

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 2*



Одеса  
«Астропринт»  
2019

УДК 78.01 (060.55)

М 895

doi:10.31723/2524-0447-2019-30-1

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

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

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

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

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

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

|   |    |
|---|----|
| <i>Christoph Flamm.</i> Life and art: N. Medtner's music and its meaning.....   | 5  |
| <i>Черкашина-Губаренко М. Р.</i> Николай и Эмилий Метнеры, Рихард Вагнер и культура русского Серебряного века.....              | 24 |
| <i>Грiбiнcькo Ю. О.</i> Лірика Ф. Тютчева у творчості М. Метнера.....   | 46 |
| <i>Довгаленко Н. С.</i> Парадигма лірики в симфонізмi Є. Станковича (Четверта симфонія «Lirica»).....                           | 58 |
| <i>Шевченко Т. А.</i> Соната-воспоминание как вершина авторской символики Н. Метнера.....                                       | 72 |
| <i>Маскович Т. М.</i> Богородична тематика у сакральній музиці Ганни Гаврилець: старовинний кант XVII ст. «Мати милосерда»..... | 85 |
| <i>Ерецький А. В.</i> Проблема соотношения звучащих и незвучащих структур в музыке: музыковедческий подход.....                 | 95 |

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

|   |     |
|---|-----|
| <i>Самойленко А. И.</i> Современное метнероведение: теоретические пролегомены и творческие перспективы.....   | 109 |
| <i>Тышко С. В.</i> Случайная закономерность или закономерные случайности? (о роли некоторых биографических деталей в истории музыкальной культуры)..... | 123 |
| <i>Драч И. С.</i> Поле иллюзии композиторской индивидуальности Николая Метнера.....   | 136 |
| <i>Осадчая С. В.</i> Духовно-религиозные предпосылки художественного сознания Н. Метнера.....   | 155 |

|   |     |
|---|-----|
| <i>Марук В. Б.</i> Концепція музикального творчества<br>в літературному насліди Н. Метнера.....                                 | 169 |
| <i>Mishyn V. Yu.</i> “The physics” of music perception in Antique<br>philosophy and Cartesian mechanism.....                    | 179 |
| <i>Чинчевий К. І.</i> Феномен «майстер-клас»<br>у музичному мистецтві: пролегомени до поняття.....                              | 187 |
| <i>Wang Na.</i> Modern opera house as a subject of musicologist<br>studies: musical, historical and interpretation aspects..... | 198 |

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

|   |     |
|---|-----|
| <i>Батовська О. М.</i> Хор в опері «Фауст» Ш. Гуно<br>як вагомий компонент музично-драматургічної<br>виразності.....  | 209 |
| <i>Щербаківа О. К.</i> Николай Метнер в зеркале<br>камерно-ансамблевого творчества.....   | 222 |
| <i>Попова Г. В.</i> Приёмы развития звуковой техники<br>пианиста: комплексный эмпирический подход.....  | 235 |
| <i>Татарнікова А. А.</i> Духовно-сміслові аспекти<br>християнського славослів'я в англійській<br>культурно-історичній традиції<br>(на прикладі “Gloria” Дж. Раттера)..... | 251 |
| <i>Казимирів Х. Т.</i> Земля в поетичній міфотворчості<br>Івана Франка та її музичних інтерпретаціях.....   | 264 |
| <i>Formanyuk I. V.</i> Features of the spatial and textural<br>organization of compositions for domra<br>without accompanying.....  | 274 |
| <i>Ду Вей.</i> Специфічні властивості вокального<br>інтонування в оперному мистецтві:<br>до проблеми емоційно-когнітивного змісту музики.....                             | 283 |
| <i>До уваги авторів</i> .....   | 294 |

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

---

UDC 786.2[782/.784]+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-1>**Christoph Flamm,**

ORCID: 0000-0002-6621-3573

Professor of Musicology

Heidelberg University

[christoph.flamm@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:christoph.flamm@zegk.uni-heidelberg.de)

### LIFE AND ART: N. MEDTNER'S MUSIC AND ITS MEANING

**The purpose of the article.** A deeper understanding of Medtner's music can be obtained both by considering the symbolical layers of his works with regard to his personal life, and by juxtaposing possible or obvious influences of other composers' music on his own compositions. **The methodology** of the article is determined by the combination of musicological and aesthetic approaches to Medtner's musical thinking. **The scientific novelty.** Most of the traces of Medtner's private life in certain vocal and instrumental compositions are shown for the first time. The discussion of the connections of Medtner's music to other composers is decisively broadened. **Conclusions.** We are lucky to live in a time where the aesthetic battles of the 20th century up to Adorno and his disciples have become meaningless. But that does not prevent us from realizing that Medtner, as a person and in his art, has been part of this battle, and a very active one. His writings and his compositions are imbued with his convictions. It would be naive to ignore these convictions when quoting from his writings – and it would be naive to ignore them when playing or hearing his music. This is even true for his seemingly non-programmatic piano music, especially the sonatas whose flexible structures are directly shaped by the poetic content lying beneath the skin. One cannot tune out the symbolic dimensions of Medtner's music without damaging its message. If we really want to understand Medtner, we must face the contradictions that are part of his person and his aesthetics. Many of Medtner's works, his songs and sonatas, are symbolic signs: they

*bear witness to traumatic experiences, and they represent creative attempts to cope with monstrous burdens – predominantly by transcending earthly dimensions and seeking for ideal realms of spirituality and religion, be that a Goethean past or Christian faith. Contextualizing Medtner in terms of style and worldview would help us seeing him as a child of his time, a time brutally torn apart by ideologies. In a typical symbolist manner, Medtner has encoded personal and private messages and subtexts in many of his compositions. A re-lecture of diaries, letters, memories and other biographical sources can open new paths towards a deeper deciphering of the hidden messages of his works. At the same time, his music is not as isolated and unique in his time as usually has been stated by music historians: Motivic findings, structural solutions and psychological narratives can in some cases be traced back not only to models like Beethoven, Chopin, or Wagner, but to contemporary composers like Grieg, Catoire, or Rachmaninoff.*

**Key words:** *Nicholas Medtner, hidden private messages in music, symbolical layers in works, contemporary influences on Medtner.*

**Кристоф Флам, професор музикознавства в Гейдельберзькому університеті**

**Життя та мистецтво: музика М. Метнера та її значення**

**Мета статті.** Глибше розуміння музики Метнера можна отримати, розглядаючи символічні шари його творів з урахуванням його особистого життя, а також узгоджуючи можливі чи очевидні впливи музики інших композиторів на його власні композиції. **Методологія статті** визначається поєднанням музикологічного й естетичного підходів до музичного мислення Метнера. **Наукова новизна.** Більшість слідів особистого життя Метнера в певних вокально-інструментальних композиціях показані вперше. Обговорення зв'язків музики Метнера з іншими композиторами рішуче розширюється. **Висновки.** Нам пощастило жити в часи, коли естетичні битви ХХ-го століття аж до Адорно і його учнів стали безглуздими. Але це не заважає нам усвідомити, що Метнер як людина у своєму мистецтві був частиною цієї битви, причому дуже активною. Його твори наповнені його переконаннями. Було б наївно ігнорувати ці переконання під час цитування його творів – й було б наївно ігнорувати їх, граючи або слухаючи його музику. Це справедливо навіть для його, здавалося б, непрозраної фортепіанної музики, особливо сонат, гнучкі структури яких безпосередньо формуються поетичним змістом, що лежить не на поверхні. Неможливо відключити символічні вимірювання музики Метнера, не пошкодивши її послання. Якщо ми дійсно хочемо зрозуміти Метнера, ми повинні зіткнутися із суперечностями, які є частиною його особистості і його естетики. Багато творів Метнера, його пісні й сонати є символічними знаками: вони свідчать про травматичні переживання та представляють творчі спроби впоратися з тягарями страхів – переважно шляхом перевищення земних вимірів і пошуку ідеальних царств духовності й релігії, будь то Гетевське минуле або християнська віра. Контекстуалізація Метнера з боку стилю та

світосгляду допомогла б нам бачити його дитиною свого часу, часу, жорстоко розірваного ідеологіями. У типовому символістському образі Метнер закодував особисті й приватні повідомлення та підтексти в багатьох своїх композиціях. Повторне вивчення щоденників, листів, спогадів та інших біографічних джерел може відкрити нові шляхи до глибшого розшифрування прихованих повідомлень його творів. Водночас його музика не настільки ізольована й неповторна для свого часу, як це зазвичай заявляли історики музики: мотивні вирішення, структурні прийоми й психологічні наративи в деяких випадках простежуються не лише до таких першовізірів, як Бетховен, Шопен чи інші, як Вагнер, але й до сучасних для Метнера композиторів, таких, як Григ, Катур або Рахманінов.

**Ключові слова:** Микола Метнер, приховані особистісні повідомлення в музиці, символічні шари у творах, сучасний вплив на Метнера.

**Кристоф Фламм**, професор музикознавства в Гейдельберзькому університеті

#### **Жизнь и искусство: музыка М. Метнера и ее значение**

**Цель статьи.** Более глубокое понимание музыки Метнера можно получить, рассматривая символические слои его произведений с учетом его личной жизни, а также согласовывая возможные или очевидные влияния музыки других композиторов на его собственные композиции. **Методология статьи** определяется сочетанием музыкологического и эстетического подходов к музыкальному мышлению Метнера. **Научная новизна.** Большинство следов личной жизни Метнера в определенных вокально-инструментальных композициях показаны впервые. Обсуждение связей музыки Метнера с другими композиторами решительно расширяется. **Выводы.** Нам повезло жить во времена, когда эстетические битвы XX века до Адорно и его учеников стали бессмысленными. Но это не мешает нам осознать, что Метнер как человек в своем искусстве был частью этой битвы, причем очень активной. Его произведения наполнены его убеждениями. Было бы наивно игнорировать эти убеждения при цитировании его произведений – и было бы наивно игнорировать их, играя или слушая его музыку. Это справедливо даже для его, казалось бы, непрограммной фортепианной музыки, особенно сонат, гибкие структуры которых непосредственно формируются поэтическим содержанием, лежат не на поверхности. Невозможно отключить символические измерения музыки Метнера, не повредив ее послание. Если мы действительно хотим понять Метнера, мы должны столкнуться с противоречиями, которые являются частью его личности и его эстетики. Многие произведения Метнера, его песни и сонаты являются символическими знаками: они свидетельствуют о травматических переживаниях и представляют творческие попытки справиться с бременем ужасов – преимущественно путем превышения земных измерений и поиска идеальных царств духовности и религии, будь то гетевское прошлое или христианская вера. Контекстуализация Метнера с точки зрения стиля и мировоззрения помогла бы нам видеть его ребенком

своего времени, времени, жестоко разорванного идеологиями. В типичном символистском образе Медтнер закодировал личные и частные сообщения и подтексты во многих своих композициях. Повторное изучение дневников, писем, воспоминаний и других биографических источников может открыть новые пути к более глубокой расшифровке скрытых сообщений его произведений. В то же время его музыка не столь изолирована и неповторима для своего времени, как это обычно заявляли историки музыки: мотивные решения, структурные приемы и психологические нарративы в некоторых случаях прослеживаются не только у таких первоисточников, как Бетховен, Шопен или другие, как Вагнер, но и у современных для Медтнера композиторов, таких как Григ, Катур или Рахманинов.

**Ключевые слова:** Николай Медтнер, скрытые личностные сообщения в музыке, символические слои в произведениях, современное влияние на Медтнера.

**Relevance of research topic.** A deeper understanding of Medtner's music can be obtained both by considering the symbolical layers of his works with regard to his personal life, and by juxtaposing possible or obvious influences of other composers' music on his own compositions.

**The purpose of the article.** A deeper understanding of Medtner's music can be obtained both by considering the symbolical layers of his works with regard to his personal life, and by juxtaposing possible or obvious influences of other composers' music on his own compositions.

**The scientific novelty.** Most of the traces of Medtner's private life in certain vocal and instrumental compositions are shown for the first time. The discussion of the connections of Medtner's music to other composers is decisively broadened.

**Main content of the research. I. *Hidden in music: Medtner's private life***

It is a well-known fact that any attempt of equalizing life and work of a composer is highly problematic. Yet some elements of Medtner's private life doubtlessly help understand better his aesthetics and his specific artistic choices which sometimes seem strange and isolated in his time. In a more direct way, some of these private elements are reflected in his music, especially in his songs.

Without any doubt, at the centre of Nicolai Medtner's private life stands his intimate relationship with his brother Emilii (or Emil) and with his companion in life, Anna. Emilii, being his elder brother, had taken the role as an intellectual educator



of Nicolai in terms of philosophy, literature, aesthetical thinking, or simply *Weltanschauung*. Anna Bratenshi, a violin student, was acquainted with both brothers, she married Emilii in late 1902. As Emilii's biographer, the Swedish slavist Magnus Ljunggren, has pointed out, the marriage was problematic from the beginning, "marked by physical estrangement and emotional anxieties. <...> In letters and in early writings dealing with both music and the new Symbolist literature, he reiterated warnings against erotic mysticism and orgiastic tendencies which obviously had something to do with his marital problems" [4, p. 18]. To make things worse, not only did the bond of love between Anna and Emilii prove fragile, but the amorous feelings between Nicolai and Anna became stronger and finally broke out in summer 1903. Anna has left a description of this cathartic moment when the three of them stayed in Nizhny Novgorod, where Emilii was working as censor for literary publications:

"In the evening I went into [Nicolai's] room and found him in a terrible state of dejection, his head in his hands and almost in tears. It was then that I confessed to him my real relationship with Emil, we spoke together, and the scales fell from our eyes. How to help the situation? We told Emil everything with total frankness, and he was magnanimous and understanding, but he begged us, out of consideration for his parents, particularly his mother, not to take any steps for the moment" [5, p. 27]. It was not until 1909 that Medtner's parents became fully aware of the situation. Barrie Martyn, the author of the standard English language monography on Nicolai Medtner, states that "[e]ven then Alexandra Medtner preferred not to acknowledge reality, refusing to allow any disturbance in the facade of bourgeois propriety which the family presented to the world. This remained her attitude until her death, in 1918" [5, p. 27]. Martyn continues: "For some considerable time, Anna continued to play the role of loyal wife for the sake of Emil's career and his parents' feelings, though her false domestic situation became increasingly painful and embarrassing. The voluminous correspondence between Anna and Emil in later years bears witness to the fact that their affection and respect for one another never diminished. The deep bond between Emil and Nicolas equally remarkably survived unscathed, though Nicolas carried a burden of guilt with him to the end of his days, once remarking after Emil's death that he had done his brother a terrible wrong for which he would never be forgiven" [5, p. 28].

Given the many years which Anna, Emilii and Nicolai spent more or less together before World War I – physically in lengthy journeys to Germany as well as on shorter holiday trips, spiritually by means of daily correspondence and diaries written for each other, – it seems as if these three persons would form another of those love triangles which were a distinguishing mark of the Russian Silver Age, especially among poets. It may suffice here to mention the famous love triangle of Zinaida Gippius (Hippius), Dmitry Filosofov, and Dmitry Merezhkovsky; or the much more ephemeral relation between Alexander Blok, his wife Lyubov Mendelejeva, and Andrey Bely. In each instance, the balance between flesh and spirit was precarious. Gippius and Merezhkovsky created a sort of religion around their triangle which lasted for decades and ultimately aimed at the sublimation of Eros, transforming the sensual into the spiritual; whereas Bely's flattering aroused sympathy with Blok's wife Lyubov not least because Blok refused to consummate the marriage [cf. 6]. But what about the Medtners? Magnus Ljunggren sees their ménage a trois within the context of the moral breakup in the Russian intelligentsia. But this is doubtful.

The Medtners' affair was not a deliberate erotic experiment, but a burden shouldered unwillingly by all three. Soon, their burden became a tragedy. Magnus Ljunggren has found evidence in the unpublished correspondence of Emilii, partially kept in private archives. In 1904, according to Ljunggren, "Nikolai and Anna had <...> begun a sexual relationship. [Emilii] began planning a trip for the three of them to Germany which would ease the pressure and also introduce Nikolai to German musical life. The pressure soon became intense when Anna discovered that she was pregnant. A social catastrophe seemed imminent, for she was about to give birth to a child not by her husband but by her brother-in-law. She evidently saw no solution to her shameful situation" [4, p. 21]. In late December 1904, shortly after Nikolai had given a concert with his recent piano works in Berlin, Anna (who had already moved to Weimar together with Emilii) went to hospital "for acute abdominal pains. On 2 January 1905 she gave birth to a stillborn child. That same day, [Emilii] Medtner informed Nikolai of her pregnancy and what had happened. He suggested that his brother immediately come to Weimar <...>. There is much to suggest that the stillbirth was caused by Anna's anxiety and reluctance to become a mother. The three of them were now linked even more tightly together by guilt and pain. No one, not even their parents,

knew their secret. Anna seems not to have been prepared to forego either of her two men. She needed both, for they complemented each other and, bound together as intensely as they were, were in essence a kind of single cohesive personality” [4, p. 21–22]. As if that weren’t enough, in summer 1907, “Anna was again carrying Nikolai’s child, and the prospect of giving birth aroused the same anguish as in 1904” [4, p. 29]. The trio once again travelled to Weimar. “In early October Nikolai went to Dresden, where a few days later he was overtaken by the same alarming news as three years previously. Soon Anna gave birth to another stillborn baby. The tragedy had repeated itself, and once again shame and sorrow bound the triad together” [4, p. 29].

It is difficult to imagine the full dimensions of this tragedy and the impact it had on the lives and personalities of Anna, Nicolai and Emili. Emili, for his part, turned away from cultural criticism to psychotherapy, he joined Carl Gustav Jung in Switzerland and translated his writings into Russian. He described his recurring dreams to Jung, they reveal a deeply disturbing suppression of sexuality which lasted until the end of his life. Seemingly, he came to terms with his neurosis by admiring not only musical leadership, like that of Nikisch, but political and military leadership, like that of Napoleon – and Hitler [cf. 4].

Nicolai, as I would assume, tried to cope with the tragedy of his life by writing music. His upbringing in a protestant family of German descent which adored Goethe, German thought and German music since Bach, especially Beethoven and Wagner, put him on an eccentric position in early 20th century Russian music which for the most part tried to overcome German influence, not to embrace it. Medtner’s aesthetic and stylistic conservatism is partly based on an idealization of German culture, partly due to the conservative moral standards of his family, and surely the catastrophic experience of his own love and sexuality resulting in guilt and pain played a decisive role in forming his rejection of sensuality in life and in art.

Interestingly enough, already in one of his very first songs, written in summer 1903, Medtner, then a young man of 23 years, gave expression to the feeling of having already outlived his passions, setting music to Pushkin’s *Ya perezhil svoi zhelaniya* (“I have outlived my dreams”, op. 3 No. 2). This romance is remarkably near in its motivic structure and atmosphere to other Medtner pieces in e minor which speak of loss, of perishing and decline, e.g. the

*Skazka* op. 34 No. 2 bearing as motto Tyutchev's verses "Kogda chto zvali my svoim navek ot nas ushlo", and above all the monumental Night Wind Sonata op. 25 No. 2, bearing another motto by Tyutchev, "O chem ty voesh', vetr nochnoy". In both of them, at the end the music is winding upwards in a similar manner and thus dissolving, disappearing as it were in complete annihilation.

