише кількох персонажів, і масових, коли на сцену виходять усі інші учасники дійства. Об'єднуючим чинником стає спільна музична тема, компоненти якої розвиваються в партії соліста та в оркестрових голосах. У проекції на театральну драматургію вона уособлює певну ідею, що активно розвивається впродвж усіх сцен окремої дії театральної вистави. У завершенні спостерігаємо наявність певних мінімалістичних прийомів розвитку (на постійному повторі в оркестрі однієї фрази, що триває близько 10 хвилин і більше) і тривале нюансування на одному витриманому звуці труби, в діалог із подальшими репліками якої вступає фортепіано.

Цікавою під драматургічним оглядом є друга частина (без вказівки темпу), що розпочинається педальними звучаннями валторни, гобоїв і кларнетів із «вкрапленнями» ударних, на які накладаються репліки соліста. За характером музики вона нагадує початок другої побудови з попередньої частини концерту. Музичні фрази соліста спочатку є короткими, однак насправді, у процесі динамічного нагнітання, вони стають все тривалішими і розлогішими, внаслідок чого діалог соліста з оркестром переростає у повноцінний монолог.

Драматичне нагнітання переривається на найвищій точці емоційного напруження, після кількох спалахів на тремоло у струнних несподівано починається каденція. Вона утворює другу велику побудову в цій частині, що слідує за першою, об'єднуючись з нею за принципом контрасту. Разом із солістом у цій каденції бере участь скрипка. Від попереднього матеріалу каденцію вирізняє моторно-драматичний характер звучання. У проекції на драматургію театральної вистави вона сприймається як хореографічна сценка, у якій відбувається виплеск енергії, а діалог між «акторами» переходить у площину рухів і жестів.

Вся друга частина виявляється надзвичайно стислою, основні розділи в ній викладаються фрагментарно. Ймовірно, що вони тільки намічені композиторкою, оскільки тієї незначної кількості часу, що була відведена на виклад мате-

ріалу, виявляється явно недостатньо для розкриття образної сфери і всебічного показу музичного тематизму, що її репрезентує. Фрагментарність викладу почасти пов'язана з тим, що музичний матеріал вже був представлений в одному з розділів першої частини Концерту, а характер образів сольної каденції надалі буде продовжений у третій частині. Від ліричної частини циклу сольного інструментального концерту тут немає практично нічого, проте відчутно виявляються хореографічні елементи театрального дійства.

*Третя частина* (♩ = 80) продовжує моторику каденції, яка щойно прозвучала. Стрімка рішуча початкова тема, яку викладають перші скрипки за підтримки усієї струнної групи та інших інструментів оркестру, вже звучала в партії скрипки-соло наприкінці попередньої каденції, але там вона мала зовсім інший вигляд і сприймалася як лірична репліка одинокі розгубленої людини.

Подібно до попередньої частини Концерту, третя так само розпадається на два розділи, однак кожен з них є значно тривалішим, тому немає підстав говорити про фрагментарність викладу. Моторний характер першого розділу у процесі динамічного нагнітання набуває зловісного звучання. Партія соліста частково відходить на другий план, поступаючись місцем оркестровому *tutti*, і фортепіано за своєю функцією стає одним із інструментів оркестру.

Оркестрове звучання позначене лінеарністю партій і появою діалогічних реплік між ними. Важливе значення надається інструментам групи мідних духових з їхніми яскравими тембрами. Це підтверджено і характером музики, і вибором другого солюючого інструмента в каденції, якою завершуватиметься ця частина, – труби.

Таким чином, у проєкції на драматургію театральної вистави можемо констатувати, що перший розділ третьої частини уособлює масову сцену. В ній можна виявити лінію поведінки кожного з персонажів і прослідкувати за її розвитком.

Каденція заснована на тематичному матеріалі невеличкого діалогу фортепіано і першої труби з попередньої частини концерту, однак тепер цей тематизм зазнає віртуозного розвитку, а сам каденційний розділ стає смисловою кульмінацією третьої частини. Партії обох солістів є настільки емансипованими, що побудова більше подібна не до діалогу рівних партнерів по сцені, а до змагання, у якому музиканти емоційно

сперечаються між собою, намагаючись виявити ознаки переваги: «хто ж із них є найкращим?». Та виявити «кращого» поки що не вдається. У проєкції на драматургію театральної вистави третя каденція концерту може бути визначена як жорстокий поєдинок, що відповідає прихованій програмі твору.

*Четверта частина* – Allegro – повертає нас до діалогічності двох перших частин Концерту. Повноправним учасником діалогу знову стає соліст. На початку частини діалогічні репліки доручено мідним духовим, в тому числі й трубі, яка брала участь у попередній каденції. Репліки соліста та інструментів оркестру подаються по чергово, що наближує виклад до повноцінного діалогу.

У наступному розділі, де представлені лише струнні та дерев'яні духові інструменти, без участі соліста, відбувається інтенсивне образно-емоційне нагнітання, пов'язане з появою елементів алеаторики. У подальшому повертається початковий тематизм, тому можемо зробити висновок, що у структурі цієї частини вперше у Концерті виникають ознаки репризності.