That brings us to the question in how far Medtner has connected his life to his art. In his first piano sonata op. 5, the lyrical second theme of the first movement and of the finale – originally appearing piano as a soft melodic line, finally returning as an apothecic hymn in broad fortissimo chords – was a symbolic representation of his hidden love Anna.

Such hidden messages and personifications are known through anecdotal comments in letters, diaries and memories. What is more, there are interesting parallels with Andrey Bely's literary "symphonies" in which the poet as well depicted adored women, such as Margerita Morozova named "Skazka" in his second symphony [cf. 2, p. 97–98, 585–586].

In the first series of Goethe-Lieder op. 6, the personal lives of Nicolai, Emil and Anna are interwoven even more tightly into the music, not only because of the appropriate dedication on the title page ("Emil und Anna Medtner gewidmet"). The final song "Gefunden" is called Epithalamium: it symbolizes the marriage with Anna, and already Andrey Bely remarked in his review of the opus 6 songs [1, p. 107] that Medtner here was quite heavily drawing on *Parsifal*.

But the personal dimension of the Goethe Lieder went farther. In setting to music Goethe's ballad "Vor Gericht" (op. 15 no. 6) in February 1907, Nicolai directly broached the issue of the illegitimate child. He even started an orchestration which has survived in fragmentary form, a step he never tried again. We realize how deep this wound must have been.

### ***Vor Gericht (Goethe)***

*Von wem ich es habe, das sag' ich euch nicht,*

*Das Kind in meinem Leib. –*

*Pfui! speit ihr aus: die Hure da! –*

*Bin doch ein ehrlich Weib.*

*Mit wem ich mich traute, das sag' ich euch nicht.*

*Mein Schatz ist lieb und gut,*

*Trögt er eine goldene Kett' am Hals,*

*Trögt er einen strohernen Hut.  
Soll Spott und Hohn getragen sein,  
Trag' ich allein den Hohn.  
Ich kenn' ihn wohl, er kennt mich wohl,  
Und Gott weiß auch davon.  
Herr Pfarrer und Herr Amtmann ihr,  
Ich bitte, laßt mich in Ruh!  
Es ist mein Kind, es bleibt mein Kind,  
Ihr gebt mir ja nichts dazu.*

***Before the Court (Goethe)***

*From whom I got it, I'm not going to tell you,  
The baby in my womb,  
"Shame!" you spit at me: "The harlot there!"  
Yet I'm an honourable woman.  
With whom I trusted myself, I'm not going to tell you.  
My darling is dear and good,  
Whether he wears a gold chain round his neck,  
Or wears a (poor) straw hat.  
If one must bear mockery and scorn,  
I'll bear the scorn alone.  
I know him well, he knows me well,  
And God knows of it too.  
You clergyman and you magistrate,  
I pray you leave me in peace!  
It is my child, it remains my child,  
You have nothing to do with it.*

Now many of the vocal texts of Medtner's songs are in dark mood, either depicting nightmarish states of the soul or the futility of our earthly existence; and if not, they speak of the holiness of art or the sacred act of inspiration. In his later years, Medtner preferred overtly religious subjects. Many of us would agree that Medtner's music is very strong when speaking of despair and ruin. But it can be convincing as well when brightness, happiness, joy comes to the fore. Interestingly, such happiness for the most part is clothed in stylized naivety, for example evoking the pastoral idyll of Goethe's *Singspiele*. Here, love has almost no erotic dimension, it is rather displaying serenity and emotional equilibrium, it is an abstraction, a philosophical state of mind. (One of the rare exceptions seems to be "Sie liebt mich" out of the second series of

Goethe-Lieder op. 15, written around 1906/07. Here, the outburst of joy, the unleashed feeling of love is unrestrained and exuberant.)

There is a very unmasking, yet almost unknown source which gives us insight into Medtner's morality, into his aesthetics of chasteness: a small guide through the exhibition of paintings in Palazzo Pitti, Florence, which Medtner visited in 1924 [cf. 3, p. 109–110]. The guide bears annotations of Medtner in pencil. It seems that he marked those paintings which impressed him most. Among these figure predominantly Madonnas of Renaissance painters such as Perugino, Raphael, and Lippi. On the other hand, next to the description of Rubens' *Sacra famiglia*, Medtner noted "porco" (directed at the painter) or maybe "porca" (that is the holy family itself had become swinish under Rubens' hands). Such typical baroque sensuality with its interest in bodies and flesh was already exceeding Medtner's idealistic imagination of holiness or moral integrity.

When speaking about Paul Gauguin's *Nativity of Tahitian Christ*, a painting which Medtner most probably had seen in the house of the famous art collector Sergey Shchukin, Nicolai referred to it as "hottentot Madonna" and argued that the disgusting postimpressionist style of painting resulted from the blasphemous motif itself [3, p. 109]. For Medtner, ethics and aesthetics were inseparably linked together.

In his pamphlet *The Muse and the Fashion*, published in 1935 thanks to Rachmaninov's encouragement and financial support [8], Medtner tried to view all contemporary phenomena of breaking with musical tradition as immoral and decadent, as violations of the eternal laws of art. In a postscript written in his last years [reproduced in 3, p. 246–247], he deepens his reproaches by connecting these eternal laws to Christian faith and arguing with sentences of the Bible: for him, musical modernism had now become a sin against God. But already before the revolution, Medtner's disgust towards Strauss' operas or French impressionism resulted both from the frivolous subjects behind the notes, and from the fact that the sonic qualities of such music had achieved a hitherto unknown significance. The model of Nicolai's book was Emilii Medtner's collection of diatribes, published in the arts journal *Zolotoe runo / La toison d'or* around 1910, and re-printed in 1912 under the title *Modernism and music* [7]. He condemns Liszt, for example, not only for the virtuoso attitude of his music, but for his immorality as well, a combination which Emilii ironically coined: "Liszt oder Die Schule der Gelďufigkeit nach Weibern" (Liszt or: The School of Velocity/Running after skirts).

It is not possible to enter more deeply into Medtner's aesthetic thinking here. But some of its main aspects may have become clear: a thoroughly anti-modernistic attitude which is based less on musical than on moral categories – which later became religious convictions. By a cruel twist of fate, Nicolai and his brother Emilii were themselves leading sinful lives, at least according to their own restrictive moral standards. It might be that the despotic furor of Emilii the critic as well as the increasingly apodictic conservatism of Nicolai the composer was fueled by their own unresolved complexes, by their first-hand experience of sensuality and eroticism leading inevitably to guilt, pain and shame. Seen from this perspective, many of Medtner's works, his songs and sonatas, are symbolic signs: they bear witness to traumatic experiences, and they represent creative attempts to cope with monstrous burdens – predominantly by transcending earthly dimensions and seeking for ideal realms of spirituality and religion, be that a Goethean past or Christian faith. But under the surface, the suppressed passions were seething dramatically, resulting in a constant turmoil of the soul. It is this image of sexual longing as a dark and ultimately devastating desire which Nicolai found in Pushkin's "Mechtatelyu" (To a Dreamer, op. 32 no. 6), set to music in 1915.

### *Мечтателю (Пушкин)*

*Ты в страсти горестной находишь наслажденье;  
тебе приятно слёзы лить,  
напрасным пламенем томить воображенье  
и в сердце тихое уныние таить.  
Поверь, не любишь ты, неопытный мечтатель!*

*О, если бы тебя, унылых чувств искатель,  
постигло страшное безумие любви;  
когда б весь яд её кипел в твоей крови;  
когда бы в долгие часы бессонной ночи  
на ложе, медленно терзаемый тоской,  
ты звал обманчивый покой,  
вотще смыкая скорбны очи,  
покровы жаркие, рыдая, обнимал  
и сохнул в бешенстве бесплодного желанья, -  
поверь, тогда б ты не питал  
неблагодарного мечтанья!*

*Нет, нет! в слезах упав к ногам  
своей любовницы надменной,  
дрожащий, бледный, испуганный,  
тогда б воскликнул ты к богам:  
«Отдайте, боги, мне рассудок омраченный,  
возьмите от меня сей образ роковой!  
Довольно я любил; отдайте мне покой!»  
Но мрачная любовь и образ незабвенный  
остались вечно бы с тобой.*

***To a dreamer (Pushkin)***

*In melancholy passion you delight,  
Shedding tears brings you joy,  
You simmer in the vain flame of imagination  
And hide your despondence in a silent heart.  
Believe me, you do not love, inexperienced dreamer!  
O, if you seek despair,  
Understood the terrible madness of love;  
When its heavy poison boiled in your blood;  
When in the long hours of a sleepless night,  
In bed, slowly tormented by anguish,  
You called the deceiving rest,  
Closing your mournful eyes in vain,  
Under hot covers, sobbing, you embraced  
And withered in the rage of fruitless desires,  
Believe me, then you would not have fed  
Your ungrateful dreams!*

*No! No! In tears falling at the feet  
Of your haughty mistress,  
Trembling, pale, feverish,  
It was then that you cried out to the gods:  
“Return to me, O gods, my saddened mind,  
And take from me this fatal image!  
I’ve loved enough, please give me rest!”  
But gloomy love and an unforgettable image  
Will remain with you forever.*

***II. Medtner in context***

Putting Medtner in context here means to look for relationships between his music and the music of other composers. The



British Medtner specialist Francis Pott has once pointed out (in an unpublished speech at an International Study Day dedicated to Medtner which took place at the British Library, London, on 29 January 2016) that more than often these other composers are “ghosts” hovering through Medtner’s music, hardly ever to be identified clearly. Yet some personal and musical relations between Medtner and his surrounding are so evident that it seems almost unnecessary to speak about them, for example Medtner and Rachmaninoff. But in a certain sense, it feels like even here we’re far away from the last word. Of course, there have always been stylistic comparisons between the two of them, but seldom do they plunge into analytical depths. One special case might help to our understanding of the similarities and differences in their music.

In Medtner’s sonata g minor op. 22, the Interludium starts *andante lugubre* with a repetition of brooding chords, hesitantly moving in and out, not getting anywhere. It takes several attempts until some melodic flowing evolves *più sereno e con moto*. Something very similar can be found in the first movement of Rachmaninoff’s famous *élégiacque* piano trio op. 9, written as a lament to Tchaikovsky’s death. After the intense mourning of the first theme which is spread out and developed to great extent, the relief of the second theme is not given at once. Instead, Rachmaninoff inserts a *Meno mosso* section. The music is as it were pausing for a moment; only after such introspective reflexion are new vital forces resurging.

In Rachmaninoff’s case, confidence is regained by a breathtaking unfolding of chant-like chordal structures leading to hymnical heights. In Medtner’s case, the basic structure is somehow similar, but more complex, both on a structural and on a psychological scale. Medtner could have had in mind, consciously or not, a reminiscence of the way his colleague’s piano trio moves from despair and stagnation through meditation to new confidence. His gesture is kindred to Rachmaninoff’s, but it is moulded in a different overall sonata structure and in a different narrative, where hope and glory are but fleeting and ultimately unachievable goals.

Probably comparisons of this sort could contribute to our understanding of Medtner, and not Medtner alone. By doing so, it would become more evident that Medtner’s position is not so isolated as we are often used to think. After all, why are we? The myth of Medtner’s extreme isolation is nourished from several sources.

First, the composer himself, at least as an *émigré*, would express unceasingly the unbridgeable chasm between him and the

aesthetical and compositional tendencies of his time, the common public and the music critics, not to speak of nearly all composers who enjoyed more success than he himself.

Second, already in pre-Revolutionary Russia Medtner's position had been sort of special. For a Muscovite composer, rejecting the folkloristic nationalist traditions of the Petersburg school embodied by Rimsky-Korsakov was nothing unusual, so did Taneyev, Scriabin and Rachmaninoff, all of whom have seldom if ever drawn on collected or imitated folk songs or dances. But Medtner's ideal was, due to the family tradition, shaped by his brother Emilii and the literary and philosophical circle surrounding them, emphatically German. Since long had Russian artists tried to overcome the standards of European culture, standards which felt like bonds hindering the development of an own Russian voice. Claiming for a new synthesis of German and Russian culture, as the Medtners did, inevitably resulted in an eccentric position, at least in music. But eccentric does not necessarily mean isolated. And above all, Medtner's favour for German culture and music did not prevent him to search for a Russianness under the surface, devoid of folkloristic patterns. It is more the Russian tongue of Dostoyevsky that can be heard and seen in his music, something philosophical and spiritual, a central part of his *Weltanschauung*.

One song stands for both facets of Medtner at once, since the respective Goethe poem had been translated by Afanasy Fet metrically: "Auf dem See" or "Na ozere" op. 3 no. 3. In composing, Medtner could have chosen either of the two text versions. This song is connected to Medtner's outburst of interest in Goethe; to his brother Emil, Nicholas wrote in the summer of 1903 about this revelation: "I have detected in myself very serious symptoms of a passion for Goethe. <...> This passion was provoked by the song after his Poem Auf dem See" [9, p. 47–50]. We can hear that this song is transporting not only Goethe's exuberant joy of nature, but a young artist's discovery of new shores of inspiration. The result is neither German nor Russian – it is real Medtner, more exactly: Medtnerian happiness. Be that as it may, music critics like Sabaneyev and others singled Medtner out as someone standing apart from the main trends, and exactly this is one of the reasons why he was compared not only to Rachmaninoff, but to Scriabin as well.

There is at least one further source for the general notion of Medtner being isolated in the history of music. It is lying in ourselves. Being convenors of a Medtner conference, we all are aware of the excep-

tional qualities and beauties of Medtner's music, we are convinced of its greatness (admittedly, this expression is highly problematic). Usually, admiring great works of art does not lead to seeking for dependencies. Few are interested in a balanced comparison let's say of Beethoven and Reicha, or Beethoven and Hummel, despite the many connections in their lives and their music. No, on the contrary, admiration often leads in the end to detaching artists and their works, because greatness in itself implies singularity. It is not an easy task to overcome such, so to say, inborne patterns of reception and behaviour, and to accept that Medtner's music does have many ties to the music of his time. This does not in the least diminish its value.

Another example, maybe less obvious than Rachmaninoff, is Georgi Katuar, or Georges Catoire, a Muscovite composer one generation older than Medtner which only very recently has been rediscovered. After studying in Berlin, Moscow and Petersburg, Catoire retired for several years to the countryside, but he continued to write music, before becoming professor for music theory and composition in 1917. We do not know very much about the relation of Catoire and Medtner, stylistically they are worlds apart, so it seems. But there must have been a rather close relation between them in personal terms, something like real appreciation. Catoire dedicated his First Violin Sonata op. 15, published by Jurgenson in 1904, "A Monsieur N. Medtner". Medtner returned this gesture by dedicating his Sonata g minor op. 22 to Catoire. One could easily dismiss such dedications as insignificant with regard to the music itself. But there are links on a deeper level as well. Catoire's Piano Concerto op. 21, printed in 1912 in Koussevitzky's *Éditions Russes de Musique* (the very publishing house where Medtner was member of the committee and had his own works published), has three movements. In its first movement, Catoire unusually replaces the development section by a series of variations. The second of these variations is called "Interludium", and the eighth variation (as well as the Finale) in a most typically Medtnerian manner bears the tempo indication "Allegro risoluto". Writing his own first Piano Concerto op. 33 from 1914 onwards, Medtner adapts Catoire's idea of shaping the development in form of variations. And it even might be that Medtner derived the central motive right at the beginning of his concerto, a massive chordal dissonance, sighing in pain, from Catoire's equally cyclical orchestral motive immediately preceding the variation aka development section and labelled "Dramatico".

The relation between Catoire's and Medtner's music seems reciprocal. In 1910, Catoire published his Second violin sonata op. 20, dedicated to the pianist Alexander Goldenweiser, someone who in his own (little known) piano music is displaying severe Medtnerian traits. Catoire's Violin sonata is a one-movement work, cast in three unseparated sections *Andante*, *Allegro moderato* and *Allegro risoluto*, and bearing the subtitle *Poume*, thus displaying influences from Scriabin and Medtner alike. In the second section, one of the main recurring motifs is a melodic formula which has a very long history and tradition, it may suffice to name Beethoven's "Muss es sein" from his last String quartet in F major and César Franck's d minor Symphony. But it is as well a central feature of Medtner's first piano sonata op. 5, to be heard in the Second movement, *Intermezzo*, in a similar augmented chordal display, marked *pesante*.

The hypothesis would be that Catoire did not rely primarily on Beethoven (as most probably Medtner did in his sonata) or anybody else, but on the dramatically charged model he could find in the piano work of his younger colleague with whom he shared, so it seems, some musical symbols. It is an exchange of ideas in art itself, and as such an evidence to the contrary regarding the alleged isolation of Medtner: he formed actively and passively part of Russian music.

To talk about the inspiration Medtner's music gave to younger composers like for example Prokofiev or Anatoly Alexandrov would merit a thorough study in its own right. Here, I want to close this modest attempt to put Medtner back into his environment with an indication of the models Medtner chose from composers of older generations. This aspect has not yet been studied as seriously as it should. Despite the recurring references in Medtner's letters and writings to Beethoven and Wagner, it is not so easy to explain precisely in how far these influences can be detected in the printed score of Medtner's works. For the time being, I would assume that Beethoven has shaped Medtner's fundamental understanding of the sonata form as a process to be redefined in every single work anew, individual solutions to dialectical poetical ideas lying behind. Wagner was important with respect to the symphonic breadth and psychological depth of instrumental narratives, and all in all the benchmark in harmony. It seems that Medtner only seldom integrates motifs in his music which stem from Beethoven, Wagner or even Chopin. He was able to transfer their characteristics on a more abstract level, to personalize and adapt them.

But there are some instances showing more direct borrowings – from Grieg. Grieg was one of Medtner’s favourite composers, not least because of his modesty. Among all the other qualities of Grieg’s music, there is one Medtner couldn’t find in other composers’ music of the late 19th century: overt simplicity. In 1898, he and his brother Alexander played Grieg’s c minor violin sonata op. 45 in a musical soiree in the family’s flat. It must have been a lasting impression for the composer, in fact, in a certain sense to the very end of his life. The second theme of the final movement of Medtner’s piano quintet, labelled “quasi hymn”, is shaped along the lines of the main theme of Grieg’s finale. Even closer to Grieg’s sonata is the beginning of the Coda. Here, the accelerated last return of the hymn theme is identical to Grieg’s Coda both harmonically and in the stepwise diverging of the outer voices that follows.

One could claim that, in any case, these spots do not reflect the composer’s own mature inventiveness, since he had begun work on the quintet as early as in 1904, in other words, only some years after having played the Grieg sonata himself. Yet there is another ‘borrowing’ in a work of Medtner’s pinnacle period: the Sonata-ballade op. 27. It is the so-called Muse motif itself, which has a predecessor in the slow middle movement of Grieg’s violin sonata. Grieg makes use of it to prepare the return of the beautiful main section with its lyrical melody. In Medtner’s Sonata-Ballade, the Muse motif is being introduced in the slow movement as well, and equally leading to the restatement of its main theme. Here, once again, not only the melodic shape, but form and function have been transferred from one work to another.

This last example points to an important aspect. The so-called “Muse motif” has many semantical layers and implications in different works of Medtner, such as the song “The Muse” op. 29 no. 1. My hypothesis would be that, for the composer, this motif embodied something especially holy, for the reason that it stemmed from a very early, pure and beautiful experience, unharmed from any aesthetical or theoretical discussion – an ideal world. Medtner, maybe unwittingly, has saved a small piece of this unspoilt world in form of what usually is called the Muse motif.

On a large scale, we could ask ourselves: doesn’t Medtner’s music as a whole represent something similar to such a piece of an unspoilt world of music? Could it be that all those feelings of kind of holiness, which from the beginning many musicians and listeners have expressed with regard to Medtner’s music, has to do not

only with the lofty poetic and sometimes religious subjects he has chosen, but on a deeper level with the fact that he is transporting aesthetical and mental ideals of the late 18th to the middle 19th century well in modern times? His stylistic conservatism, seen like this, would mean something different from aesthetical immobility: it would mean preservation of precious elements from the past, leaving them almost untouched. Such a perspective may lie behind some of the efforts of present-day Russia to embrace Medtner once again as the prodigal son of his homeland. But it may lie as well behind our own yearning for the spiritual in music, for consolation (or even salvation) coming from works of art which reflect integrity in times of trouble.

**Conclusions.** So, in the end, there are many different explanations of the priestly attitude which composer, performers and audience alike have often displayed. It's a pity that Medtner himself would not be able to recognize the spiritual qualities of the music of others like Messiaen. Maybe he could have accepted Arvo Pärt, but that remains doubtful. It is not the spiritual dimension in Medtner which might be disturbing, on the contrary, but his aggressiveness towards everything incompatible with his own convictions. His treatise *The Muse and the Fashion* is a combat organ, not so far from the hatred of Emilii Medtner foaming at everything modernist, experimental and jewish. Nicholas considered even some of his compositions as a sort of weapon in his quixotic fight against modernity. Medtner's poetic images of the poor knight in the service of God or Mary, taken from Russian literature, all too clearly show his self-stylization (e.g. in the *Skazka* op. 34 no. 4 or the third Piano concerto op. 60).

We are lucky to live in a time where the aesthetic battles of the 20th century up to Adorno and his disciples have become meaningless. But that does not prevent us from realizing that Medtner, as a person and in his art, has been part of this battle, and a very active one. His writings and his compositions are imbued with his convictions. It would be naive to ignore these convictions when quoting from his writings – and it would be naive to ignore them when playing or hearing his music. This is even true for his seemingly non-programmatic piano music, especially the sonatas whose flexible structures are directly shaped by the poetic content lying beneath the skin. One cannot tune out the symbolic dimensions of Medtner's music without damaging its message. If we really want to understand Medtner, we must face the contradictions that are

part of his person and his aesthetics. All these controversial elements are deeply imbedded in the European culture before the Great War. Contextualizing Medtner in terms of style and worldview would help us seeing him as a child of his time, a time brutally torn apart by ideologies. The one thing we shouldn't do is ignoring this background, the more so since our own time as well knows of old – and new – cultural battles.

In a typical symbolist manner, Medtner has encoded personal and private messages and subtexts in many of his compositions. A re-lecture of diaries, letters, memories and other biographical sources can open new paths towards a deeper deciphering of the hidden messages of his works. At the same time, his music is not as isolated and unique in his time as usually has been stated by music historians: Motivic findings, structural solutions and psychological narratives can in some cases be traced back not only to models like Beethoven, Chopin, or Wagner, but to contemporary composers like Grieg, Catoire, or Rachmaninoff.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Белый А. Н. Метнер. 9 песен Гете для голоса и фортепиано. *Золотое руно*. 1906. № 4. С. 105–107.
2. Белый А. Начало века / под ред. А. Лаврова. Москва, 1990. 687 с.
3. Flamm C. Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien. Berlin, 1995. 690 S.
4. Ljunggren M. The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. Stockholm, 1994. 240 p.
5. Martyn B. Nicolas Medtner. His Life and Music. London : Routledge, 1995. 312 p.
6. Matich O. Erotic utopia. The decadent imagination in Russia's fin-de-siècle. Madison : University of Wisconsin Press, 2005. 354 p.
7. Метнер Э. Модернизм и музыка. Москва, 1912. 120 с.
8. Метнер Н. Муза и мода. Париж, 1935. 154 с.
9. Метнер Н. Письма / сост. и ред. З. Апетян. Москва : Советский композитор, 1973. 615 с.

#### **REFERENCES**

1. Belyu, A. (1906). N. Metner. 9 pesen Gete dlya golosa i fortepiano [N. Medtner. 9 Goethe's Songs for Voice and Piano]. *Zolotoe runo*, no. 4, pp. 105–107 [in Russian].
2. Belyu, A. (1990). *Nachalo veka* [The beginning of the century] / ed. by A. Lavrov. Moscow [in Russian].
3. Flamm, C. (1995). *Der russische Komponist Nikolaj Metner. Studien und Materialien* [The Russian composer Nikolaj Metner. Studies and materials]. Berlin [in German].



4. Ljunggren, M. (1994). The Russian Mephisto. A Study of the Life and Work of Emilii Medtner. Stockholm [in English].

5. Martyn, B. (1995). Nicolas Medtner. His Life and Music. London: Routledge [in English].

6. Matich, O. (2005). Erotic utopia. The decadent imagination in Russia's fin-de-siècle. Madison: University of Wisconsin Press [in English].

7. Metner, E. (1912). Modernizm i muzyka [Modernism and music]. Moscow [in Russian].

8. Metner, N. (1935). Muza i moda [Muse and fashion]. Paris [in Russian].

9. Metner, N. (1973). Pis'ma [Letters] / ed. by Z. Apetyan. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

УДК 781+78.01/.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-2>

*Марина Романовна Черкашина-Губаренко*

*ORCID: 0000-0002-7347-4309*

*доктор искусствоведения, профессор*

*Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского,  
академик*

*Национальной академии искусств Украины  
gubaresha@ukr.net*

## **НИКОЛАЙ И ЭМИЛИЙ МЕТНЕРЫ, РИХАРД ВАГНЕР И КУЛЬТУРА РУССКОГО СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

*Цель статьи – представить освоение идей и восприятие музыкальных новаций Вагнера русским обществом как многоэтапный и многоуровневый процесс, имеющий свои важные вехи. Методология работы определяется историографическим и эстетическим стилевым подходами, реализованными в русле музыковедческого систематического стилистового анализа. Научная новизна статьи обусловлена параллельным охватом и сведением в общий динамический ряд разных исследовательских аспектов данной темы, также выявлением не лежащих на поверхности связей с фигурой Вагнера и с его личностью семьи Метнеров. Обнаруживается, что семейная история так или иначе повлияла на отношение к Вагнеру как старшего Эмилия Метнера, так и его*



младшего брата, композитора и пианиста Николая Метнера. Изучаются непосредственные и опосредованные соприкосновения с вагнеровским искусством творчества Николая Метнера, который, наряду с Рахманиновым и Скрябиным вошел в историю музыкальной культуры как знаковая фигура переходного Серебряного века. Доказывается, что особое отношение Метнеров к имени и личности Вагнера было связано с одной из семейных саг их собственного рода по материнской линии Gebhardov-Gedik. **Выводы.** Вагнеровское отношение к искусству и его настойчиво повторяющееся утверждение, что оно внутренне едино, оказались особенно близки XX веку. Важно отметить, что такое отношение вступало в противоречие с традиционными методами художественного образования, господствующими в профессиональных учебных заведениях. Процесс освоения идей и музыкальных произведений Вагнера к началу XX века уже прошел несколько стадий; композиторы новой генерации стремились освободиться от плена прямых вагнеровских влияний и трансформировать их в соответствии с собственными национальными задачами; прежняя полемичность оценок музыки Вагнера сменилась углублённым изучением его творческих принципов.

**Ключевые слова:** вагнеровское искусство, вагнеровская традиция, имя Вагнера, русская культура Серебряного века, Николай и Эмилий Метнеры.

*Cherkashin-Gubarenko Maryna Romanovna, Doctor of Arts, Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine*

*Nicholas and Emily Medtners, Richard Wagner and the Culture of the Russian Silver Age*

*The purpose of the article is to present the development of ideas and perception of the musical innovations of Wagner by Russian society as a multi-stage and multi-level process, which has its important milestones. The methodology of work is due to the historiographic and aesthetic stylistic approaches implemented in line with musicological systematic style analysis. The scientific novelty of the article is determined by the parallel coverage and reduction to the whole dynamic of various research aspects of the topic, as well as the identification of those links with the figure of Wagner and his personality of the Medtner's family, which do not lie on the surface. It turns out that the family history in one way or another influenced Wagner's attitude to both the elder Emily Medtner and his younger brother, composer and pianist Nicholas Medtner. Direct and indirect encounters with the Wagnerian art of Nikolai Medtner, who, along with Rachmaninov and Skryabin, are included in the history of musical culture as a landmark figure of the transitional Silver Age. It is proved that Medtner's special attitude to the name and personality of Wagner was related to one of the family sagas of their own kind along the Gebhard-Gedik maternal line. Conclusions. Wagner's attitude to art and his persistently repeated claim that it is internally the only one, was particularly close to the twentieth century. It is important to note that this attitude conflicted with traditional methods of art education that prevailed in*

professional art schools. The process of mastering the ideas and musical works of Wagner by the early twentieth century had already passed several stages. Composers of the new generation sought to free themselves from the captivity of direct Wagner influences and to transform them in accordance with their own national tasks, the former polemicality of the evaluations of Wagner's music was replaced by an in-depth study of his creative principles.

**Key words:** Wagnerian art, Wagnerian tradition, Wagner name, Russian culture of the Silver Age, Nicholas and Emily Medtners.

**Черкашина-Губаренко Марина Романівна**, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, академік Національної академії мистецтв України  
**Микола та Емілій Метнери, Ріхард Вагнер і культура російської Срібної доби**

**Мета статті** – представити освоєння ідей і сприйняття музичних новацій Вагнера російським суспільством як багатоступінчастий і багаторівневий процес, що має свої важливі віхи. **Методологія** роботи зумовлена історіографічним і естетичним стильовим підходами, реалізованими в руслі музикознавчого систематичного стильового аналізу. **Наукова новизна статті** визначається паралельним охопленням та зведенням до загального динамічного ряду різних дослідницьких аспектів даної теми, також виявленням тих зв'язків з постаттю Вагнера та з його особистістю родини Метнера, що не лежать на поверхні. Виявляється, що сімейна історія так чи інакше вплинула на ставлення до Вагнера як старшого Емілія Метнера, так і його молодшого брата, композитора і піаніста Миколи Метнера. Вивчаються безпосередні та опосередковані зіткнення з вагнерівським мистецтвом творчості Миколи Метнера, який, поряд з Рахманіновим і Скрябіним, увійшов до історії музичної культури як знакова постать перехідного Срібного століття. Доводиться, що особливе ставлення Метнера до імені та особистості Вагнера було пов'язаним з однією з сімейних саг їх власного роду по материнській лінії Гебхард-Гедіке. **Висновки.** Вагнерівське ставлення до мистецтва та його настійливо повторюване твердження, що воно внутрішньо єдине, виявилось особливо близьким ХХ століттю. Важливо відзначити, що дане відношення вступало у протиріччя з традиційними методами художньої освіти, що панували у професійних мистецьких навчальних закладах. Процес освоєння ідей і музичних творів Вагнера до початку ХХ століття вже пройшов декілька стадій. Композитори нової генерації прагнули звільнитися від полону прямих вагнерівських впливів та трансформувати їх відповідно до власних національних завдань, колишня полемічність оцінок музики Вагнера змінилася поглибленим вивченням його творчих принципів.

**Ключові слова:** вагнерівське мистецтво, вагнерівська традиція, ім'я Вагнера, російська культура Срібного століття, Микола та Емілій Метнери.

**Актуальность исследования.** Хотя тема «Рихард Вагнер и русская культура», казалось бы, достаточно разработана и в конкретно музыковедческом, и в более широком культурологическом аспектах [3; 7; 8; 9], ее все же никак нельзя назвать полностью исчерпанной. Возникает необходимость представить освоение идей и восприятие музыкальных новаций Вагнера русским обществом как многоэтапный и многоуровневый процесс, имеющий свои важные вехи. После первых сведений, появившихся в печати, и новостей, поступавших в основном из-за рубежа, к знаковым событиям относятся концерты Вагнера в 1863 году в Петербурге и Москве, которые были проведены не без деятельного участия Александра Серова – русского поклонника творчества немецкого гения. Затем нужно назвать первые постановки на русских сценах вагнеровских опер и реакцию на них. Важным событием стало присутствие представителей русского музыкального мира на первом вагнеровском фестивале в Байройте в 1876 году и их оценки увиденного и услышанного. За этим последовал захвативший и Россию нарастающий интерес к Вагнеру в разных странах, который развивался уже после смерти композитора. На русской почве этому способствовало знакомство с тетралогией «Кольцо нибелунга» в исполнении приезжих трупп, ее адаптация русскими артистами и музыкантами. Параллельно с этим изучаются и комментируются теоретические и эстетические работы Вагнера, с вагнеровской темой начинает переплетаться волнующий сюжет взаимоотношений Вагнера и Ницше, совпадающий с волной увлечения деятелями русской культуры Серебряного века фигурой Ницше и его философией.

**Цель** статьи – представить освоение идей и восприятие музыкальных новаций Вагнера русским обществом как многоэтапный и многоуровневый процесс, имеющий свои важные вехи. Новым в предлагаемой статье являются не только параллельный охват и сведение в общий динамический ряд разных исследовательских аспектов данной темы, но также выявление не лежащих на поверхности связей с фигурой Вагнера и с его личностью семьи Метнеров. Семейная история так или иначе повлияла на отношение к Вагнеру как старшего Эмилия Метнера, так и его младшего брата, композитора и пианиста Николая Метнера. Казалось бы, трудно найти непосредственные соприкосновения с вагнеровским

искусством творчества этого русского композитора, который наряду с Рахманиновым и Скрябины вошел историю как знаковая фигура данной эпохи. Вряд ли в этом смысле можно считать решающим фактором немецкое его происхождение. Николай Метнер, всю жизнь представлявший себя как подлинно русского художника, никогда не писал опер, не проявлял особенного интереса к музыкальному театру как таковому. Не писал он и симфонической музыки, по отношению к которой более всего можно было бы говорить о воздействии веймарской вагнеро-листовской школы. Тем не менее, и он не прошел мимо Вагнера, а в какой-то момент нашел в его взглядах созвучность с собственными убеждениями.

**Основное содержание исследования.** В воспоминаниях о Метнере Владимира Ивановича Поля, композитора, пианиста и музыкально-общественного деятеля, создателя русской консерватории в Париже приведен любопытный эпизод, который позволяет оценить отношение русского Мастера к композиторскому таланту Рихарда Вагнера. Поль привел в своем письме к Метнеру слова самого Вагнера, обнаруженные в воспоминаниях его французской музы времен создания «Парсифаля», талантливой поэтессы и новеллистки Джудит Готье. Когда Джудит попросила Вагнера оценить присланную ею партитуру некоего модного молодого композитора передовых взглядов, просмотрев ее, Вагнер ответил: «Иногда я думаю, как много музыки существует на свете и как невелико число музыкантов, которых я мог бы по-настоящему полюбить из-за нескольких сочинений, содержащих для меня все, что я понимаю под словом музыка... Даже дерзновения в области оркестровки, о которых Вы мне говорите, меня огорчают. В начинаниях всех этих молодых людей я не вижу ничего, кроме дерзновений в инструментовке или гармонии, но никак не в мелодии» [13, с. 318]. Николай Метнер вполне мог бы подписаться под этим вагнеровским признанием. Поблагодарив своего корреспондента за присланные высказывания не только Вагнера, но и Римского-Корсакова, Метнер добавил свой комментарий: «...Необычайно ценно, что такие передовые мастера во всеоружии инструментовки придавали наибольшее значение мелодии – душе музыки, без которой вся остальная плоть не имеет никакой цены» [13, с. 104].

Из двух братьев Метнеров с Вагнером большую близость, без сомнения, ощущал Эмилий Карлович. Эмилий Метнер

был самым тесным образом связанным с культурой русского Серебряного века и с русским символизмом, которые невозможно себе представить без большой роли «вагнеровского сюжета». Как дань увлечения Вагнером появился взятый Эмилем Карловичем литературный псевдоним Вольфинг, которым он подписывает свои статьи. Он произошел из ссылки на род Вёльзунгов, произведенный на свет героем вагнеровской тетралогии богом Вотаном и включавший его детей Зигмунда и Зиглинду, а также внука Зигфрида.

Особое отношение Метнеров к имени и личности Вагнера было связано с одной из семейных саг их собственного рода по материнской линии Гебхардов-Гедике. В руках Эмилия Метнера оказался семейный реликт, переданный ему бабушкой, первое немецкое издание известной работы Вагнера «Das Kunstwerk der Zukunft» («Произведение искусства будущего»). Она вышла из печати в 1850 году в Лейпциге в издательстве Отто Виганда и имела посвящение Фридриху Фейербаху, которое Вагнер впоследствии снял. Эта книга находилась среди других ценных книг и письменных документов, таких, например, как первое издание 1808 года «Фауста» Гете, в личной библиотеке прадеда Метнеров по материнской линии Фридриха Гебхарда. Происходивший из Тюрингии, в юности Гебхард пошел по линии семейной традиции и стал богословом. Затем он увлекся театром и сбежал из дома с театральной труппой. Актерскую карьеру, начатую в Риге, продолжил в Петербурге. Здесь он выступал вместе с женой, урожденной фон Штейн, одновременно в немецких драматической и оперной труппах. Выйдя на пенсию и поселившись в Москве, Фридрих Гебхард вел интеллектуальные занятия и переписывался с видными деятелями культуры. Среди его корреспондентов значился Гете, с которым он был знаком лично, а также Вагнер. Как пишет Эмилий Метнер, экземпляр вагнеровского труда, полученный им от бабушки Полины Федоровны Гедике, стал первым проводником в мир вагнеровских мыслей об идеале музыкальной драмы, противопоставляемой опере старого образца. В этой вагнеровской работе, написанной в октябре-ноябре 1849 года в Цюрихе, впервые были последовательно изложены взгляды Вагнера на синтез музыки и драмы в целостном произведении сценического искусства будущего. Говоря об интересе к ней своего прадеда, Э. Метнер подчеркивал важность того факта, что «старый гетеанец,

актер, воспитанный на Шекспире и Шиллере, певец, уже в юности сроднившийся с Моцартом и Россини, с первого же взгляда узрел в юном преобразователе искусства несомненную гениальность»<sup>1</sup>.