Під впливом інтенсивних процесів розвитку репризний розділ є динамізованим і скороченим. Партія соліста вже не спрямована на діалог: будучи скерованою «поточною ситуацією», вона намагається висловити все, чого не вдалося сказати раніше, а тому «перебиває» оркестр, говорить з ним одночасно, підвищує голос тощо.

Утворена у такий спосіб хвиля динамічного наростання переходить у наступний розділ четвертої частини, яким виявляється каденція. В ній беруть участь фортепіано і кларнет. Виклад починається в партії кларнета, монолог якого триває доволі довго, і згодом до нього долучається фортепіано. Виникає діалог двох рівноправних партнерів-однотумців, однак ідилія спілкування поступово переростає у скерцозність, що змушує музикантів завершити діалог і передати ініціативу оркестрові.

Каденція солістів розташована всередині четвертої частини. Після неї слідує тривала побудова, що має характер повноцінної розробки, – вперше в Концерті відповідаючи законам не театральної, а музичної драматургії! Розвиток підсилюється поступовим настирливим динамічним наростанням, а кульмінаційне напруження підкреслюється перетворенням фіксованого запису партій фактично на алеаторичний виклад, появою гучних глісандо у партіях мідних духових, після появи в них тріольних фігур та ін. Партія соліста, відповідно до загального



характеру перебування в кульмінаційній зоні, набуває ударного трактування, невдовзі розчиняючись у цьому звуковому потоці та втрачаючи функцію лідера.

Поступово кульмінація починає спадати, і на педальних нотах або на тремоло продовжують звучати інструменти, що братимуть участь в останній каденції Концерту – кларнет, труба, ударні, скрипка та фортепіано.

Фінал концерту (без зазначення темпу) відкриває каденція ансамблю солістів, яка триває практично до самого завершення твору. У партіях кожного інструмента з'являються та розвиваються інтонації «власного» тематичного комплексу, запозиченого із каденцій попередніх частин. Виділити одного з учасників як провідного, а всіх інших оголосити «підлеглими» – неможливо, позаяк музичне спілкування «партнерів» відбувається на основі принципу абсолютної рівноправності.

Ідея об'єднання солістів в останній каденції викликає асоціації з фіналом театральної вистави, коли на сцені з'являються як усі головні герої, так і інші, другорядні персонажі. Роль останніх виконує оркестр, що приєднується до солістів і завершує «Драму № 2» короткою, але надзвичайно динамічною післямовою, яка, фактично, є продовженням розвиткової хвилі з четвертої частини Концерту, що була перервана каденцією солістів.

**Висновки.** Сценарне трактування подієвої канви фортепіанного концерту Драма № 2 К. Цепколенко не вкладається в лоно історично сформованих моделей жанру концерту і зумовлює створення композиторкою індивідуального драматургічного сценарію. Докладний аналіз драматургії твору переконує в тому, що цей нестандартно скомпонований твір сучасними виражальними засобами втілює ідею руйнування та відновлення, пошуки недосяжної гармонії та рівноваги у жадливих реаліях сучасного сьогодення – передчуття трагічних подій Революції Гідності. Це відбувається через звернення до «вічних цінностей», чим стає музика епохи бароко, з її тенденціями до колективно-ансамблевого музикування та театралізації висловлювання. Ознаками барокової драматургії Концерту слід уважати виділення групи солістів та утворення контрастно-складеної форми унаслідок кратності й незавершеності частин, що подібні до розділів, та відкритий фінал. Ці ідеї проростають крізь драматичну канву музичної поетики Концерту і надають драматургії ознак театралізованого дійства. Партія соліста вступає у діалоги з іншими учасниками процесу музикування, що

цілком відповідає принципам колективно-ансамблевого виконавства та естетиці театралізованого дійства.

Отже, в основі драматургії Концерту лежить поєднання конфліктно-драматичних концепцій світобудови перших десятиліть ХХІ століття та виконавських технологій музичного мистецтва давніх часів, осучаснених у реаліях сьогодення. Перше позначилося на образно-поетичній сфері твору та його музичній поетиці, друге – на особливостях трактування партій музичних інструментів та їх взаємодії.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Енджі П.Х. Жанрово-стильові особливості Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Мистецтвознавство*. Київ : НАКККіМ. 2017. № 2 (9). С. 238–243.
2. Перепелиця М.Ю. Театральність як форма розвитку драматургії фортепіанних концертів Кармелли Цепколенко. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / ред. О. С. Смоляк. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. № 1. С. 9–19.
3. Перепелиця М.Ю. Театральність у нетеатральних музичних жанрах творчості Кармелли Цепколенко : автореферат дис. ... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2017. 16 с.
4. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2003. 21 с.