Когда Рихард Вагнер умер в Венеции 13 февраля 1883 года, маленькому Николаю Метнеру едва исполнилось три года, а его старшему брату Эмилию было всего одиннадцать лет. К этому времени в России процесс освоения идей и музыкальных произведений Вагнера уже прошел несколько стадий. Знакомство с именем немецкого композитора произошло еще до того, как стала звучать его музыка. Сам он тогда только искал собственный путь и пробовал свои силы как критик, находясь в бедственном положении в Париже, где тщетно надеялся покорить главную европейскую оперную сцену, парижскую Гранд опера. В России о нем вначале узнали, когда статья «Об увертюре», напечатанная в 1841 году в Парижской «Gazette musicale», появилась в русском переводе<sup>2</sup>. В русскую прессу вскоре стали приходиться сведения об успешной премьере в Дрездене оперы «Риенци». Но с главными дрезденскими операми 1840-х годов, которые имели для композитора программное значение, русская публика познакомится далеко не сразу. Вначале куда более известным он станет как идеолог и теоретик, критиковавший современное состояние искусства и ратовавший за его решительное обновление.

Знакомство с теоретическими работами Вагнера стало благодарной почвой для повышенного интереса, который вызвал приезд Вагнера в Россию в 1863 году. Эту дату можно назвать началом второго этапа русского «вагнеровского сюжета». К тому времени в России уже был свой страстный вагнерист, статьи и выступления которого готовили публику ко встрече с музыкой нового немецкого гения. Композитор и популярный критик Александр Серов, как и некоторые другие его современники, сначала открыл для себя Вагнера-теоретика. Но с конца 1850-х годов он стал самым преданным

<sup>1</sup> Письмо Э. К. Метнера – П. Д. Эттингеру от 27 сентября 1921 года, Цюрих. См.: [11, с. 297].

<sup>2</sup> В новом русском переводе А. В. Михайлова она была вновь напечатана в 1974 году в сборнике Московский государственной консерватории имени П.И. Чайковского «Рихард Вагнер. Статьи и материалы». Москва : Музыка, 1974, с. 5-18.

русским вагнеристом, постоянно освещая в собственных статьях взгляды Вагнера на оперную реформу, знакомя русских читателей с его произведениями. Как напишет он сам в письме к М.П. Анастасьевой, огорчаясь по поводу ее нелюбви к Вагнеру, «с своей стороны, я только и брежу Вагнером, его играю, изучаю, об нем читаю, пишу, говорю, проповедую. Я горжусь тем, что могу быть его апостолом в России»<sup>3</sup>.

Во время своих зарубежных поездок 1858 и 1859 годов Серов познакомился с Вагнером лично, вступил с ним в переписку<sup>4</sup>. Начало дружеских контактов Серова с Вагнером было особенно трудным периодом в жизни немецкого композитора. Потерпели крах его парижские планы. Тщетными оказались надежды устроить там постоянно действующий Немецкий оперный театр. Со скандальным провалом прошли премьерные постановки «Тангейзера» на сцене Гранд Опера. Не ясной оставалась судьба завершенной еще пять лет назад партитуры «Тристана и Изольды». В Россию Вагнера привела не в последнюю очередь материальная нужда. На его концертах, которые прошли в Петербурге и в Москве, присутствовали самые известные представители русской художественной среды того времени. Безусловное признание получил талант Вагнера-дирижера [7]. Тактический ход оказался верным. Риск знакомства с непривычной музыкой был куда меньшим при концертном исполнении симфонических эпизодов и оперных фрагментов. Облегчила восприятие этой музыки темпераментная авторская интерпретация. Благодаря вагнеровским концертам 1863 года в России начала формироваться более обширная группа приверженцев его искусства.

Вскоре после этого настало время открыть дорогу на сцены операм Вагнера. Первой его оперой, которую увидела русская публика, был «Лоэнгрин». Это произошло в 1868 году, через 18 лет после проведенной под руководством Ф. Листа премьеры в Веймаре. Обратим внимание на знаменательное совпадение. Именно этот год был ознаменован знакомством с Рихардом Вагнером юного Фридриха Ницше и началом их длительных дружеских отношений, впоследствии

<sup>3</sup> Из письма А.Н. Серова к Марии Павловне Анастасьевой 7/19 апреля 1859 г. «Русская старина», 1877. Т. 20, с. 534.

<sup>4</sup> Письма Р Вагнера А. Серову напечатаны в русском переводе в книге Е. М. Браудо [3]. Более подробно тема «Серов и Рихард Вагнер» освещена также в моей монографии [18].



ставших столь непростыми и драматическими. Об этом стоит вспомнить, поскольку в процессе формирования образа «русского Вагнера» тень Ницше так или иначе будет всегда присутствовать. Русское нищезанятие создавало с вагнеровским сюжетом достаточно сложные перекрещивания и переплетения. Показательно в этом плане письмо Эмилия Метнера к Борису Бугаеву (Андрею Белому) от 31 января–3 февраля 1903 года. Признаваясь, что музыкальную драму Вагнера он пока еще не достаточно хорошо знает, Эмилий Метнер тем не менее сопоставляет имена Вагнера и Ницше: «Как Ницше – явление, возможное именно после освободительной строгости Канта (как в музыке строгий стиль предшествует свободному), – философ, поэт, музыкант и Вагнер – музыкант, поэт, философ вновь комбинируют, соединяют, символизируют то, что раньше «смешивалось», и что после Канта его разумом обособленное друг от друга способно стало к сочетанию не «смешанному» [1].

Но вернемся к «Лоэнгрину». Отзывы на премьеру оказались разными. Откровенно негативной была реакция представителей петербургской «новой композиторской школы». Считается, что частично такое неприятие могло быть вызвано качеством исполнения. Константин Лядов, который дирижировал премьерой, завершал свою дирижерскую карьеру и не сильно вдохновился новой для него партитурой, что сказалось и на восприятии публики. Уже через год Мариинский театр возглавил талантливый молодой капельмейстер Эдуард Направник, которому суждено было стать выдающимся русским интерпретатором опер Вагнера. В 1874 году, через шесть лет после «Лоэнгрин», под его руководством был поставлен «Тангейзер». Спектакль вызвал четкое разделение публики на поклонников и врагов композитора.

Между тем в жизни самого Вагнера к тому моменту произошёл судьбоносный переворот. В 1864 году преданного поклонника и покровителя на многие годы он нашел в лице вступившего на трон юного баварского короля Людвига II. Одним из первых художественных результатов их «звездной дружбы» стала постановка на сцене Королевского оперного театра в Мюнхене оперы «Тристан и Изольда». При повторном исполнении оперы в 1869 году по приглашению композитора Александр Серов и его жена Валентина присутствовали на этом спектакле. По словам Валентины, «после первых



звуків я була буквально знищена від сили враження. Це вихватывание людини з прозаїчної сфери саме туди, куди заблаговолит Рихард – це його сила, його гений» [14, с. 1695]. Сам же Александр Серов характеризує «Тристана і Ізольду» як «вищу, повнішу в світлі музикальну трагедію, перед якою і «Тангейзер», і «Лоэнгрін» тільки підготовительні ступені з якими недоліками, яких в «Тристані» і помину немає». І тут же додає: «Я поистине горжусь, що я сучасник цього колоса, дружески знайома з ним. Його дружба (искренняя) возвишає мене в власних очах» [14, с. 1697].

Уже після раптової смерті Серова в 1971 році, на яку Вагнер відкликнувся теплим листом-соболезнуванням, стало знакове культурно-історичне подія, після якого фігура Вагнера і вся його діяльність отримали абсолютно новий масштаб. Розмова йде про першому організованому Вагнером в серпні 1876 року оперному фестивалі в Байройті, на якому вперше була виконана тетралогія «Кольцо нібелунга». Серед знаменитих гостей фестивалю, прибулих з усього світу, були і представники російської музикальної громадськості, композитори Н. Рубенштейн, П. Чайковський, Ц. Кюї, музикальні критики Г. Ларош і А. Фіндейзен. Їх докладні звіти про фестиваль з'явилися в російській пресі. П. Чайковський, в той час вже автор трьох завершених опер і трьох симфоній, представляв популярну масову газету «Московські відомості». Показово, що вже в першій з п'яти газетних статей, носіях красномовного названню «Байрейтські музикальні торжества», П. Чайковський охарактеризував вагнерівський фестиваль як подію, «якому суджено відзначити собою одну з найцікавіших епох історії мистецтва» [17; 20].

З'явлення тетралогії і її постановка в особливих умовах спеціального фестивального театру дійсно стало подією епохальним. Резонанс, який викликала ця культурна акція, як би відкрила для всіх діячів мистецтва шлях дерзаним і підвищив багаторазово їх самооцінку. Самотній романтичний гений, знаходившийся в опозиції до суспільства торгашів, політиків і громадян, виходив з свого уединення на великі простори і перетворювався в особу публічну, змусивши визнати вселюдську значущість створеного ним творіння. Байройт як місце палом-

ничества, уникальный «театр на зеленом холме» стали символами независимости художника, диктующего свою волю. И это несмотря на то, что сам проект, как бы мы сказали сегодня, находился под патронатом баварского короля, а композитор принимал его покровительство, не утрачивая достоинства. Я не сомневаюсь, что пример Вагнера должен был в течение многих лет вдохновлять поклонника его искусства Сергея Дягилева, когда в постоянных поисках средств на новые балетные постановки и на всю деятельность созданного им Русского балета он обращался к богатым аристократам и состоятельным любителям из разных стран. Ведь не случайно Дягилев запланировал по вагнеровскому образцу собственную смерть в любимой им Венеции.

Премьера «Кольца нибелунга» стала переломным моментом также в отношениях Вагнера и Ницше. В Байройте его молодой друг поехал неохотно и только из-за уговоров друзей. И хотя он отдал дань этим уже угасающим отношениям в третьем письме из «Несвоевременных размышлений», озаглавленном «Вагнер в Байройте», по тону этого репортажа с места событий и некоторым оговоркам уже можно было предощутить вскоре разразившийся кризис (см. об этом: [21]). Наблюдая Вагнера во время фестиваля, Ницше увидел в нем актера, работающего на публику. Вагнер, которого он любил и знал, с этих пор для него навсегда потерян. Вскоре из пути расходятся окончательно. Выход в свет в 1878 году книги Ницше «Человеческое, слишком человеческое» вызывает резкое неприятие Вагнера. Не остаются незамеченными и публичные нападки по адресу бывшего друга, хотя и без упоминания его имени.

Туринское письмо Ф. Ницше под названием «Казус Вагнер» появится через пять лет после смерти автора «Парсифаля». Сбрасывая с пьедестала бывшего кумира, Ницше рисует его как лицедея-искусителя, а его искусство называет декадентским, свидетельством глубокого кризиса всей европейской культуры. Вскоре после появления этого письма в России произошло знакомство с тетралогией «Кольцо нибелунга». Пражский антрепренёр Анджело Нойман в 1889 году представил весь цикл в Петербурге в исполнении передвижной немецкой труппы. Вместе с немецкими солистами выступал оркестр и хор Мариинского театра, дирижировал спектаклями Карл Мук (1859–1940), в тот период главный дирижер

немецкой оперы в Праге. Восхищенный искусством Вагнера, Александр Бенуа, русский художник, друг и соратник Сергея Дягилева и впоследствии сотрудник Русского балета в Париже, эту постановку раскритиковал. У него уже в то время стал формироваться собственный взгляд на сценическую интерпретацию образов тетралогии.

На следующий год после приезда Ноймана интернациональная оперная труппа Георга Парадиза показала в Петербурге «Лоэнгина» и «Тангейзера» под управлением австрийского дирижера вагнеровского круга Ганса Рихтера (1843–1916). Впервые прозвучали тогда в России также «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда» и «Летучий голландец». Год спустя «Тристан и Изольда» появляется уже в интерпретации русских певцов, среди которых выделяется новая примадонна Фелия Литвин. Более основательное знакомство с произведениями Вагнера отражается и на содержании критических оценок в русской прессе. С 1905 года Вагнера стали регулярно ставить и исполнять также в Москве. Постановка на русских сценах опер Вагнера способствовала заметному росту исполнительского мастерства русских певцов и оркестровых музыкантов.

Показательно, что в этот же период начинается в России увлечение произведениями Ницше, которое неуклонно возрастает с последнего десятилетия XIX до начальной декады XX века. Важную роль в истолковании философских взглядов немецкого мыслителя сыграла статья В. Преображенского «Фридрих Ницше. Критика морали альтруизма», опубликованная в 15 номере журнала «Вопросы философии и психологии» за 1892 год. А в 1898 и 1899 годах появляются в печати русские переводы таких произведений Ницше, как «Так говорит Заратустра» и «Рождение трагедии из духа музыки»<sup>5</sup>. В то время как Вагнера начинают оценивать сквозь призму противоречивой позиции Ницше, взгляды самого Ницше получают на русской почве свою корректировку не без воздействия духовного лидера молодого русского поколения Владимира Соловьева (1853–1900). Религиозный философ, поэт и публицист, Владимир Сергеевич Соловьев стоял у истоков русского духовного возрождения и оказал влияние на поэтов-символистов. Особенно это касалось его «софиологии» – представлений

<sup>5</sup> Подробнее об этом пишет в своей диссертации Корж Юлия Викторовна [10].

про Софию – Премудрость Божию, Вечную женственность и душу мира, мистическое космическое существо и неотъемлемую часть замысла Бога про мир. В одной из последних своих работ, носящих название «Идея сверхчеловека», В. Соловьев выделяет положительную сторону отрицательных суждений Ницше, – ту истину, которая проступает за заблуждениями ницшеанства. Он подчеркивает, что человеку по его двойной, духовно-телесной природе свойственно стремление к бесконечному самосовершенствованию и к достижению идеала сверхчеловека как потенциального победителя главного зла – смерти. Он упоминает в связи с этим о «первенце среди мертвых», победившем смерть богочеловеке Иисусе Христе. По его словам, по такому же сверхчеловеческому пути шли и идут многие подвижники [15].

Критика Ницше, направленная в адрес Вагнера, парадоксальным образом лишь увеличила общий интерес к его личности и к взглядам на культуру в ее общественной функции. Об особенностях восприятия Вагнера деятелями русского Серебряного века так пишут в своей статье И.В. Кондаков и Ю.В. Корж: «Прививка» вагнеровских идей к стволу русской культуры, коренящаяся в богословско-культурологических исканиях Хомякова и Соловьева, нашла своеобразное отражение в трактовке Вагнера представителями Серебряного века» [9, с. 160]. По их словам, фигура Вагнера оказывалась в такой трактовке далека от реальности и представляла собой «свободную фантазию русских символистов на реального Вагнера, равно как и Ницше, Владимира Соловьева, ранних славянофилов и французских символистов» [9, с. 163]. Вагнер интересовал их в первую очередь не столько как гениальный музыкант-новатор, сколько как теоретик искусства и философ культуры.

Если посмотреть общеевропейский контекст, то становится очевидным, что в последние десятилетия XIX, в начале XX века число сторонников Вагнера как композитора и мыслителя возрастало в разных странах. Он был зачислен в разряд великих классиков масштаба И. С. Баха, В. Гете и Л. Бетховена. Так, заметное влияние идей и творчества Вагнера наблюдается в этот период в среде итальянских композиторов, представлявших новую «молодую школу». Еще в годы студенчества в складчину с Дж. Пуччини П. Масканы приобрел партитуру «Парсифаля». А. Бойто переводил на итальянский язык оперы «Риенци» и «Тристан и Изольда», а также тексты вокального

цикла «Пять стихотворений Матильды Везендонк». Дж. Пуччини посетил постановку «Нюрнбергских мастерзингеров», после чего Джулио Рикорди поручил ему подготовить редакцию партитуры для запланированного спектакля в театре Ла Скала. Именно в этот период Дж. Пуччини работал над своей первой зрелой оперой «Манон Леско». Интересны вагнеровские отголоски в творческих планах Р. Леонкавалло. Задумав оперную трилогию «Сумерки» на сюжет из истории итальянского Ренессанса, он так комментировал свой замысел: «Верный принципам байройтского гения, я пытался создать национальную поэму и, соответственно, хотел, чтобы итальянское постоянно чувствовалось в музыке поэмы» [5; 4].

В то время как композиторы новой генерации стремились освобождаться от плена прямых вагнеровских влияний и трансформировать их в соответствии с собственными национальными задачами, прежняя полемичность оценок музыки Вагнера сменилась углублённым изучением его творческих принципов. Основателями журнала “*La Revue wagnerienne*”, который начал выходить во Франции, были Теодор де Визева (1863–1917) и Эдуард Дюжарден (фр. *Édouard Dujardin*, 1861–1949). Последний приобрел известность как поэт, прозаик, драматург и критик, а также один из основателей символистской драматургии. После триумфа «Парсифаля» в новом журнале объединяются все лидеры французского символизма. В проекте журнала Е. Дюжарден называет наряду с писателями и художниками композиторов Е. Шабрие, Е. Шоссона, В. д'Энди П. Дюка. Еще один фантастический приверженец Вагнера писатель-окультист Сар Пелладан (1858–1918, настоящее имя Еме Пелладан) задумывает под влиянием «Парсифаля» создание трех орденов: «Роза и Крест», «Храм», «Грааль». Он открыл известный в Париже «символистский Салон ордена Розы и католического Христа» и появлялся на его заседаниях в костюмах вагнеровских героев. В этом салоне выставляли свои картины художники-символисты Гюстав Моро и Пьер Пюви де Шаван. В 1885 году в “*La Revue wagnerienne*” эссе о Вагнере публикует Стефан Маларме. Высказывая свое отношение к синтезу искусств, он упрекает Вагнера в том, что он игнорировал в своих размышлениях танец. Не удовлетворяет С. Маларме также стиль вагнеровских постановок в Байройте.

Можно вспомнить еще одного французского приверженца Вагнера Эдуарда Шюре (1841–1929). Идею синтеза искусств он

развивал в своей работе 1875 года «Музыкальная драма», в которой утверждал, что идеалом может стать не собственно музыкальная, а словесная драма с включением музыки и, подобно С. Маларме, считал необходимым прибавить к драме и музыке танец.

В это же время арена споров о будущих путях музыкального искусства переместилась на оценки новых авангардных тенденций. В России предметом дискуссий становились произведения французских, немецких и русских композиторов нового поколения, в частности, тех, которые звучали в Петербурге на Вечерах современной музыки. Возглавлявшие эти собрания музыкальные критики Вальтер Нувель и Альфред Нурок, также, как и Сергей Дягилев, были поклонниками Вагнера.

В сезоне 1900–1901 года на сцене Мариинского театра в исполнении русской труппы под управлением Э. Направника ставится «Валькирия», в феврале 1903 года – «Зигфрид», в сентябре того же года к ним прибавляется «Гибель богов». К 1905 году был осуществлен весь вагнеровский цикл и выпущены абонементы, позволявшие его охватить в целом. Об огромной роли этих абонементных циклов в художественной жизни Петербурга, в то время насыщенной яркими событиями, вспоминал в автобиографических заметках композитор и музыковед-исследователь Борис Асафьев. Он назвал эти события «лучшей школой музыкального восприятия, не только как слухового внимания, а как процесса художественно-интеллектуального. ...Что делалось в антрактах в верхних ярусах театра: философские и музыковедческие споры, обсуждения партитур, критика и восторги по адресу исполнителей, диалоги итальянстов-меломанов и жрецов вагнеризма, музыкально-профессиональные кружковые дискуссии, фейерверк мыслей писателей и историков, поэтов и художников...» [2, с. 442].

В 1909 году, как раз в период большого резонанса вагнеровских постановок Мариинского театра, из печати выходит русский перевод книги Э. Шюре «Рихард Вагнер и его музыкальная драма» [22, с. 312]. В предисловии к книге ее редактор А. Ф. Каль сетует на незначительное количество имеющейся русской литературы о Вагнере, в то время как, по его словам, «Вагнер глубоко пустил в русской культуре свои корни, и интерес к его творчеству не менее интенсивен, чем в Западной Европе» [22, с. 9].

Вагнеровское отношение к искусству и его настойчиво повторяющееся утверждение, что оно внутренне едино,

оказались особенно близки XX веку. Важно отметить, что такое отношение вступало в противоречие с традиционными методами художественного образования, господствующими в профессиональных учебных заведениях. В них обучение искусству понималось как овладение ремеслом. Так учили студентов в Петербургской консерватории. Об этом Борис Асафьев написал в своих воспоминаниях. Он пришёл в консерваторию после окончания начального курса Петербургского университета. По сравнению с университетом консерватория показалась ему «то вновь гимназией, то словно бы монастырём со своим уставом, то провинциальным профессионально-замкнутым цехово-ремесленным училищем... Основной тонус университетской жизни был: учишься, мысля, исследуя; в консерватории: учишься, слушаешься, верь на слово, на вкус и не пытай ничего! Дело совсем не в отличии научной исследовательской школы от профессионально-технической, да ещё художественной. Эту естественную разницу учесть было легко. Увы, причины острого различия были глубже – в коренной разнице умственной культуры университета и горделиво замкнувшейся в своей художественно-профессиональной броне консерватории» [2, с. 396].

Узкое понимание своих задач преподавателями консерватории – даже такими выдающимися личностями, как Н.А. Римский-Корсаков, А.К. Глазунов, А.К. Лядов, – приводило к тому, что собственно художественно-творческое развитие учеников фактически оставалось вне сферы внимания и прямого влияния педагогов. Попадавшим в стены консерватории талантливым людям приходилось искать каждому свой путь преодоления господствующих здесь методов обучения.

Творчество Вагнера как раз представляло собой полную противоположность таким тенденциям. Для понимания его произведений недостаточным было иметь музыкальное чутьё и разбираться в технических сторонах музыки. Требовалась напряжённая умственная работа.

Интересно привести в связи с этим наблюдения известного советского музыковеда-теоретика Юрия Николаевича Тюлина о характере творческого дарования, который парадоксальным образом сближал с Вагнером Николая Метнера: «Метнер принадлежал к числу композиторов, которые в высшей степени обладали природной композиторской техникой; ему (как и Шопену, Вагнеру, Глазунову) не нужно было много учиться для



виртуозного владения ею» [16, с. 112]. В годы овладения теоретическими предметами Вагнер и Метнер одинаково не воспринимали сухих математических расчетов. Так, занимаясь в течение двух лет гармонией с лейпцигским скрипачом К.Г. Мюллером, Вагнер считал эти занятия педантичными и сухими. «Музыка была и оставалась для меня демонским царством, миром мистически возвышенных чудес: все правильное, мне казалось, только уродовало ее. Более соответствующих моим представлениям указаний, чем поучения лейпцигского оркестрового музыканта, я искал в фантастических рассказах Гофмана» [6, с. 47]. Николай Метнер – студент фортепианного факультета Московской консерватории, также всегда подчеркивал, что композиции как таковой никогда не изучал. Гармонию он прошел лишь общую, наравне с другими пианистами. Не вызвавший у него интереса класс контрапункта, который вел не кто-нибудь, а сам всеми уважаемый С.И. Танеев оставил, не проучившись целиком и один семестр. Вместе с тем тот же Танеев высоко ценил проявившееся в произведениях Метнера полифоническое мастерство, а также его органическое чувство формы, как-то в шутку сказав, что Метнер родился с сонатной формой в голове.

Из сказанного становится понятным, что почва для чрезвычайного увлечения Вагнером деятелей русского Серебряного века, к кругу которых принадлежал Эмилий Метнер, была хорошо подготовлена. Вагнер оставался постоянным предметом их размышлений и философского осмысления, рождал аллюзии и отзвуки в художественных произведениях. Им увлечены в этот период А. Скрябин и поздний Н. Римский-Корсаков, а также склонная к смелым новациям группа молодых композиторов. Так, творчество Вагнера сыграло важную роль в формировании художественного мышления Сергея Прокофьева. Подробное знакомство с его произведениями и их анализ помогли юному автору выйти из сферы узко цеховых музыкальных интересов и подготовило к общению с представителями художественной элиты тогдашнего Петербурга<sup>6</sup>. Русское вагнерианство захватило в те годы Вяч. Иванова и А. Блока, А. Белого и В. Брюсова, Н. Реиха и А. Бенуа, сотрудников журнала «Мир искусства».

Большая работа велась над русскими переводами текстов вагнеровских либретто. В 1913 году, когда отмечалось сто-

<sup>6</sup> Подробнее о роли искусства Вагнера в формировании творчества Прокофьева см. в статье: [19].



летие со дня рождения композитора, вышло из печати четырехтомное русское издание произведений Вагнера, в том числе его мемуаров «Моя жизнь». Итоговый характер имела брошюра литературоведа, педагога и религиозного писателя С.М. Дурылина (1886–1954) «Вагнер и Россия. Про Вагнера и будущие пути искусства» [8]. По утверждению автора, Вагнера следует воспринимать как целостное явление мифотворца и мифомыслителя. Миф, созданный народом, Вагнер возвращает народу своим искусством. С. Дурылин пишет про языческие и христианские мотивы вагнеровского мифомышления. Воплощением первых стал, по его словам, образ «лесного мальчика» Зигфрида, не знакомого с существовавшей в обществе системой моральных запретов, действовавшего согласно с собственными естественными побуждениями. По мнению автора брошюры, именно воплощенная в тетралогии «Кольцо нибелунга» языческая стихия нашла наибольший отклик в Германии. В то же время «Парсифаль» и христианский религиозный миф оказался ближе русским последователям. Среди них С. Дурылин упоминает младшего символиста в русской поэзии Вячеслава Иванова (1866–1949), подробно изучавшего религию и культ Диониса. Вяч. Иванов ратовал за создание народного синтетического искусства, основанного на религиозных мифах и мифомышлении. В брошюре С. Дурылина как образец такого мышления подробно описано Сказание про невидимый град Китеж. Интересно, что оперу Н. Римского-Корсакова на данную тему он не считает идеальным воплощением этого сюжета.

Со взглядами С. Дурылина и с его концепцией «Парсифаля» как религиозного мифа полемизирует в новом масштабном исследовании русский филолог и литературовед Михаил Пашенко [12]. По его утверждению, основанному на филологическом методе изучения источников и подкрепленному критической оценкой многих традиционных суждений, «Парсифаль» является образцом истинно христианской мистерии. В биографии самого автора этот последний опус Мастера тесно связан с его поворотом к христианству и к широко понимаемым постулатам христианской веры, преодолевающим конфессиональную ограниченность. Единственным продолжением уникального вагнеровского опыта автор исследования называет произведения Н. Римского-Корсакова: «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», а затем смеховую мистерию «Золотой петушок».

**Выводы.** Прослеживая, как в годы, предшествовавшие Первой мировой войне, в русской культуре воспринимался и адаптировался образ Вагнера, невозможно в заключении хотя бы бегло не вспомнить имя крупнейшего русского поэта Александра Блока. Об интересе к Вагнеру и об основательном знании его трудов свидетельствует факт, что в библиотеке Блока было четырнадцатитомное издание произведений Вагнера, а также русские переводы его работ. Еще в 1900 году своему стихотворению «Валькирия» он дал подзаголовок «на мотив оперы Вагнера». Летом 1909 года в Германии Блок посетил постановку всех частей тетралогии «Кольцо нибелунга», а в 1910 году задумал и в основном завершил поэму «Возмездие». В Пролог поэмы он включил в виде развернутого сравнения ссылку на сюжет вагнеровского «Зигфрида». Наконец, 12 марта 1918 года была написана статья Блока «Искусство и революция», построенная как отклик на одноименную давнюю статью Вагнера. Среди подробностей вагнеровской биографии Блок вспоминает тут общение немецкого композитора с русским анархистом Бакуниным и причастность обоих к революционным событиям, которые разворачивались в Дрездене и привели к майскому восстанию 1849 года. Несмотря на дальнейший отход Вагнера от революционных идей его искусство, по мнению Блока, не лишилось подлинно революционного духа.

Первая мировая война, которая разделила Россию и Германию как воюющие стороны, началась на кульминационной точке русского вагнеризма. Новая актуализация творчества и фигуры Вагнера наступит в годы после революции. Но это уже совсем другая история. А уникальная рецепция деятелями русской культуры конца XIX, начала XX века наследия Рихарда Вагнера как композитора, поэта, теоретика искусства стала неотъемлемой частью этого культурного контекста и источником вдохновения для литераторов, художников, музыкантов. По-своему она затронула и творчество двух ярких представителей этой эпохи – Эмилия и Николая Метнеров.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Андрей Белый и Эмилий Метнер. Переписка. 1902–1915. ООО «Новое литературное обозрение». 2017. 736 с.
2. Воспоминания о Б.В. Асафьеве. Ленинград : Музыка, 1974. 510 с.

3. Браудо Е.М. Рихард Вагнер и Россия. (Новые материалы и его биография). Культурно-просветительское кооперативное товарищество «Начатки знания», Петроград, 1923. 46 с.

4. Богданова И. Рихард Вагнер та італійська опера останньої третини XIX ст. *Часопис НМАУ імені П.І. Чайковського: Науковий журнал НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ : Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. 2013. № 2(19). С. 33–44.

5. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Ленинград : Музыка, 1986. 144 с.

6. Вагнер Р. Моя жизнь. Москва : Изд-во Экмо; Санкт-Петербург : Изд-во Terra Fantastica, 2003. С. 47.

7. Гозенпуд А.Р. Вагнер и русская культура. Ленинград, 1992. 294 с.

8. Дурьлин С. Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. Москва, 1913. 70 с.

9. Кондаков И., Корж Ю. Рихард Вагнер в русской культуре Серебряного века. *Общественные науки и современность*. 1996. № 1. С. 160.

10. Корж Ю.В. «Дух музыки» в философии культуры русского символизма, автореферат на соискание ученой степени кандидата культ урологии. Москва, 2005.

11. Метнер Н.К. Статьи. Материалы. Воспоминания. «Советский композитор». Москва. 1981. 362 с.

12. Пашенко М. Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой Петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна). Москва, Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив. 2018. 720 с.

13. Поль В. Фрагменты воспоминаний. *Н.К. Метнер. Статьи. Материалы. Воспоминания*. Москва : «Советский композитор», 1981, комментарии З.А. Апетян. С. 318.

14. Русская музыкальная газета. Санкт-Петербург. 1897. № 12. С. 1695.

15. Соловьев В. С. Соч. в 2-х томах. Т. 2. Москва, 1988.

16. Тюлин Ю.Н. Встречи с Н.К. Метнером. *Н.К. Метнер. Статьи. Материалы. Воспоминания*. «Советский композитор». Москва, 1981. Комментарии З.А. Апетян. С. 112.

17. Чайковский П.И. Байрейтское музыкальное торжество. *П.И. Чайковский. Музыкально-критические статьи*. Москва : Музгиз, 1953. С. 302.

18. Черкашина М. Александр Николаевич Серов. Москва : Музыка, 1985. 162 с.

19. Черкашина М. Немецкий мастер как учитель Прокофьева. *Музыкальная академия*. 1994. № 3.

20. Черкашина М. Вагнеровский фестиваль в Байройте: страницы истории. *Материалы международной научно-практической конференции «IV Серебряковские чтения»*. Кн. 1. *Музыковедение, философия искусства* / Редкол. : Е.В. Смагина и др. Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2007. С. 27–55.

21. Черкашина М. Фрідріх Ніцше – філософ і музикант. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 12: Історія музики в минулому і сучасності. Київ, 2000. С. 228–240.

22. Шюре Э. Рихард Вагнер и его музыкальная драма. Перевод с последнего французского издания с согласия автора баронессы Н.М. Розен. Издание т-ва М. О. Вольф, С. Петербург, Москва. 1909. 312 с.

### REFERENCES

1. Andrei Bely and Emilius Metner (2017). Correspondence. 1902–1915. LLC "New Literary Review" [in Russian].

2. Memories of B. V. Asafiev. (1974). L.: Music [in Russian].

3. Braudo, E. M. (1923). Richard Wagner and Russia. (New materials and his biography). Cultural and educational cooperative partnership "The Beginners of Knowledge", Petrograd [in Russian].

4. Bogdanova, I. (2013). Richard Wagner and the Italian opera of the last third of the nineteenth century // Journal of the PI Tchaikovsky National Academy of Science: Scientific Journal of the National Academy of Sciences of Ukraine. Tchaikovsky. K.: National Music Academy of Ukraine. Tchaikovsky. №2 (19). P. 33–44 [in Ukrainian].

5. Bogoyavlenskiy, C. (1986). Italian music of the first half of the twentieth century. Leningrad: Music [in Russian].

6. Wagner, R. (2003). My life. M.: Ekmo Publishing House; St. Petersburg: Publishing House Terra Fantastica, P. 47 [in Russian].

7. Gosenpud, A. (1913). R. Wagner and Russian culture. L. 1992 [in Russian].

8. Durylin S. Richard Wagner and Russia. About Wagner and the future paths of art. Moscow [in Russian].

9. Kondakov, I., Korzh, Yu. (1996). V. Richard Wagner in Russian culture of the Silver Age // Social Sciences and the Present, No. 1. P. 160 [in Russian].

10. Korzh, Yu. (2005). "The Spirit of Music" in the philosophy of culture of Russian symbolism, abstract on the degree of candidate of culture urology. Moscow [in Russian].

11. Metner, N.K. (1981). Articles. Materials Memories. "Soviet composer." Moscow [in Russian].

12. Pashchenko, M. (2018). The plot for the mystery: Parsifal – Kitezha – The Golden Cockerel (historical poetics of the opera on the eve of modernity). Moscow; SPb.: Center for Humanitarian Initiatives [in Russian].

13. Paul, V. (1981). Fragments of memories // N.K. Metner. Articles. Materials Memories. Moscow, "Soviet composer". Comments by Z. A. Apetian. P. 318 [in Russian].

14. Russian musical newspaper (1897). St. Petersburg, No. 12. P. 1695 [in Russian].

15. Soloviev, V.S. (1988). Soch. in 2 volumes. T. 2. Moscow [in Russian].

16. Tyulin, Yu. (1981). Meetings with N. K. Metner // N.K. Metner. Articles. Materials Memories. Moscow, “Soviet composer”. Comments by Z. A. Apetian. P. 112 [in Russian].

17. Tchaikovsky, P.I. (1953). Bayreuth musical celebration // P.I. Tchaikovsky. Musically critical articles. Moscow: Muzgiz, P. 302 [in Russian].

18. Cherkashina, M. (1985). Alexander Nikolaevich Serov. Moscow, Music [in Russian].

19. Cherkashina, M. (1994). German master as a teacher of Prokofiev // Music Academy. No. 3 [in Russian].

20. Cherkashina, M. (2007). Wagner Festival in Bayreuth: pages of history // Materials of the international scientific-practical conference “IV Serebryakov readings”. Prince I. Musicology, philosophy of art. Editorial board: E. V. Smagina and others. Volgograd: VolSU Publishing House, P. 27–55 [in Russian].

21. Cherkashina, M. (2000). Friedrich Nietzsche – philosopher and musician // Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after PI Tchaikovsky. No. 12: History of music in the past and present. Kyiv. P. 228–240 [in Russian].

22. Schure, E. (1909). Richard Wagner and his musical drama. Translation from the last French edition with the consent of the author of the Baroness N. M. Rosen. Edition t-va M.O. Wolf, S. Petersburg, Moscow [in Russian].

УДК 7884.3+781.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-3>**Юлія Олександрівна Грібіненко**

ORCID: 0000-0003-4891-5157

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

j.a.g@ukr.net

**ЛІРИКА Ф. ТЮТЧЕВА У ТВОРЧОСТІ М. МЕТНЕРА**

*Метою роботи стає визначення ролі й місця лірики Ф. Тютчева у творчості М. Метнера, а також виявлення особливостей її втілення в деяких камерно-вокальних та інструментальних творах композитора. Методологічною основою послужив комплексний підхід до предмета дослідження, що містить мистецтвознавчий, історико-літературний, музично-історичний і джерелознавчий методи. Наукова новизна. Романси й пісні М. Метнера на тексти Ф. Тютчева займають важливе місце не тільки у творчості композитора, але й в музичній тютчевіані взагалі. Незважаючи на це, на тепер послідовний розгляд особливостей втілення лірики Ф. Тютчева М. Метнером залишається за рамками авторитетних досліджень, присвячених особливостям стилю композитора. Цей дослідницький ракурс розширює уявлення про природу музики М. Метнера, допомагає виявити якісно нові, відмінні від інших сфери образності, що сформувалися у творчості композитора під впливом поезії Ф. Тютчева. Висновки. Імена М. Метнера й Ф. Тютчева об'єднали не тільки камерно-вокальні твори композитора. Дослідники особливостей цього творчого союзу вказують на наявні в їхньому життєвому й творчому шляху паралелі, спільні інтереси, джерела, що певною мірою прояснюють і пояснюють духовну близькість цих двох митців. Вірші Ф. Тютчева служили М. Метнеру не тільки поетичною основою для створення п'ятнадцяти пісень і романсів. Ряд строф він використовував як епіграф до своїх інструментальних творів. Але в обох випадках, ставши основою для творів М. Метнера, вірші Ф. Тютчева тією чи іншою мірою вплинули на композиторські рішення. Всеосяжність тютчевської творчості, багатоплановість образів, майстерність інструментування вірша не тільки зумовлюють композиторський інтерес до віршів, але й диктують свої правила в процесі створення музичного твору. Наявні збереження в музиці романсів і в інструментальних творах М. Метнера таких наріжних рис творчості Ф. Тютчева, як розкриття світу особистих переживань, бінарність та емблематичність образу.*

**Ключові слова:** Ф. Тютчев, лірика Ф. Тютчева, поетичне слово Ф. Тютчева, М. Метнер, романси, бінарність, емблематичність образу.