### REFERENCES

1. Engy P.Kh. (2017) Genre-style specific aspects of the Second Piano Concert by Bogdana Frolak. *International Herald. Cultural Studies. Philology. Art Studies*. Kyiv: National Academy of Senior Executives in Culture and Arts. 2017. No. 2 (9). P. 238–243 [in Ukrainian].
2. Perepelytsia M. Yu. (2015) Theatricality as a Form of Dramaturgy Development in Piano Concerts by Carmella Tsepkoenko. *Scientific Notes of the Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art Studies/Ed. O.S. Smoliak*. Ternopil: Publishing House of TNPU n.a.. V. Hnatiuk, 2015. No. 1. P. 9–19 [in Ukrainian].
3. Perepelytsia M. Yu. (2017) Theatricality in non-theatrical musical genres of Carmella Tsepkoenko's creative work. *Abstracts of Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
4. Ponomarenko O. Yu. (2003) Main trends of Ukrainian piano concert development of 80-90s of the XX century. *Abstracts of Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 24.07.2019*

УДК 78.03+78. 083.23

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.20>

Лу До

<https://orcid.org/0000-0002-9661-3308>

здобувач кафедри теорії музики та композиції

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

mzlvduo@qq.com

## ПЕРШЕ ІНТЕРМЕЦЦО БРАМСА: ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ ОР. 10

**Мета статті** – показати цілісність циклу Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10, незважаючи на те, що в ньому поєднуються п'єси різних жанрів (балади та інтермеццо), створюється поліжанровість (інтермеццо-балада), спостерігається єдність драматургії, інтонаційності, тематизму та їх співвідношення. Ввести цикл творів Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10 в репертуар піаністів як в Україні, Китаї, так і в усьому світі. **Методологія статті** – використані методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що надає можливість висвітлити своєрідність й неповторність жанрового мислення Йоганнеса Брамса відносно «Балад» ор. 10 у контексті його творчої індивідуальності та в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливостей балад і інтермеццо. **Наукова новизна статті** полягає у зверненні до жанрів балади та інтермеццо у творчості Й. Брамса. **Висновки.** Й. Брамс уперше дав загальну назву п'єсам опусу 10 – «Балади», демонструючи їх як цикл. У нього увійшли три п'єси – балади та одна – інтермеццо. Таким чином, Брамс створив поліжанрову п'єсу – інтермеційну баладу, чи баладне інтермеццо. Також цей твір є єдиним джерелом програмності у фортепіанних опусах Й. Брамса. П'єси циклу інтонаційно пов'язані між собою при наскрізній драматургії. Цей твір є дуже важливим для творчості Брамса, бо відбиває завершення його стосунків з К. Вік та Р. Шуманом (у зв'язку з його смертю).

**Ключові слова:** Йоганнес Брамс, ор. 10, балада, інтермеццо, поліжанровість, цикл, програмність.

*Lu Do, Applicant at the Department of Music Theory and Composition of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.*

### **The first intermezzo of Brams: piano cycle op. 10**

*The purpose of the article is to show the integrity of the Johannes Brahms cycle “Ballads” op. 10. Despite the fact that it combines the plays of different genres (ballad and intermezzo), it creates multi-genre (intermezzo ballad), and there is a unity of dramaturgy, intonation, thematicism and their interaction. As a result the cycle of works by Johannes Brahms “Ballads” op. 10 can be*

included in the repertoire of pianists both in Ukraine, China, and around the world. **The methodology of the article** are the methods of historical, cultural, theoretical and genre-style analysis, which made it possible to describe the features and originality of the genre thinking of Johannes Brahms regarding the “Ballad” op. 10 in his creative personality and in the context of further research of the development of the genre features of ballads and intermezzo. **The scientific novelty** of the article lies in the appeal to the ballad and intermezzo genres in the of J. Brahms’s creativity. **Conclusions.** J. Brahms for the first time gave a general name to the plays of Opus 10 – “Ballads”, demonstrating them as a cycle. It included three plays called Ballads and one Intermezzo. Thus, Brahms created a multi-genre play – an intermezzo ballad, or a ballad intermezzo. Also, this work is the only source of programmability in the piano opuses of J. Brahms. The plays of the cycle are intonationally interconnected in the end-to-end dramaturgy. This work of Brahms is very revealing among all his creations since it reflects the completion of his relationship with C. Vic and R. Schumann (in connection with his death).

**Key words:** Johannes Brahms, op. 10, ballad, intermezzo, polygenre, cycle, programmability.

*Лу До, соискатель кафедры теории музыки и композиции Одесской национальной музыкальной академии имени А.В. Неждановой.*

**Первое интермеццо Брамса: фортепианный цикл оп. 10**

**Цель статьи** – показать целостность цикла Йоганнеса Брамса «Баллады» оп. 10, несмотря на то, что в нем объединяются пьесы разных жанров (баллада и интермеццо), создается полижанровость (интермеццо-баллада), наблюдается единство драматургии, интонационности, тематизма и их взаимодействие. Как следствие – ввести цикл произведений Йоганнеса Брамса «Баллады» оп. 10 в репертуар пианистов как в Украине, Китае, так и во всем мире. **Методология статьи** – использованы методы историко-культурологического, теоретического и жанрово-стилевого анализа, что дало возможность осветить своеобразие и неповторимость жанрового мышления Йоганнеса Брамса относительно «Баллады» оп. 10 в контексте его творческой индивидуальности и в контексте дальнейшего исследования развития жанровых особенностей баллад и интермеццо. **Научная новизна** статьи заключается в обращении к жанру баллады и интермеццо в творчестве Й. Брамса. **Выводы.** Й. Брамс впервые дал общее название пьесам опуса 10 – «Баллады», демонстрируя его как цикл. В него вошли три пьесы – баллады и одно интермеццо. Таким образом, Брамс создал полижанровую пьесу – интермецционную балладу, или балладное интермеццо. Также это произведение – единственный источник программности в фортепианных опусах Й. Брамса. Пьесы цикла интонационно связаны между собой при сквозной драматургии. Это произведение очень показательно для творчества Брамса, т.к. отражает завершение его отношений с К. Вик и Р. Шуманом (в связи с его смертью).