*Grybnyenko Yuliia Oleksandrivna, Ph.D. in the History of Art, Assistant Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Lyric F. Tyutchev in the works of N. Medtner**

**The purpose of the work** is to determine the role and place of F. Tyutchev's lyrics in the work of M. Medtner, as well as to identify the features and embodiment in some chamber-vocal and instrumental works of the composer. **The methodology of the research** basis was a comprehensive approach to the subject of research, which includes art history, historical literature, music history and source studies methods. **Scientific novelty.** Romances and songs by M. Medtner on the texts of F. Tyutchev occupy an important place not only in the work of the composer, but also in the musical tyutchevian in general. Despite this, today the consistent consideration of the peculiarities of the embodiment of F. Tyutchev's lyrics by M. Medtner remains outside the scope of authoritative research on the peculiarities of the composer's style. This research perspective expands the idea of the nature of M. Medtner's music, helps to identify qualitatively new, different from others, areas of imagery that have formed in the composer's work under the influence of F. Tyutchev's poetry. **Conclusions.** The names of M. Medtner and F. Tyutchev united not only the chamber and vocal works of the composer. Researchers of the peculiarities of this creative union point to the existing parallels in their life and creative path, common interests, origins, which to some extent clarify and explain the spiritual closeness of these two artists. F. Tyutchev's poems served M. Medtner not only as a poetic basis for the creation of fifteen songs and romances. He used a number of stanzas as an epigraph to his instrumental works. But in both cases, becoming the basis for the works of M. Medtner, F. Tyutchev's poems to some extent influenced the composer's decisions. The comprehensiveness of Tyutchev's work, the versatility of images, the skill of instrumenting the poem not only determines the composer's interest in poetry, but also dictates its rules in the process of creating a musical work. There is a preservation in the music of romances and in the instrumental works of M. Medtner such corner features of F. Tyutchev's work as the disclosure of the world of personal experiences, binary and emblematic image.

**Key words:** F. Tyutchev, lyrics of F. Tyutchev, poetic word F. Tyutchev, M. Medtner, romances, binary, emblematic of the image.

*Грибиненко Юлия Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Лирика Ф. Тютчева в творчестве Н. Метнера**

**Целью работы** становится определение роли и места лирики Ф. Тютчева в творчестве Н. Метнера, а также выявление особенностей ее воплощения в некоторых камерно-вокальных и инструментальных произведениях композитора. **Методологической основой** послужил комплексный подход к предмету исследования, включающий искусствоведческий, историко-литературный, музыкально-исторический и источниковедческий методы. **Научная новизна.** Романсы и песни Н. Метнера на тексты



Ф. Тютчева занимают важное место не только в творчестве композитора, но и в музыкальной тютчевiane в целом. Несмотря на это, на сегодня последовательное рассмотрение особенностей воплощения лирики Ф. Тютчева Н. Метнером остается за рамками авторитетных исследований, посвященных особенностям стиля композитора. Этот исследовательский ракурс расширяет представления о природе музыки Н. Метнера, помогает выявить качественно новые, отличные от других сферы образности, сформировавшиеся в творчестве композитора под влиянием поэзии Ф. Тютчева. **Выводы.** Имена Н. Метнера и Ф. Тютчева объединили не только камерно-вокальные произведения композитора. Исследователи особенностей этого творческого союза указывают на существующие в их жизненном и творческом пути параллели, общие интересы, истоки, которые в определенной степени проясняют и объясняют духовную близость этих двух художников. Стихи Ф. Тютчева служили Н. Метнеру не только поэтической основой для создания пятнадцати песен и романсов. Ряд строк он использовал в качестве эпиграфа к своим инструментальным произведениям. Но в обоих случаях, становясь основой для произведений Н. Метнера, стихи Ф. Тютчева в той или иной степени повлияли на композиторские решения. Всеохватность тютчевского творчества, многоплановость образов, мастерство инструментовки стиха не только обуславливают композиторский интерес к стихам, но и диктуют свои правила в процессе создания музыкального произведения. Налицо сохранение в музыке романсов и в инструментальных произведениях Н. Метнера таких краеугольных черт творчества Ф. Тютчева, как раскрытие мира личных переживаний, бинарность и эмблематичность образа.

**Ключевые слова:** Ф. Тютчев, лирика Ф. Тютчева, поэтическое слово Ф. Тютчева, Н. Метнер, романсы, бинарность, эмблематичность образа.

**Актуальність теми дослідження.** Взаємовідносини поезії Федора Івановича Тютчева й музики склалися досить непросто, проте, не дивлячись на всі перипетії, безсумнівно помітна роль поета в музичному мистецтві XIX і XX століть. Завдяки дослідникам проблеми музичного втілення поетичної спадщини Ф. Тютчева (відразу зазначимо, досить невеликого за обсягом), відомим стає факт наявності близько 300 музичних творів, що різноманітно втілюють тексти автора. Водночас потреба поезії Федора Івановича в композиторів, які зверталися у своїй творчості до різних вокально-хорових жанрів, неоднозначна й коливається від повного ігнорування до зайняття практично провідних позицій.

Сполучення творчості Ф. Тютчева з музичним мистецтвом – тема, яка не мала окремого послідовного викладення в музикознавстві. Спеціальний інтерес до цього питання

пов'язаний насамперед з іменами філологів, а саме роботами С. Дуриліна й Д. Благого, що вийшли у світ у різний час (в 1928 і 1959 роках відповідно) під однаковими назвами – «Тютчев в музиці».

Серед музикознавчих праць, що стосуються питання інтерпретації в музиці поезії Ф. Тютчева, слід зазначити роботи І. Глебова, Р. Разгуляєва, Т. Кушніренко, А. Шторм та О. Барабаш, в яких були зроблені спроби представити як цілісну картину музичної тютчевіани (І. Глебов, Т. Кушніренко, О. Барабаш), так і викласти окремі її аспекти, зосереджуючись на найзначніших на думку музикознавців (Р. Разгуляєв, А. Шторм) сторінках. Ці нечисленні роботи виявляють необхідність подальшого дослідження впливу Ф. Тютчева на музику як сучасної йому епохи, так і інших періодів.

**Метою роботи** стає визначення ролі й місця лірики Ф. Тютчева у творчості М. Метнера, а також виявлення особливостей її втілення в деяких камерно-вокальних та інструментальних творах композитора.

**Наукова новизна.** Романси й пісні М. Метнера на тексти Ф. Тютчева займають важливе місце не тільки у творчості композитора, але й в музичній тютчевіані взагалі. Незважаючи на це, натепер послідовний розгляд особливостей втілення лірики Ф. Тютчева М. Метнером залишається за рамками авторитетних досліджень, присвячених особливостям стилю композитора. Цей дослідницький ракурс розширює уявлення про природу музики М. Метнера, допомагає виявити якісно нові, відмінні від інших сфери образності, що сформувалися у творчості композитора під впливом поезії Ф. Тютчева.

**Виклад основного матеріалу.** Стаючи основою для вокальних творів, вірші Ф. Тютчева тою чи іншою мірою вплинули на композиторські рішення. Всеосяжність тютчевської творчості, багатоплановість образів, майстерність інструментування вірша не тільки зумовлювали композиторський інтерес до віршів, але й часом диктували свої правила в процесі створення музичного твору. Серед добре відомих композиторів XIX й XX століть, які зверталися до творчості Ф. Тютчева, – П. Чайковський, С. Рахманінов, С. Танєєв, Ц. Кюї, О. Гречанінов, М. Черепнін, М. Метнер, М. Мясковський, Р. Глієр, Г. Свиридов, Ю. Шапорін, В. Шебалин та інші. Особливий інтерес у ряду перелічених композиторів представляє творчість саме М. Метнера.

Першопроходець музичної тютчевіани С. Дурилін одну третину своєї статті «Тютчев в музиці» присвятив романсам і пісням М. Метнера. Водночас не випадковість такої пильної уваги була підтверджена не тільки висновками в самому тексті, а й зробленим дослідником на збірці із цією статтею написом: «Тютчеву російської музики й глибинному тлумачеві його «гармоній у стихійних суперечках» – М.К. Метнеру з любов'ю, вдячністю та серцевою давньою захопленістю – автор». С. Дурилін вважав М. Метнера «єдиним конгеніальним цьому поетові композитором, чиєю творчістю російська музика сплатила старий свій борг ліриці Тютчева» [8, с. 285]. Літературознавець Д. Благой, продовжуючи роздуми свого колеги, підкреслював, що «саме Метнеру вдалося вперше відчутти й геніально втілити одну з найважливіших сторін тютчевської творчості, пов'язану з роздумами про сенс буття, з проблемою «людина – світобудова» [4, с. 577].

Сказане дозволяє думати, що імена М. Метнера й Ф. Тютчева об'єднали не тільки камерно-вокальні твори Миколи Карловича. Дослідники особливостей цього творчого союзу (Р. Разгуляев, Т. Кушніренко, О. Барабаш) вказують на наявні в їхньому життєвому й творчому шляху паралелі, спільні інтереси, джерела, що певною мірою проясняють і пояснюють духовну близькість М. Метнера й Ф. Тютчева.

Докладніше розмірковує на цю тему у своїй статті «Музичний космос» М. Метнера й історіософія Ф. Тютчева» Руслан Разгуляев. Дослідник вказує на чисто зовнішні обставини, які зближують поета й композитора, такі, як перебування в Німеччині. Відомо, що Ф. Тютчев понад двадцять років – з 1821-го по 1844-ий – служив у Баварії. М. Метнер чотири роки жив в Німеччині: з 1921-го – рівно через сто років після Ф. Тютчева – по 1925-ий. Об'єднує їх і зв'язок із двома великими європейськими культурами – російською та німецькою, наявність загальних літературних симпатій (захоплення Й. Гете, наприклад). Разгуляев говорить про спільність їхніх філософсько-естетичних поглядів, спільність самого відчуття творчості й щобільше відчуття світу, глибоко християнського за своєю суттю. Ф. Тютчев і М. Метнер «після довгих роздумів і сумнівів приходять до Східного християнства, й одним із найважливіших мотивів в їхній пізній творчості стає покаєння» [14].

Різноманіття характеристик авторського стилю Ф. Тютчева – ось деякі з них: російський європеєць, пантеїст (В. Брюсов),

прихильник романтичної метафізики й філософії Шеллінга (Л. Пумпянський, Д. Благой, К. Пигарев, Ю. Лотман), німецький романтик, послідовник традицій Г. Гейне (Ю. Тинянов, Р. Поспелов), поет, що вмістив у себе все розмаїття напрямків до символізму й імпресіонізму (Д. Мережковський), поет православної, християнської традиції – відбиває переломлення характерного для російської культури пошуку шляхів до російсько-європейського синтезу й одночасно найтісніший зв'язок із духом російської культури, народженої Православ'ям [6].

Однією з найважливіших особливостей лірики Тютчева є деяка все ж «невловимість» тематики віршу. Поезію Тютчева хоча й розділяють тематично на лірику політичну, громадянську, пейзажну, любовну, але часто обговорюють умовність цієї диференціації, оскільки за різними тематичними пластами стоїть єдиний принцип бачення світу – філософський: «У Тютчева дуже важко відокремити його поетичні прозріння від роботи його думки» [9, с. 45]. Для творчого простору Ф. Тютчева в цілому характерна метафізична напруженість і глибина філософського осмислення таємниць буття світу й людини.

Ю. Лотман у своїй статті «Поетичний світ Тютчева», намагаючись змоделювати художній світ поета, спирається на принцип бінарних опозицій, серед яких виділяє «земне – небесне», «буття – небуття», «реальне – уявне»; «гармонію – хаос» (та інші), як наріжні для творчості автора. Водночас систему смислових опозицій Ю. Лотман відносить не до того, про що говорить поет у своїх віршах, а до того, як, на думку дослідника, лірик бачить і відчуває світ у цілому: «Це як би лексика й граматика його поетичної особистості» [12, с. 170].

У «Нотатках із поетики Тютчева» Ю. Лотман акцентує увагу на тому, що лірика Ф. Тютчева майже завжди спонукається до життя моментальним враженням, гострим особистим переживанням. Звідси виникає парадокс: його поезія, відрізняючись не особистісним характером, точно розкриває світ його особистих переживань, серцевих захоплень і подорожей [12, с. 170]. Типовим для Тютчева стає робити «один і той же текст і узагальненим до вселюдських закономірностей, і конкретним до краю одиничності» [11, с. 557].

П'ятнадцять віршів, взяті Метнером зі спадщини поета, розосереджені по різних опусах. Загальновідомим є факт із біографії Миколи Карловича про те, що перше зіткнення

двадцятирічного композитора з поезією Ф. Тютчева залишило його абсолютно байдужим. Недооцінивши її, він зосередився на поезії Й. Гете й О. Пушкіна, створивши на їхні тексти більшу частину своїх романсів і пісень. Захоплення, інтерес, глибше розуміння, справжнє усвідомлення співзвучності думки Ф. Тютчева приходить до композитора пізніше, вже в зрілому віці. Починаючи з 1911 року й до кінця життя, тобто протягом сорока років, поезія російського лірика стає постійною складовою частиною творчості М. Метнера.

Першим твором на вірші Ф. Тютчева став романс «День і ніч», що увійшов до збірки Вісім віршів Тютчева й Фета, ор. 24, а останнім – пісня «Коли що звали ми своїм...», ор. 61 (Вісім пісень (Ейхендорф, Пушкін, Лермонтов, Тютчев). Ця композиція стає фінальною не тільки в ряду метнеровських інтерпретацій віршів Ф. Тютчева, але й в цілому в камерно-вокальній творчості композитора.

Вірші Ф. Тютчева служили М. Метнеру не тільки поетичною основою для створення пісень і романсів. Ряд строф він використовував як епіграфи до своїх інструментальних творів. Так, до другої сонати мі мінор, ор. 25, поданий віршований епіграф «Про що ти виєш, вітр нічний?». Цей масштабний твір тонко передає загальний склад і дух тютчевського віршу. Музиці сонати властиві й романтична таємничість, й багатозначна символіка, й приховані душевні пориви. «Простір в сонаті визначається близькістю філософсько-естетичних поглядів М. Метнера й Ф. Тютчева, які осмислюють екзистенційні проблеми взаємодії Людини й Всесвіту, Людини й часу» [13, с. 130].

Двочастинна форма твору відповідає структурі двох строф тютчевського віршу [7, с. 32]. Відзначимо, що думка поета про протистояння і водночас про єдність світів природи й людини, світу зовнішнього й внутрішнього часто втілюється у двочастинній композиції його творів. Ця особливість зберігається М. Метнером і в музиці романсів. У двочастинній безрепризній формі написані пісня «О, віща душа моя!» і романс «День і ніч», наприклад. Бінарність останнього, що відбилася в назві також, була підкреслена композитором не тільки композиційно, але й тонально (День – Es-dur, ніч – fis-moll), а також фактурно (I частина – акордова, II частина – гаммообразна).

Як епіграф до другої Казки з ор. 34 М. Метнер вибирає строфи з вірша Ф. Тютчева «Заспокоєння»: «Коли що звали ми своїм, навек від нас пішло». Відразу обмовимося, що цей

і вищезгаданий епіграф згодом знайшли своє подальше, повніше втілення в однойменних романсах М. Метнера («Про що ти виєш, вітр нічний»). (Ор. 37 П'ять віршів Тютчева й Фета) і «Коли що звали ми своїм...» (останній вокальний зошит композитора, ор. 61 Вісім пісень (Ейхендорф, Пушкін, Лермонтов, Тютчев)).

Вірш «Заспокоєння», присвячений пам'яті першої дружини Федора Івановича, відбиває душевні переживання поета, то повні скорботи, безвиході, то дивного смирення. Мі мінорна казка повільна й виразна. Рівні фігурації лівої руки, на тлі яких розвивається меланхолійно замислена співуча тема, як би символізують вічний невпинний потік у минуле часу, що спливає.

Часовий потік, його невідворотність знайшли своє втілення і в тютчевському романсі «Безсоння». У ньому створюється напрочуд за силою впливу двоїсте враження: статичності, застигlosti (шляхом остинатного ритмічного малюнка й повторення звуків тонічного тризвуку) й безперервно поточного часу (від початку до кінця (за винятком п'ятої строфи) безупинно пульсують восьмі, працюючи на цей невблаганний образ) [17]. Далі рух маятника годинника трансформується в дзвоновість, набатність – потужні остинатні акорди-удари з розкотистим відлунням у басу. Вони передають стан безвиході, яким пронизаний вірш Тютчева, «що звучить реквіємом його покоління». Цей прийом, що став типовим для лірико-драматичних образів Метнера, присутній, крім «Безсоння», у другій казці ор. 20 («Загрозливі дзвони»), в повільній частині «Сонати-Балади», в романсі «Похоронна пісня» (на текст О. Пушкіна).

Ю. Лотман вірно відзначив, що в Тютчева «емблематичне значення деяких образів підсвічує смисловий лад вірша, надаючи йому багатозначності» [11, с. 563]. Це повною мірою належить і до образів бою годинника й дзвону, втілених Метнером. «Безсоння» починається з побутового образу, але вже другий вірш змінює кодування тексту: бій годинника – це той голос, яким говорить ніч. Далі – знову зміна коду, образи знаходять етичне забарвлення: ця мова «виразна як совість» [12].

Відсилання до вірша Ф. Тютчева присутнє також і в фіналі Другої скрипкової сонати, ор. 44. Ця соната не має програми, але життєлюбна сила образів фіналу, їх опуклість, яскравість дозволяють припустити програмний підтекст, пов'язаний із перетворенням ідеї пробудження та руху, які пронизують вірш

«Весняні води». Під основною фанфарною темою фіналу композитор підписує рядок з цього твору – «Весна іде!» [7, с. 52]. С. Франк, аналізуючи весняні образи в поезії Ф. Тютчева, звертає увагу, що: «Весна, ранок, юність – все це – втілення того, що вгорі, світлого, неземного початку в самому земному житті <...>. Це характерне релігійне почуття, для якого саме вищі й найчистіші виявлення небесного початку найповніше подані не в відчуженості від землі <...>, а саме як би в центрі земного буття» [16, с. 334]. Нам здається, що в трактуванні цього образу Тютчев і Метнер солідарні.

Пізніше творчість Тютчева виявляє явну схильність поета до християнських ідей та образів. Вони проявляють себе в трьох піснях Метнера. Це пісня «Пішли, Господь, свою відраду» (1913 рік), аскетична, зосереджена молитва самотнього, незрозумілого, але водночас упевненого в обраному шляху художника, пісня «Наше століття» (1922–24 роки), яка, на думку Р. Разгуляєва, стає «поетичним концентратом» сенсу трактату Метнера «Муза й мода» [14], а також покаєнний вірш «О, віща душа моя!», що входить в останній, 61-й оп. Метнера, єдиний у вокальній творчості Метнера, в якому згадується ім'я Спасителя.

Крім глибокої духовної співзвучності, особливості розгляду якої масштабні й були представлені зараз тільки частково, зауважимо, що вірші Тютчева самі по собі дуже музичні: повтори, асонанси й алітерації, анафори й рефрени створюють їх неповторну мелодику. Крім того, поет використовує різні віршовані розміри в рамках одного твору, що дозволяє також варіювати поетичну інтонацію. Багатство вокальних творів Метнера в ритмічному відношенні безпосередньо пов'язано з особливостями поетичного тексту – типу віршованої структури й трактування її композитором. Серед вокальних опусів зустрічаються такі, де ритмічний малюнок порівняно простий, але частіше він відрізняється складністю, утворюючи свого роду наскрізну ритмоформу. Так, наприклад, у тонкій акварелі «Сутінки» оп. 24 № 4 створюється відчуття «хиткої тіні» шляхом складного створення з тактів різного розміру, що в певному порядку слідує один за одним.

**Висновки.** У цілому романси й пісні Метнера на поетичні тексти Ф. Тютчева склали одну з найзначніших сторінок творчої біографії композитора. До безумовних досягнень композитора належать такі романси, як «Безсоння», «Сльози»,



«Про що ти виєш, вітр нічний». Незважаючи на складність, це твори, які досить часто виконуються.

Втім сценічна доля інших творів не так радісна. Багато шедеврів композитора досі залишаються невідомими, тому що рідко звучать або взагалі не виконуються; записів цих творів не існує. Таку ситуацію з вокальними творами композитора доречно характеризують такі рядки Ф. Тютчева: «На жаль, що нашого незнання і безпорадне і сумніше?»

Справжнім проривом у розв'язанні цієї проблеми став безпрецедентний концертно-творчий проєкт «Микола Метнер. Антологія вокальних творів у дев'яти концертах. Метнер-марафон». Протягом 2018 року в єдиному концертному циклі творчою групою музикантів-одномумців були представлені всі вокальні твори М. Метнера, що увійшли до Повного зібрання його творів. Більшість із них прозвучали в циклі «Метнер-марафон» вперше. Серед романсів на вірші Ф. Тютчева найзнаменнішими прем'єрами стали «Пішли, Господь, свою віраду», «Наше століття», «О, віща душа моя». Усі записи вокальних творів Метнера, зроблені під час концертів, нате-пер уже знаходяться у вільному доступі на каналі «Метнер-марафон» в You Tube.

Такі події по-справжньому важливі для розвитку метнеро-ведення, оскільки спрямовані на подолання виконавської та музикознавчої інертності щодо невідомих або мало виконуваних опусів, а також на відкриття нових шляхів до осмислення вокальної спадщини М. Метнера.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барабаш О. Воплощение поэзии Тютчева в сочинениях для хора а cappella: взаимодействие поэтического и музыкального текстов : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 ; Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. Саратов, 2018. 284 с.
2. Барабаш О. К вопросу изучения Ф.И. Тютчева. Современные научные исследования: актуальные теории и концепции : сборник статей по итогам XIV Международной научно-практической конференции. Москва, 2016. С. 295–301.
3. Библиография музыкальных произведений на слова Тютчева. Ф.И. Тютчев. Лирика : в 2 т. Т. 2. Москва : Наука, 1966. С. 476–494. URL: <http://febweb.ru/feb/tyutchev/texts/selected/lp2/lp2-476-htm>.
4. Благой Д. Тютчев в музыке. Федор Иванович Тютчев. Кн. 2. Москва : Наука, 1989. С. 548–594.
5. Глебов И. [Б. Асафьев] Стихотворения в современной русской музыке. *Орфей* : сборник. Петроград, 1922. С. 80–101.

6. Григорьева А. Слово в поэзии Тютчева. Москва : Наука, 1980. 248 с.
7. Долинская Е. Николай Метнер. Монографический очерк. Москва : Музыка, 1966. 192 с.
8. Дурьлин С. Тютчев в музыке. *Уrania : Тютчевский альманах, 1803–1928*. Ленинград : Прибой, 1928. С. 269–285.
9. Зеньковский В. Философские мотивы в русской поэзии. Поэзия как жанр русской философии. Антология / сост. И. Сиземская. Москва : ИФРАН, 2007. С. 29–57.
10. Кушниренко Т. Поэзия Тютчева в соединении с музыкой великих мастеров. *Музыкальные сезоны. Все о музыке, опере и танце* : веб-сайт. URL: <http://musicseasons.org/poeziyatyutcheva/>.
11. Лотман Ю. Заметки по поэтике Тютчева. О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург, 1996. С. 553–564.
12. Лотман Ю. Поэтический мир Ф. Тютчева. Избранные статьи : в 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 145–171.
13. Предвечнова Е. Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: особенности стиля и семантики : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 ; Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки. Новосибирск, 2018. 258 с.
14. Разгуляев Р. «Музыкальный космос» Н. Метнера и историософия Ф. Тютчева. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/metner-n-k/razguljaev-ruslan-muzykalnyj-kosmos-n-metnera-i-istoriosofija-f-tjutcheva-32-25-kb/>.
15. Тютчевиана : сайт рабочей группы по изучению творчества Ф.И. Тютчева URL: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/workgroup/work.html>.
16. Франк С. Космическое чувство в поэзии Тютчева. Русское мировоззрение. Санкт-Петербург : Наука, 1996. С. 312–340.
17. Штромм А. Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н.К. Метнера : автореф. дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 ; Нижегородская государственная консерватория имени М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2009. 25 с.

### REFERENCES

1. Barabash O. (2018) The embodiment of Tyutchev's poetry in compositions for a cappella choir: the interaction of poetic and musical texts. Candidate's thesis. Saratov [in Russian].
2. Barabash O. (2016) On the question of the study of F.I. Tyutcheva. Modern scientific research: current theories and concepts: Sat. Art. according to the results of the XIV International scientific-practical conference. M., S. 295–301 [in Russian].
3. Bibliography of musical works on the words of Tyutchev (1966). F.I. Tyutchev. Lyrics: V 2 tomah. T. 2. M.: Nauka, S. 476–494. URL: <http://febweb.ru/feb/tyutchev/texts/selected/lp2/lp2-476-htm> [in Russian].
4. Blagoj, D. (1989) Tyutchev in music. Fedor Ivanovich Tyutchev. Kn. 2. M.: Nauka, S. 548–594 [in Russian].

5. Glebov, I. [B. Asafiev] (1922) Poems in contemporary Russian music. In: Orpheus. P., S. 80–101 [in Russian].
6. Grigoryeva, A. (1980) Word in the poetry of Tyutchev. M.: Nauka [in Russian].
7. Dolinskaya, E. (1966) Nikolai Metner. Monographic essay M.: Mysica [in Russian].
8. Durylin, S. (1928) Tyutchev in music. Urania: Tyutchevsky Almanah, 1803–1928. L.: Priboy, S. 269–285. [in Russian].
9. Zenkovsky, V. (2007) Philosophical motives in Russian poetry. Poetry as a genre of Russian philosophy. Anthology [comp. I.N. Sisemian]. M.: IFRAN, S. 29–57. [in Russian].
10. Kushnirenko, T. Tyutchev's poetry in conjunction with the music of great masters. Musical seasons. All about music, opera and dance. URL: <http://musicseasons.org/poeziyatytcheva/> [in Russian].
11. Lotman, Yu. (1996) Notes on the poetics of Tyutchev. About poets and poetry. St. Petersburg, S. 553–564 [in Russian].
12. Lotman, Yu. (1993) The poetic world of F. Tyutchev. Selected articles: In 3 vols. Vol. 3. Tallinn, S. 145–171 [in Russian].
13. Predvechnova, E. (2018) Piano Sonatas N.K. Metner: features of style and semantics. Candidate's thesis. Novosibirsk [in Russian].
14. Razgulyaev, R. «Musical space» N. Metner and historiosophy F. Tyutchev. URL: <http://opentextnn.ru/music/personalii/metner-n-k/razguljaev-ruslan-muzykalnyj-kosmos-n-metnera-i-istoriosofija-f-tjtcheva-32-25-kb/> [in Russian].
15. Tyutcheviana: site of the working group on the study of creativity F.I. Tyutcheva URL: <http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/workgroup/work.html> [in Russian].
16. Frank, S. (1996) Cosmic feeling in the poetry of Tyutchev. Russian worldview. St. Petersburg: Nauka, S. 312–340 [in Russian].
17. Shtromm, A. (2009) Role of the piano part in chamber-vocal work of N.K. Metner. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhnyi Novgorod [in Russian].

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-4>**Ніна Сергіївна Довгаленко**

ORCID: 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

## ПАРАДИГМА ЛІРИКИ В СИМФОНІЗМІ Є. СТАНКОВИЧА (ЧЕТВЕРТА СИМФОНІЯ «LIRICA»)

**Мета статті** – виявити прояви лірики як однієї з основних парадигм художнього мислення в контексті сучасного симфонізму й ввести в науковий обіг досліджені закономірності в композиційній і стилістичній організації Четвертої симфонії “Lirica” Є. Станковича. **Методологія** заснована на застосуванні міждисциплінарного й інтонаційного аналізів. **Наукова новизна** полягає в намаганні конкретизувати поняття «лірика» відповідно до сучасної симфонічної творчості українських композиторів і введенні в науковий обіг спостережень над закономірностями стилістичної організації в Четвертій симфонії Є. Станковича “Lirica”. Лірика як змістовний стрижень, оголошений композитором у назві одного з найзначніших творів, яким є його Четверта симфонія, певною мірою розширює уявлення як щодо концепцій «симфонія» та «лірика» в їх сучасному прочитанні, так і щодо авторського стилю Станковича. **Висновки.** Незважаючи на інтонаційну й композиційну своєрідність Симфонії, визначальною зберігається її належність традиціям прочитання «лірики» як одного з найсуттєвіших проявів творчої свідомості в річищі романтичної традиції. Зважаючи на масштабність задуму і його втілення, узагальненість змісту, що звернений до однієї з найбільш гуманістичних тем – буття душі, багатство аспектів відбиття обраної проблематики, надзвичайну диференційовану, розгалужену й водночас цілісну систему виразних засобів, безумовно, Четверта симфонія є однією з найважливіших симфоній останньої третини минулого століття. Що до відповіді на питання, що є лірика для Станковича, то треба відзначити: Станкович є композитором, для якого осмислення світу й себе в ньому, трансформоване у звукові образи, завжди відбувається на межі ліричного, тобто абсолютно вільного, самодостатнього, глибоко особистісного й неповторного само відбиття. У цьому сенсі вся творчість композитора знаходиться у сфері лірики, а Симфонія “Lirica” є квінтесенцією його стильових і стилістичних рис.

**Ключові слова:** лірика, Є. Станкович, Четверта симфонія “Lirica”, сучасний український симфонізм, закономірності формоутворення.

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

**Lirics paradigm in E. Stankovich's symphonism (Forth symphony "Lirica")**

**The purpose** of the article is to identify the manifestations of lyricism as one of the main paradigms of artistic thinking in the context of modern symphony and to introduce into scientific circulation the revealed patterns in the compositional and stylistic organization of the Fourth Symphony "Lirica" by E. Stankovich. **Research methodology** is based on the application of interdisciplinary and intonational analyzes. **The scientific novelty** is an attempt to concretize the concept of "lyrics" in accordance with the modern symphonic creativity of Ukrainian composers and to introduce into scientific circulation the observations on the patterns of stylistic organization in the Fourth Symphony of E. Stankovich "Lirica". Poetry as a substantive core, announced by the composer in the name of one of the most significant works, which is his Fourth Symphony, to some extent expands the idea of both the concepts of "symphony" and "lyrics" in their modern reading and Stankovich's authorial style. **Conclusions.** In spite of the intonational and compositional peculiarity of the Symphony, its adherence to the traditions of reading "lyric" as one of the most significant manifestations of creative consciousness in the core of the romantic tradition remains decisive. Weighing the scale of the idea and its embodiment, the generalization of the content addressed to one of the most humanistic themes – the being of the soul, the richness of aspects of reflection of the chosen issues, extremely differentiated, branched and at the same time holistic system of expressive means. of the last century. As for the answer to the question that there is poetry for Stankovich, it should be noted: Stankovic is a composer for whom the understanding of the world and himself in it, transformed into sound images, always occurs on the border of lyrical, that is completely free, self-sufficient, deeply personal and unique self-expression. In this sense, all the composer's work is in the realm of lyrics, and the Symphony "Lirica" is the quintessence of his stylistic and stylistic features.

**Key words:** lyrics, E. Stankovich, Fourth symphony «Lirica», modern symphony, patterns of formation.

*Довгаленко Ніна Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, і. о. професора кафедри історії музики і музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Парадигма лірики в симфонізмі Е. Станковича (Четверта симфонія "Lirica")**

**Цель статьи** заключается в выявлении проявлений лирики как одной из основных парадигм художественного мышления в контексте современного симфонизма и введении в научное обращение обнаруженных закономерностей в интонационной и композиционной стилистике Четвертой симфонии "Lirica" Е. Станковича. **Научная новизна** заключается в конкретизации понятия «лирика» в контексте симфонического творчества современных украинских композиторов и введении в

научное обращение наблюдений над закономерностями стилистической организации в Четвертой симфонии Е. Станковича “Lirica”. Лирика как содержательный стержень, объявленный композитором по имени одного из самых значительных произведений, которым является его Четвертая симфония, в определенной степени расширяет представление как относительно концепций «симфония» и «лирика» в их современном прочтении, так и в отношении авторского стиля Станковича. **Методология** основана на применении междисциплинарного и интонационного анализов. **В выводах** отмечено, что несмотря на интонационное и композиционное своеобразие симфонии, определяющим сохраняется ее приверженность традициям романтического прочтения «лирики» как одного из основных проявлений творческого сознания. Взвешивая масштабность замысла и его воплощения, обобщенность содержания, обращенного к одной из самых гуманистических тем – бытию души, богатство аспектов отражения выбранной проблематики, чрезвычайную дифференцированную, разветвленную и одновременно целостную систему выразительных средств, безусловно, Четвертая симфония является одной из самых удачных симфоний последней трети прошлого века. Что касается ответа на вопрос, что есть лирика для Станковича, то надо заметить: Станкович является композитором, для которого осмысление мира и себя в нем трансформировано в звуковые образы, всегда происходит на границе лирического, то есть абсолютно свободного, самодостаточного, глубоко личностного и неповторимого самовыражения. В этом смысле все творчество композитора находится в сфере лирики, а Симфония “Lirica” является квинтэссенцией его стилистических черт.

**Ключевые слова:** лирика, Е. Станкович, Четвертая симфония “Lirica”, современный украинский симфонизм, закономерности формобразования.

**Актуальність теми дослідження.** Сучасна українська симфонічна музика є одним із найзначніших європейських культурних надбань. Втілення загальнолюдських цінностей засобами сучасної музичної лексики поєднується в ній із жанровими й стилевими традиціями симфонізму. Парадигма лірики не є досить дослідженою і в аспекті її сутнісних параметрів, і в аспекті втілення в сучасній музичній творчості. І хоча творчість Є. Станковича знаходиться в центрі уваги багатьох дослідників, серед яких найґрунтовнішими є праці О. Зінкевич та Ю. Чекана, однак Четверта симфонія в аспекті заявленої проблематики ще не стала об'єктом дослідження та потребує подальшого музикознавчого вивчення.

**Мета статті** – виявити прояви лірики як однієї з основних парадигм художнього мислення в контексті сучасного сим-

фонізму й ввести в науковий обіг досліджені закономірності в композиційній і стилістичній організації Четвертої симфонії “Lirica” Є. Станковича. **Методологія** заснована на застосуванні міждисциплінарного й інтонаційного аналізів. **Наукова новизна** полягає в намаганні конкретизувати поняття «лірика» відповідно до сучасної симфонічної творчості українських композиторів і введенні в науковий обіг спостережень над закономірностями стилістичної організації в Четвертій симфонії Є. Станковича “Lirica”.

**Виклад основного матеріалу.** Симфонізм Станковича упродовж останніх десятиліть став одним із найзначніших явищ у сучасному музичному бутті. Музика видатного українського композитора примушує шукати нових відповідей на одвічні питання, що не втрачають своєї значущості й натепер. Одне з таких питань – що є «лірика» для сучасної людини, які смисли й значення вона набуває в іноді трагічних колізіях нашого часу. Вживання «ліричного» як модусу особистісного в масштабних симфонічних полотнах, якими відзначається стиль одного з найвидатніших симфоністів сучасності, по своїй сутності суперечить генетичній природі жанру. І в цьому теж є певний прояв новітнього прочитання дискурсу «ліричного». Таким чином, лірика як змістовний стрижень, оголошений композитором у назві одного з найзначніших творів, яким є його Четверта симфонія, набуває ознак, що певною мірою розширює уявлення як щодо концепцій «симфонія» та «лірика» в їх сучасному прочитанні, так і щодо авторського стилю Станковича.

Четверта симфонія була написана в 1976 році для струнного оркестру і є ще однією модифікацією жанрового генотипу симфонії в низці інструментальних творів композитора. Цей твір є одним із найцікавіших у творчості композитора й з боку її безпосередньої художньої значущості, й в аспекті суто стилістичних показників, що абсолютно чітко надають можливість миттєво відрізнити почерк автора в контексті сучасного музичного компонування. Її відмінністю є принципова незвичайність, що знайшла своє відбиття в назві й в жанровій конфігурації та як наслідок – у всій системі залучених композиційних засобів. У Симфонії закладена множинність інтерпретацій як концептуальна складова частина, що надає значні можливості для різнопланових розумінь.

Особливу роль в «багатовекторності» можливих аналітичних відбиттів цього твору відіграє насамперед особливий



модус лірики, винесеної автором у назву, що за своєю природою робить правомірним припущення щодо її особистісного й тому вільного у своєму розгортанні змісту. Але головне, що Симфонія ніяким чином не вміщується в будь-які сталі показники жанру з показовими для нього елементами форми, драматургії тощо навіть у контексті широкого розуміння симфонії як «багатожанрового жанру» (О. Зінкевич), притаманного українській творчості цього періоду. Виходячи з авторського позначення твору «симфонією» та її інструментального складу, можна було б очікувати ще одну авторську модифікацію жанру як способу музичного мислення в контексті пошуків останньої третини минулого століття. «Полеміка жанру із самим собою» [2, с. 358] у творчості Станковича вилася в залучення композитором у симфонічні концепції барокової моделі (*Sinfonia Larga*), ораторіальності (Третя симфонія «Я стверджуюсь»), батальної традиції (Друга Героїчна), концертності (П'ята «Симфонія пасторалей») тощо. Четверта симфонія – масштабне інструментальне полотно, яке далеко відстоїть від будь-яких жанрових моделей, і з боку композиторської незаангажованості й вміння бути вільним від вироблених стереотипів (чи традицій) є дуже показовою для Є. Станковича. Це має значення тим більше, що твір був написаний у роки, коли в радянському суспільстві функціонували чіткі правила й норми офіційного мистецтва, й свобода висловлення, втілена тоді ще молодим композитором, є підтвердженням не просто його особистісної незалежності, але й виробленості ним на той час зрілої системи мистецьких цінностей.