**Ключевые слова:** Йоганнес Брамс, оп. 10, баллада, интермеццо, полижанровость, цикл, программность.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю висвітлення програмності циклу «Баллади» оп. 10 Йоганнеса Брамса

та єдності п'єс цього циклу; звернення до особливості жанру балад у циклі та до значення жанру інтермеццо в циклі «Балад».

Як наслідувач Роберта Шумана, Йоганнес Брамс став послідовним продовжувачем його мислення та його жанрів. Саме Шуман винайшов жанр інтермеццо в ор. 4, а Брамс продовжив його використання, по-новому розвинув його та інтерпретував, починаючи з ор. 10. Вони зовсім інші, хоча і охоплюють шумановське багатство почуттів та образів.

**Мета статті** – показати цілісність циклу Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10, незважаючи на те, що в ньому поєднуються п'єси різних жанрів (балади та інтермеццо), створюється поліжанровість (інтермеццо-балада), спостерігається єдність драматургії, інтонаційності, тематизму та їх співвідношення. Ввести цикл творів Йоганнеса Брамса «Балади» ор. 10 у репертуар піаністів як в Україні, Китаї, так і в усьому світі. **Методологія статті** – використані методи історико-культурологічного, теоретичного та жанрово-стильового аналізу, що надає можливість висвітлити своєрідність і неповторність жанрового мислення Йоганнеса Брамса відносно «Балад» ор. 10 у контексті його творчої індивідуальності та в контексті подальшого дослідження розвитку жанрових особливостей балад і інтермеццо. **Наукова новизна статті** полягає у зверненні до жанрів балади та інтермеццо у творчості Й. Брамса.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Про життя та творчість Брамса написано досить багато монографій, авторами яких є Г. Галь, К. Гейрингер, Ф. Грасбергер, М. Друскин, Е. Царева [1; 2; 3; 4 ; 7]. У них аналізується ряд творів композитора. Зважаючи на те, що ор.10 займає важливе місце в контексті раннього періоду творчості композитора, певні відомості про нього можна знайти в монографічних дослідженнях про Й. Брамса, в інших працях. Але аналіз деяких творів і жанрів ще не є повністю вичерпаним, а іноді деякі твори навіть не згадуються. Наприклад, дається лише загальна характеристика фортепіанних мініатюр. Так, цикл «Балади» ор. 10 Й. Брамса, дуже важливий для творчості композитора, в музикознавчій літературі висвітлений недостатньо. Найбільш цікаві спостереження щодо ор. 10 знаходяться у спільній монографії «Музика Австрії і Германії ХІХ століття» [6]. Виходячи із драматургійного, жанрового аналізу п'єс циклу, можливо уточнити компоненти, що входять до змісту опусу 10, де

використовуються жанри балади і інтермеццо. Саме він завершує початковий період творчості композитора.

**Основний зміст роботи.** Йоганнес Брамс – представник німецької композиторської школи, що спирався на традиції німецької класичної музики і завоювання музичного романтизму, який увійшов до історії музики як пізній романтик. Брамс, як хранитель класичних традицій, займає особливе місце в пізньому німецькому романтизмі. Прагнучи до співвідношення нового і традиційного, він не вважав, що класичні жанри і форми вичерпали себе. Це споріднює його з такими романтиками, як Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон й Ф. Шопен. Брамс створив свій самобутній творчий стиль, а його музична мова відзначена індивідуальними рисами.

Брамс написав велику кількість окремих п'єс, об'єднаних в опуси. Разом із тим як на початку творчого шляху, так і під час його завершення Йоганнес Брамс у фортепіанних опусах поєднував різні жанри, ніби змішував їхні композиційні особливості: балади й інтермеццо (ор. 10); інтермеццо і капріччіо (ор. 76); фантазії, інтермеццо та капріччіо (ор. 116); інтермеццо, балади, романса (ор. 118); інтермеццо, рапсодії (ор. 119). Але є у Брамса опус, що складався тільки з інтермеццо – ор. 117 «Три інтермеццо» (1892).

На ранньому етапі творчості Брамс ніби асоціював жанр балади та інтермеццо. Тому розглянемо, по-перше, жанр інструментальної балади у творчості Й. Брамса («Балади» ор. 10), де під номером 3 знаходиться Інтермеццо.

Балада – складний та неоднорідний жанр, що сягає корінням у сиву давнину. Розвиток жанру привів до виникнення інструментальної балади, творцем якої став Ф. Шопен. Саме він назвав баладами низку своїх фортепіанних творів. Балади Шопена – це складні, драматичні оповідання про далекі та бурхливі події. Основною ознакою шопенівських балад є їхній зміст, який пов'язаний із головною темою творчості Ф. Шопена, – його Батьківщиною. У баладах Шопена особливо рельєфно проявилися, з одного боку, зв'язки з романтичною естетикою, з іншого – індивідуальний, шопенівський початок, який дещо відокремлює його творчість від загальних прагнень західноєвропейських романтиків.

У Ф. Шопена кожна з балад – окремий повноцінний твір, який має свій початок і своє логічне закінчення. Майже кожна з балад починається вступом-роздумом, який веде

за собою драматичний конфлікт. Це протиріччя передбачає певне завершення в кодї, яка є або завершенням боротьби героїчною перемогою, або примиренням над неблаганністю долї, де кода є певним осмисленням того, що відбулось.

Інтерес до інструментальних балад виявляли й інші композитори-романтики, послїдовники Ф. Шопена – Ф. Ліст, Е. Гріг та Й. Брамс. Кожен із них підійшов до трактування даного жанру по-різному, привносячи в нього певні нові риси. Але жанр балади не є центральним в їхній творчості, відповідно, він привертає меншу увагу музикознавців і не часто стає предметом фундаментальних музикознавчих досліджень, включаючи поглиблене вивчення даних творів, комплексний підхід до їх аналізу. Сказане ще раз зумовлює актуальність нашого дослідження.

Балади ор. 10, хоча і відносяться до ранніх творів Й. Брамса, вражають майстерністю і зрілістю, масштабністю мислення композитора, прагненням до філософського узагальнення в циклі і переконливістю втілення цієї ідеї музичними засобами.

Балада виявилася дуже важливим жанром для Й. Брамса. Це жанр, «який відразу ж заявив про значення пісенно-ліричного чи пісенно-епічного тематизму для його фортепіанних п'єс, який встановлює глибокі зв'язки між його інструментальною і вокальною музикою. Особливо характерною в цьому плані є перша балада з ор. 10» [6, с. 373]. Балади ор. 10 «замикають ранній період фортепіанної творчості композитора», – вважає М. Друскін [4, с. 96].

Балади ор. 10 – це ліричні п'єси для фортепіано, що були створені Й. Брамсом у 1854 році і присвячені другу Юліусу Отто Грімму. Написання чотирьох балад (де № 3 зветься Інтермеццо) збігається з важливим, переломним періодом у житті композитора. Він обожнював Роберта Шумана, який допомагав молодому композитору повірити в себе. Брамс – його послїдовник, і саме він виявився посередником між хворим Шуманом, що знаходився в лікарні, та його дружиною Кларою, в яку багато років був закоханий. Саме тоді вмирає Шуман, і Брамс пориває із Кларою.

Жанр балади є традиційним для романтичного стилю. У деяких випадках романтична балада частково відтворює жанр народно-пісенної балади. У Брамса цей зв'язок із народним джерелом є більш помітним (як у пісенній, так



і у фортепіанній баладі). Насамперед це проявляється в розмірній ритміці, що передає неспішний і задумливий плин розповіді. Незважаючи на те, що балади Брамса були створені лише за 12 років після написання балад Шопена, відчувається зовсім інший підхід до трактування цього жанру.

Балади Й. Брамса – **невеликі заокруглені мініатюри**, побудовані за принципом трьох частин, який відкриває широкі можливості для драматургії конфліктного типу. Але, на відміну від Шопена, балади Брамса не містять чітко виражених героїчних тем, загостреного конфлікту, ефекту катастрофи та трагічної безвиході. Це – споглядальні, філософські твори-роздуми, в яких композитор використовує визначену гармонічну мову, що характерна для усього циклу: плагальні, натурально-ладові, діатонічні звороти.

Особливо характерна в цьому плані перша балада з ор. 10. Тут ми зустрічаємося з **єдиним витком програмності** у фортепіанних творах Й. Брамса. Великий вплив на задум циклу ор. 10 зробило знайомство композитора з антологією – збіркою пісень «Голоси народів у піснях» (“*Stimmen der Volker in Liedern*”) німецького історика культури другої половини XVIII століття І. Гердера, який, розвиваючи ідеї народності, надрукував у 1778–1779 рр. антологію пісень різних народів світу.

Тільки перша п'єса з ор. 10 має авторське посилення на народну шотландську баладу «Едвард» із цієї збірки, хоча решта балад також пронизані духом і образністю старовинного шотландського епосу. До речі, в пізньому періоді творчості Й. Брамс знову звертається до цієї ж шотландської балади «Едвард», коли у 1877–1878 рр. створює цикл вокальних дуетів «Чотири балади та романси» ор. 75. Також пізніше в епіграфі до збірки «Три інтермеццо» ор. 117 (1892) Й. Брамс наводить рядки із цієї ж антології.

Брамс є автором 5 інструментальних балад: чотирьох балад (одна з них зветься Інтермеццо) ор. 10 та балади g-moll ор. 118, що входить у цикл «Шість фортепіанних п'єс». Остання просочена мужньою енергією. За духом вона близька до ранніх творів композитора, але форма стає відточеною, Брамс сміливо і вільно використовує можливості тричастинної форми. Остання балада композитора – це чудовий зразок піанізму німецького романтика.

Балади Й. Брамса ор. 10 для фортепіано – єдиний твір, що **об'єднує ряд мініатюр загальним задумом**, філософською

концепцією, що відбиває погляд композитора на сутність людського буття. Крім того, ці п'єси складають об'єднаний єдиною драматургією цикл, в якому можна знайти інтонаційні, ладотональні та метроритмічні зв'язки, образно-сміслові й тематичні арки, схожі види фактурного викладу тощо.

У Й. Брамса кожна з балад є частиною цілого. Можливо, тут присутні і певні риси сонатно-симфонічного, чи сюїтного циклу, наприклад, контрастне чергування частин. Балади № 1 і № 3 (Інтермеццо) Брамса близькі за своїм мінорним колоритом. Сфера, яка містить образи активної дії, – середня частина Балади № 1, крайні епізоди другого розділу Балади № 2, перший розділ Балади (Інтермеццо) № 3. Вони привносять у цикл риси героїки, суворості, мужньої сили і вольового духу.

Із цими п'єсами зіставляються протилежні за характером Балади № 2 та № 4. У них переважає пісенна природа в інструментальному прояві своїх можливостей, лірична образність, що додає їм споглядальний характер і пейзажність, звернення до мажорних тональних сфер привносить світлий колорит. Перші розділи цих балад – приклад інтимної лірики Брамса. Цикл має дві кульмінації: емоційну (Балада-Інтермеццо № 3) і смислову, інтелектуальну (Балада № 4).

Із погляду драматургії, перш за все, звертає на себе увагу тонально-сміслова єдність циклу: балада № 1 написана в *d-moll*, балада № 2 – в однойменному мажорі – *D-dur*, балада-інтермеццо № 3 – у паралельній до *D-dur* тональності, тобто *h-moll*. Завершує цикл Балада № 4, що написана в однойменній тональності до попередньої п'єси – *H-dur*. Отже, можна стверджувати, що композитор через співвідношення близьких між собою тональностей немов занурює слухача в обрану образно-емоційну сферу, домагаючись цим цілісного сприйняття твору.

Одним із яскравих виразних засобів, які об'єднують частини цілого, є використання синкопованих ритмічних малюнків. Вони володіють можливістю передачі різних за значенням і змістом образів. Збереження і перенесення цього засобу музичної виразності з однієї балади в наступну перетворює синкопований моноритм в елемент об'єднання двох протилежних образних сфер.

Важливим чинником об'єднання творів циклу є використання композитором прийому «проростання» різних тем з одного інтонаційного зерна. Серед найважливіших інтонаційно-

мелодичних взаємозв'язків у циклі слід виділити: спорідненість гамоподібного руху першої теми Балади № 2 із другою темою Балади № 1; інтонаційну і ритмічну схожість двох мотивів у Баладі № 1, другого мотиву Балади-Інтермеццо № 3 із другою темою Балади № 1 тощо.

Значне місце в побудові драматургії циклу займає хорал як жанр, як тип фактурного викладу тематизму і, головне, як яскравий виразний засіб, що несе в собі філософську ідею сакральності. Певну хоральність можна відчуті і в темі Першої балади. Вона викликає асоціацію із траурною ходою, слідом за якою йде розповідь про героя, що покидає світ. Її середня частина сприймається як явище душі перед Божим судом. Дві наступні балади занурюють у світ спогадів – реальних життєвих, часом драматичних подій, а також глибоких внутрішніх переживань і роздумів.

Перша балада чітко намічає дві образно-тематичні лінії (в їх контрасті і єдності), які згодом сконцентруються в найбільш характерних для Брамса жанрах – **капріччіо та інтермеццо**. Балади визначають інструментальна стихія, драматична скерцозність (дивись Скерцо ор. 4, Баладу-Інтермеццо h-moll №3, контрастні плани Балад № 1 і 2 з ор. 10), широка пісенність (основні теми Балад № 1 і 2, Балада № 4). «Вони ж соотносяться і з сонатами, з найбільш характерними для Брамса їх частинами: Andante і скерцо». Друга сфера розроблена більш повно й багатогранно. У баладах ми знаходимо типові жанрово-стилістичні прикмети брамсівської музики, що відтворюють цей жанр з особливостями свого часу, але і наповнюють його своєрідними жанровими рисами: в Першій баладі виявляється опора на пісенність, у Другій – додаткові риси коліскової, в Четвертій – відчувається вокальна лірична мініатюра. Усі ці риси знайдуть згодом узагальнення в Баладі-Інтермеццо. «Особливо знаменно майже цитатне звернення до пісні Шумана в ліричному епізоді опуса» [6, с. 375].

Зупинимося більш конкретно на першій та третій баладі (інтермеццо). Мелодія Першої балади з повторенням приспіву «Едвард, Едвард» виникає з озвучування початкових рядків: зберігається діалогічне протиставлення мови матері і сина, що відтворюється у структурі першої частини (a-v+a1-v1). Деякі аналогії виникають і з героїко-трагічними полонезами Шопена es-moll, fis-moll. Загальний вигляд балади характери-

зується «хоровим» звучанням обох тем, близькістю саме старовинній народній пісні.

**Перша балада** з ор. 10, d-moll. Йоганнеса Брамса носить спокійний, розповідальний характер. Акордова фактура, ритмічна чіткість, розмір 4/4 та похмура тональність d-moll наближують звучання балади до похоронної ходи. Постійні зупинки, застигли акорди, пусті двоголосні октавні ходи створюють відчуття філософського роздуму, що пов'язане із драматичністю літературної основи.

Лірична, романтична балада, з народними елементами (фаршлагі, що надають риси танцевальності), із фрїгійським нахилом (див. 5 т.), написана у складній тричастинній формі з умовними рисами сонатності.

Музика повністю відображає структуру поезії. Адже в ній відчувається діалогічність викладу: запитальним фразам літературного тексту, що надаються висхідними інтонаціями у Брамса, відповідають постійні пониклі повторювання «Едвард! Едвард!» або «Матір! Матір!», що відображаються в музиці повторенням декількох застиглих акордів у нижньому регістрі – трьохоктавні квінтови поклики (e-a, e-a). Постійно стверджується V ступень. Початок балади сприймається як розповідь про героя, що покидає світ (на динаміці p-pp).

Перейдемо до найбільш цікавої для нас п'єси – № 3, Балади-Інтермеццо, наповненої драматичною скерцозністю, яка в нас асоціюється з поліжанровістю

**Балада № 3 (Інтермеццо)**, з ор. 10, h-moll. Це єдина п'єса цикла, що починається з дії, а не зі споглядання і роздумів. Про це свідчать темпове позначення Allegro, динамічний розмір 6/8 та нюанс forte. Разом із тим тут більш, ніж в інших п'єсах опусу, простежуються риси містичності, розповідальності, що є характерними для жанру балади. Це кульмінація циклу. Вона динамічна, польотна, яскрава, поєднує в собі драматичні та епічні образи. Форма твору – складна тричастинна.

Вже у вступі Балади № 3 звертає на себе увагу акцентована квінта h-fis на слабку долю, ніби віщуючи тривогу (в монографії К. Зенкіна чисті квінти перетворилися у «квінту-трифон h-f на слабку долю» [5, с. 162]). Синкопа, як і у Другій баладі, просочується в ритмічну тканину всього твору, але тут синкопа використовується як символ тривоги, що створює постійну напругу у всьому тематизмі.

У першому мотиві *Intermezzo* відсутність останніх долей, «обірваний» висхідний мотив (*staccato* на останній восьмій) надають поривчастості та імпульсивного характеру звучанню теми. У цьому мотиві (тт. 3-6) явно відчувається вплив Р. Шумана, бо використаний його «принцип концентрації суті образу найкоротшій побудові мотиву ... сам мотив містить у собі максимум нестійкості» [5, с. 162].

Перший із трьох розділів *Балади-Інтермеццо* написаний у простій тричастинній формі ( $AA_1A_2$ ), де кожна, в іншій тональності, обіймає різну кількість тактів та має різний розвиток (що нагадує народні принципи розвитку). Цей драматичний розділ завершується декількома спокійними акордами в низькому регістрі.

Схема першого розділу:

A			A <sub>1</sub>			A <sub>2</sub>	
ВП	a	b	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>3</sup>	–
2	6	6	4	6 (2+2+2)	6	6 (2+2+2)	4
H	h	$h - e -$ Fis	Fis – e	C – D – (h)	$h - e -$ Fis	Fis- dur – h	

Середина *Балади-Інтермеццо* (тт. 43-92) витримана в акордовій хоральній фактурі. Її звучання не виходить за межі нюансу *pp* і навіть досягає звукової межі *ppp*. Високий регістр додає небесного, ангельського звучання.

Знову привертає до себе увагу синкопа, що підготовлена квінтою першої частини. Але тепер вона символізує образ відліку довжини життя і протягом розділу періодично буде нагадувати про себе «покликом зозулі» – спадні (нисхідні) квартали у верхньому регістрі – *dis-ais* (тт. 48-49; 57-58). При тому згадаємо, що ми звикли, щоб «ку-ку» зозулі відтворювалося спадною (нисхідною) терцією.

У *Баладі-Інтермеццо* така кварта чергується з нисхідною октавою *ais-ais* (тт. 67-70, друга і перша октави) та іншими нисхідними інтервалами в різних пластах фактури. «Поклик зозулі» – не просто прийом звукообразування, а глибоко народний образ пророцтва: зозуля ніби пророкує майбутнє, відряховує, скільки років залишилося в його житті, яке вже завершується.

Середній розділ у *Брамса* представлений декількома періодами в *dis-moll* та *Fis-dur* неквадратної будови і вкладається у просту двохчастинну репризну форму з кодою ( $\text{€} + \text{€1}$ ). Усе будується на варіюванні музичного матеріалу.

*Форма середньої частини балади-інтермецо:*

d	d 1	d2	d3	перехід
7	9	12 (8+4)	10	12
речення	речення	розвиток + перехід	речення-ре- приза	Кода
dis-moll	dis-moll	Fis-dur	dis-moll	
Експозиція		Розробка – реприза		Кода
Перша частина		Друга частина		

Перехід приводить до динамічної скороченої репризи зі змінною фактури. Та тепер тема не має таких драматичних рис, які звучали на початку твору. Закінчується балада у H-dur, ніби готуючи наступну баладу. Ніжні акорди поступово здіймаються увись.

*Схема репризи балади-інтермецо:*

I		II		
a4	v2	a5	a6	Кода
6	6	4	6 (2+2+2)	
h	H– e – Fis	Fis	C – D – (H)	H

Таким чином, Балада № 3 h-moll (Intermezzo) має такі риси:

– **від балади** тут риси програмності та наскрізна драматургія, що йде від посилання на шотландську баладу «Едвард» І. Гердера;

– використання гумористичного, жартівливого ефекту, характерного **для жанру інтермецо**: опора на спадний ввідний тон (на початку речень першої частини, в центрі другого речення); використання мордентів (у кінці твору); синкопи; зіставлення регістрів при специфічному викладенні басу; ритмічні рішення, що поділяють фактуру на самостійні елементи; співвідношення акцентованих протяжних часток і стаккато; зіставлення скачкових висхідних інтонацій та стаккато глибокого баса на шостій частці такту (6/8); «рвані» речення, не квадратні, весь час різного протягу, що зумовлено варіаційністю, варіантністю;

– викладання стаккато елементів мотивів та окремих акордів, які залишають після себе тільки паузи і басы;

– характерні для ранніх романтиків (Ф. Шуберт) повтори тактів, активна секвентна будова, варіантність та варіаційність викладу;

– варіаційну форму пронизує тричастинність – проста та складна;

– різний вид використання остінатності: basso ostinato, soprano ostinato, гармонійне та мелодійне ostinato, акордове ostinato супроводу;

– насичення складними гармоніями, активне синкопировання, що є характерним для даного жанру; поліладові накладення;

– мозаїчність будови при розвитку форми: складання з варіантів окремих розділів попередніх частин (реприза побудована з елементів експозиції);

– завершення п'єси в одноіменній тональності у H-dur (готуючи наступну баладу), на акорді , що не є стійким – T6/4.

Балада № 3 h-moll (Intermezzo) дійсно є кульмінаційним центром усього циклу: поліжанрова п'єса – інтермеційна балада, чи баладна інтермецо. Кування зозулі в Intermezzo – це не просто прийом звукообразування. Цей глибоко народний образ пророкує майбутнє, відрховує герою залишок його життя.

**Висновки.** Й. Брамс уперше дав загальну назву п'єсам опусу 10 – «Балади», демонструючи їх як цикл. У нього ввійшли три п'єси – балади та одна – інтермецо. Таким чином, Брамс створив поліжанрову п'єсу – інтермеційну баладу, чи баладне інтермецо. Також цей твір є єдиним витоком програмності у фортепіанних опусах Й. Брамса. П'єси циклу інтонаційно пов'язані між собою при наскрізній драматургії. Цей твір є дуже важливим для творчості Брамса, бо відбиває завершення його стосунків із К. Вік та Р. Шуманом (у зв'язку з його смертю).

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Галь Г. Иоганнес Брамс. Творчество и личность / Пер. с нем. Л. Б. Александрова. *Ганс Галь. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера, три мира.* Москва : Радуга, 1986. С. 21–169.

2. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / Пер. с нем. Г. Нашатыря. Москва : Музыка, 1965. 432 с.

3. Грасберггер Ф. Иоганнес Брамс / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. Москва : Музыка, 1980. 71 с.

4. Друскин М. Брамс: монографический очерк. 4-е изд. Ленинград : Музыка, 1988. 96 с.



5. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1997. 490 с.

6. Музыка Австрии и Германии XIX века: учебное пособие в 2-х томах / ред. Т. Цытович. Кн. 2. Москва : Музыка, 1990. 526 с.

7. Царева Е. Иоганнес Брамс : монография. Москва : Музыка, 1986. 383 с.

#### **REFERENCES**

1. Gal, H. (1986). Johannes Brahms. Creativity and personality. (L. B. Aleksandrov, Trans.). Gans Gal. Brahms, Wagner, Verdi. Three masters, three worlds. Moscow: Raduga p. 21-169. [in Russian].

2. Geyringer, K. (1965). Johannes Brahms. (G. Nashatyir, Trans.). Moscow: Muzyika [in Russian].

3. Grasberger, F. (1980). Johannes Brahms. (V. G. Shnitke, Trans.). Moscow: Muzyika [in Russian].

4. Druskin, M. (1988). J. Brahms: monographic essay. L.: Muzyika [in Russian].

5. Zenkin, K. (1997). Piano miniature and a way of musical romanticism. Moscow: Moscow state conservatory name P. I. Chaikovskiy [in Russian].

6. Music of Austria and Germany of the XIX century: a study guide in 2 vol. (1990) / T. Tsytovich (Ed.). Vol. 2. Moscow: Muzyika [in Russian].

7. Tsareva, E. (1986). Johannes Brahms. Moscow: Muzyika [in Russian].

***Стаття надійшла до редакції 11.09.2019***

## 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)<sup>1</sup>.

### Статті приймаються українською та російською мовами.

Обов'язковим є повний переклад статті англійською мовою.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 «Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення»; оформлення списку використаних джерел, відповідно до ДСТУ 8302:2015; ДСТУ 3582-97 «Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила»;

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 15 січня 2018 року № 32 «Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України»);

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України «Про наукову і науково-технічну діяльність»; Стаття 50 Закону України «Про авторське право і суміжні права»; п. 16 «Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника»).

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію

<sup>1</sup> <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](mailto:onmavisnyk@gmail.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 5. Правила цитування:

– всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;

– посилання на підручники є небажаним;

– вторинне цитування не бажане;

– якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія 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 аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та

назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович*, ORCID 0000-0000-0000-0000, *доктор мистецтвознавства, 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. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.*

**Метод герменевтичного підходу при трансформації органічних 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 не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;
- формулювання цілей статті (постановка завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку» (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., 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](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 Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, **до розгляду прийматися не будуть.**

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.



## НОТАТКИ

## 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 № 3 від 16 жовтня 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](mailto: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