Слово «симфонія», винесене в заголовок, спонукає до роздумів. Зрозуміло, що в сучасній симфонії неможливо шукати типові ознаки в їхньому первісному вигляді. Але жанрові позначення, зроблені автором, дають «точку відліку», можливість оцінити й зрозуміти своєрідність нової інтерпретації жанрового генотипу. Авторський варіант прочитання жанру в співвідносності до первісної, історично складеної моделі може служити для створення діалогічної концепції «композитор» – «симфонія як модель» чи «композитор» – «симфонія як пам'ять культури» тощо. Тобто змістовні ряди твору містили б активні дійові елементи значення поза музичного походження та таким чином спонукали до концептуальних інтерпретацій. Станкович же дав симфонії назву – “*Lirica*” – й цим позначенням відразу мають бути «знятими» будь-які

намагання умоглядних побудов. Бо з часів Арістотеля, який першим розподілив мистецтво на три роди – трагедію, епос і лірику – остання й досі залишається жанром, в якому звучить особистий голос автора чи його ліричного героя. Голос «Я», неповторного й непідробного, широго, незалежного, абсолютно вільного в усіх своїх проявах, який має створити свій світ, що буде обертатися навколо цього «Я» та відбивати його – це є матеріал лірики. Тобто в самому авторському заголовку знаходиться неподолана суперечність між симфонією як жанром, що має спиратися на сформовані традицією певні ознаки й тому має бути наділений узагальненістю, та лірикою як способом художнього само відбиття особистості, між «філософією у звуках», моделлю універсуму з одного боку – й суто особистісним голосом ліричного героя з іншого. Відправною точкою задля визначення, які змістовні шари й наголоси, поетичні алюзії та «матеріальні» ознаки музичного висловлення містяться в симфонії, що має назву “*Lirica*”, чи є вона «симфонією» у встановленому сенсі цього слова й що є «лірика» для Євгена Станковича, стане деяка конкретизація цього поняття. У такому контексті така операція не може претендувати на широту охоплення та вичерпаність, але необхідна для зіставлення ознак лірики як такої та її особливого голосу в Четвертій симфонії.

Насамперед треба зазначити, що лірика – це форма поезії. Хоча матеріалом виникнення лірики був спів під ліру, тобто в первинному (давньогрецькому) сенсі «лірика» є музикою, але свого значення лірика як спосіб художнього відбиття світу набула саме в поезії. Це нагадування має своєю ціллю звернути увагу на те, що в основі лірики знаходиться вербальний, тобто поняттєвий ґрунт художнього висловлення. І при концентровано емоційній складовій частині в ліриці саме слово як носій смислу, що не тільки висловлює почуття, але й пояснює всі його інтенції, джерела виникнення, мотиви, надає почуттю зміст. Тобто, лірика – це поезія почуттів, висловлена в змістовній (в контексті виникнення – у вербальній) формі. Тому лірика не виключає сюжетних зворотів. Переживання глибини філософського осягання дійсності, проникнення в таємниці почуттів чи одухотворення пейзажних начерків, різного роду ліричні смислові конфігурації можуть відбуватися через посередництво зіткнень, протиставлень, перемикань, тобто будь-яких дійових засобів сюжетного й, можливо,

драматичного походження. Але на відміну від драми, суть лірики полягає в особистісному, тобто оригінально неповторному ракурсі осмислення подій. Крізь призму власного «Я» чи ліричного героя, який може не ототожнюватися з автором, відбивається та осмислюється світ, він наново формується в художньому творі відповідно до законів, висунутих індивідуальною художньою свідомістю.

Як «суб'єктивну форму поезії» визначав лірику Гегель. «Змістом ліричного твору не може бути розвиток об'єктивної дії в її взаємозв'язках, що розширюються до повноти світу. Змістом є окремих суб'єкт і тому відокремленість ситуації та предметів, а також засіб, яким взагалі при такому змісті доводить себе до усвідомлення душа з її суб'єктивним судженням, її радощами, здивуванням, біллю та почуттям» [1, с. 428–429]. «Відокремленість ситуації та предметів», тобто відмежованість від реалій «повноти світу», умовне, ініційоване поетичним мисленням, виведення їх в самостійне існування, і тому наново віднайдена самоцінність і самодостатність цих «ситуацій і предметів» є дуже суттєвою обставиною, що дозволяє виключати з поля уваги взаємозв'язок і послідовність подій і тим самим надавати їм іншого викладення. І ще один суттєвий момент у наведеній цитаті, що має значення для розв'язання поставленої нами задачі, – це визначення лірики як способу, «яким <...> доводить себе до усвідомлення душа». Тобто шлях проходження, переживання подій духовного життя, наділених часовими й просторовими уречевленнями як певними метафорами цього наочно невидимого, внутрішнього життя, деякий «сюжет переживання» стають матеріалом ліричної поезії. І як будь-який процес, він має бути наділений визначеними стадіями (чи перипетіями) розвитку.

Продовженням гегелівського означення лірики з деякими посиленнями наголосів на свободі й особливо суб'єктивності як її атрибутики відповідно до генеральної стильової лінії Х–Х століття, але фактично перефразуванням великого філософа, стало формулювання Шеллінга, ідеолога романтизму: «ліричний твір взагалі є зображенням нескінченного й загального в особливому <...> Оскільки лірична поезія – найбільш суб'єктивний вид поезії, в ній за необхідністю переважає свобода <...> Їй дозволені найсміливіші ухилення від звичайної послідовності думки, причому потрібним є лише зв'язок у душі поета чи слухача, а не зв'язок об'єктивного чи зовніш-

нього характеру» [7, с. 346]. Як ми бачимо, суть розуміння лірики як роду мистецтва збереглася та посилилася в її «най-природнішому» стильовому контексті – в романтизмі (роки написання цієї праці – 1802–1805) – і стала переважною формою відбиття дійсності в мистецтві Х–Х століття. Романтизм надав ліриці генеральної значущості як способу моделювання світу, що стало підставою поверхневих ототожнювань суб'єктивності лірики й романтизму.

Підіб'ємо попередній підсумок у наших екскурсах у сферу історичних обставин виникнення поняття лірики, що є суттєвим для розуміння композиторського задуму Четвертої симфонії: принципова суб'єктивність в ліричному творі стає ґрунтом для створення власного неповторного художнього (в нашому випадку інтонаційного) світу, який має свою самодостатність і відокремленість як художній вилив незбагненої та нескінченної для пізнання людської природи. Цей світ не підлягає закономірностям каузальної логіки й сюжетного розгортання, хоча для його створення застосовуються загальноприйняті засоби драматургічного й композиційного походження (зіткнення, протиставлення, нашарування, розробки, завершення тощо). Наслідком цього стає принципова свобода в компонованні матеріалу, непідлеглість композиційних ходів затвердженим жанровим і стильовим нормативам. Ще один висновок знаходиться в протилежній площині: не зважаючи на абсолютну сучасність твору з боку застосованої лексики, Четверта симфонія знаходиться в річищі естетики й традицій романтизму. Спробуємо із цих позицій роздивитись твір.

Найпомітнішою рисою твору є надзвичайне багатство тематичного матеріалу. Але розмаїття тематизму підпадає під достатньо характерне розподілення на дві групи, причому такий спосіб розшарування за принципом тема – антитема, версія – контрверсія в не структурованій із боку сталих конструктивних засобів формі відіграє роль генерального формотворчого фактора. Протилежний за своєю інтонаційною природою матеріал, «антитематизм», стає драматургічною основою для послідовного втілення композиційного протиставлення. У контексті абсолютно неструктурованої з боку загально прийнятих норм формі наявність такого принципу стає алгоритмом, що надає їй цілісності.

Розподілення тематизму відбувається за найсуттєвішими параметрами – безпосередньо інтонаційними й фактурними.

Перша група тем – це теми лінійного походження. Саме вони формують образ «Я», ліричного героя твору. Надзвичайна напруга інтонаційного становлення заснована на фактично атональній природі звукової організації. «Атональною» вона є в самому безпосередньому, до термінологічному значенні слова – з боку відсутності єдиного тонального центру, що мав би «збирати» елементи в цілісну тональну підпорядкованість. Лінійна мелодія-тема, надзвичайно характерна для композитора за засобами творення, вибудовується з множини тонально забарвлених мотивів, що не підпадають під будь-які доцентрові тяжіння. Кожний мотив – це миттєвість, він змінює попередній елемент і стає поштовхом для подальшого. Процес розгортання мелодії виливається в процес напруженого пошуку нового звуку, що виходить за межі тонального забарвлення сформованого мотиву й своєю чергою стає точкою опори для нової мотивної тонально визначеної конфігурації. Це наочно відбивається на самому початку Симфонії, що моделює виникнення звуку, атома мови, з первинної тиші. Один звук (d), потім питальна висхідна інтонація, потім полу тонова «мутація» g – gis, несподіваний мотив в a-moll – і таке саме несподіване повернення до початкової точки, що стає верхівкою-досягненням. Лише вісім тактів, але заданий інтонаційний світ, в якому повинна відбутися подальша дія. І в цьому світі наявна певна символічність: видобування нового звуку як звукова метафора людського пошуку з притаманною йому напругою та болісною енергією.

Наочніше така сама відкрита, майже символічна у своїй відвертій процесуальності горизонталь інтонаційного становлення втілюється в подовженні теми. Якщо вважати початковий матеріал за цілісну тему, то її друга побудова може бути сприйнятою як відповідь на питальну інтонацію першого речення та є подовженням тих самих засад, що були експоновані на початку. Мотив-відповідь скрипки (e – a) є низхідним варіантом початкового «запитання», а подальше інтонаційне розгортання будується на варіантних полу тонових зіставленнях у все щільнішому й тому напруженішому просторі.

До пізнаваних як символічних елементів мовлення, що роблять експозиційну тему уособленням ліричного героя Симфонії, належать і застосовані композитором засоби тембрового й фактурного оформлення початкового тематизму. Ефект народження з тиші першого звуку твору крім

суто інтонаційних моментів посилюється фоновим сонорним кластером і поступовим фактурним розгалуженням на горизонтально самостійні лінії. Завоювання звукового простору відбувається стрімко. Інтонаційна незалежність голосів та їхня широка розлогість, значна відстань діапазонів між ними створюють незаперечний ефект просторової глибини звучання. Інструментальний склад Симфонії базується на групі струнних, і тому як діапазонне обмежування застосовані темброві можливості віолончелі й скрипки. Вони налаштовують звукову межу, просторову рамку дії. Так само значну роль у формуванні звукового ландшафту відіграють зіставлення та протиставлення звуковисотних визначених і сонорних елементів. Часова щільність інтенсивних інтонаційних перетворень доповнюється вертикальною глибинною координатою. «Ліричний герой» набуває часопросторової конкретизації.

Такий принцип інтонаційної організації має сталий характер і зберігається упродовж всього твору як звукове уречевлення головного дієвого персонажа – ліричного «Я». Незважаючи на багатство інтонаційних модифікацій цього блоку тематизму, в ньому переважають ознаки певної символіки: тонально пізнавані мотиви із «завойованим» опорним тоном і майже миттєва втрата тональної визначеності хроматичними зсувами в невідомість як звукова метафора важкої праці осмислення та подолання. Протиставлення тонального й поза тонального виступає як переведення семантики боріння в суто інтонаційний спосіб висловлення.

Треба зазначити, що тональним елементам у Четвертій симфонії надано символічне значення не тільки в лінійній площині: вони з'являються в повноті свого акордового tutti у вигляді тризвуків (Fis-dur і C-dur) як короткі моменти щасливої милозвучності. Горизонтальні тональні елементи в мотивних зворотах «зводяться» у вертикальну площину акорду. У контексті Симфонії один із найзначніших елементів музичного мовлення – мажорний тризвук – стає символом недосяжної (чи втраченої) гармонії, нагородою за пройдений тернистий шлях. Його поява має не тільки «сюжетно-символічне», але й драматургічне значення: введення мажорних тризвуків у чистому незатьмареному вигляді припадає на вузлові моменти форми – перед ц. 110 як перша кульмінація в Fis-dur і після ц. 230 як ефектне crescendo на тризвуку C-dur, який відразу «заперечується» наступним кластером – генеральною кульмі-

нацією, що знаменує початок завершального етапу Симфонії. Прийоми перемикання горизонтально розшарованої фактури з надзвичайно напруженою інтонаційністю в короткі, але дієві з боку драматургії моменти тризвучової тональної гармонії характерні для стилістики Станковича (аналогічні ефекти застосовані в Третій камерній симфонії, в Другій Героїчній тощо). У контексті радянської музики того часу такі засоби надання символічної окресленості елементам мови (скажімо, *C-dur*-ний тризвук у *Concerto grosso* А. Шнітке) мали генеральне значення для створення поза музичної сюжетної конфігурації.

Друга група тем заснована на матеріалі сонорного походження. Станкович застосував багату палітру колористичних ефектів. Сонорний простір Симфонії насичений різноплановими засобами створення нової звукової реальності. Насамперед треба зазначити, що всі епізоди з введенням сонорички мають драматургічну функцію. Вони залучаються в дію переважно як спосіб переривання «горизонтального», як було показано раніше, інтонаційного розгортання та перемикання «сюжету» в іншу площину. Ефекти контрверсійних зіставлень надзвичайно яскраві, бо відбуваються на піках драматургічного напруження. У введенні цього прийому в Четверту симфонію спостерігається застосування ефектного композиційного ходу не просто як способу формування тектоніки композиції, а як підтвердження мислення композитором категоріями драми, тому що членування «сюжету» на мізансцени, в які залучаються нові персонажі чи відкриваються нові обставини (а саме таким чином треба розуміти переривання інтонаційного висловлення ліричного героя) є суттю саме драматичного дійства. Це монтажний спосіб композиційної організації, який ґрунтується на театральній природі мислення композитора.

Серед низки епізодів, умовно кажучи, «сонорного» характеру мають бути виділеними епізоди після ц. 30 і епізод після ц. 100 [4]. Вони є одночасним зіставленням сонорної плями й абсолютно тональної та тому жанрово конкретної мелодії. У першому випадку це пісенного походження тема, надзвичайно наспівна та яскрава, хоча й відзначена нерегулярною метрикою. У другому випадку це так само жанрово конкретна тема, прообразом якої служать фольклорні джерела (трихордова «язичницька» ладова основа, інтонації вигуків). Своєю



відмінністю від контексту, в якому вони запроваджуються, ці мелодійні фрагменти дістають в драматургії особливого змісту. Наголошена в них жанрова визначеність контрастує із загальним вільним інтонаційним плином. Недоречними здаються прямі сюжетні тлумачення, але фрагментарні й скороминучі острівці тональної та жанрової визначеності з їх затверженою історією семантичними навантаженнями у звуковому світі Симфонії беруть на себе символічний наголос. Ці епізоди стають фазами драматичного дійства в контексті філософської та сповідальної ліричності.

Для розуміння своєрідності цього твору треба звернути увагу на палітру сонорних засобів. У Четвертій симфонії Станковича переважним є так званий «сонорний потік», який характеризується континуальним плином горизонтальних ліній, що утворюють єдину звукову матерію [5]. Він розкривається поєднанням різних варіантів мелодійного й довготривалого озвучення однієї інтонаційної моделі. Виникає колористичний ефект звукового сяяння, вібрації, що «огортає» соло віолончелі (ц. 30, ц. 160). Ефект протиставлення експресії соло віолончелі «резонує» експресії оркестрової партії, викладеної у вигляді кластеру. Виникає ефект уподібнення потовщеної лінії, в якій речитатив обрамований смугою кластеру (ц. 66). Множинність застосованих сонорних засобів у Симфонії може становити окрему тему дослідження. Надзвичайно цікаві, скажімо, графічні форми фіксації сонорики, що мають слугувати не тільки створенню певного звукового ефекту, але й несуть на собі візуальне навантаження. Наприклад, ритмічні пульсації, що утворюють ефект вібрації кластеру (перед ц. 220), чи наочно графічний образ граничної експресії зльоту (6 тактів до ц. 290) тощо.

Окрему проблему становить визначення форми Симфонії. У Четвертій симфонії формування композиції відбувається надзвичайно оригінально. Її організація заснована на критеріях комунікативного походження. Засоби диференціації та уподібнення тематичного матеріалу структурують складний за лексикою та масштабом твір у художню цілісність. Як змістовну одиницю формотворення слід прийняти епізод, що наділений інтонаційною, тематичною та фактурною однорідністю. Саме змінність тематизму становить сталу складову частину композиції Симфонії, зумовлює її логіку. Фактор змінності в аспекті наслідування первісному інтонаційному

комплексу – уособлення ліричного «Я» – чи введення нових тематичних моделей переважно сонорного походження – не «Я» – становить генеральний принцип композиційної організації Симфонії.

У схемі з позначеннями епізодів літерами це має виглядати так:

A B A<sup>№</sup> C A<sup>i</sup> D A<sup>i</sup> E A<sup>i</sup> F

т. 31 т. 37 т. 66 т. 67 т. 102 т. 107 т. 124 т. 125 т. 157

У цій схемі А означає не певний тематизм, а дотримання інтонаційної ідеї, що уречевлює ліричного героя Симфонії, про що було сказано на початку. Але є й елементи безпосередньої репризності (A<sup>i</sup>), яка становить виняток у цьому творі й у поєднанні з динамічною та інтонаційною експресією (*grande espres.*) виділяє цей тематичний блок у розгортанні драматургії.

Як ми бачимо з наведеної схеми, ідея зіставлення та протиставлення, що структурує й водночас об'єднує тематизм у цілісність, має ґрунтовну значущість у композиції та драматургії Симфонії. Але ця схема відбиває не весь твір: після т. 163 дія переривається пролонгованою за допомогою фермати паузою. У партитурі виставлено *attacca*, й ця авторська позначка підкреслює роз'єднання матеріалу й значущість подальших змін. Подовження докорінним чином перемикає розгортання «сюжету» в іншу площину – оновлюються вся тематична сфера. Тобто відбувається монтажне за своєю природою перемикання, але на іншому, узагальненішому рівні форми. Фактично весь подальший матеріал може становити самостійну частину твору. Фактура чітко диференціюється функціонально на голос-мелодію та супровід-*tutti*, тематизм набуває одночасної вертикальної цілісності. Це є кардинальною зміною в організації твору. Композитор-режисер беззаперечно вказує на інші умови подовження дії. Нову тему-мелодію *molto dolce* (т. 189) за своїм положенням у формі (завершувальний розділ), горизонтальною мелодійною природою (її укорінення в ґрунті лінійних романтичних тем симфонії очевидне) можна вважати своєрідною післямовою до всіх перепитій, що відбулися. Тема елеґійно абстрагована за своїм емоційним забарвленням, вона не підлягає будь-якій розробці й подовженню та уособлює принципову неоднозначність смислу, як і будь-який об'єкт лірики.

**Висновки.** Зважаючи на масштабність задуму і його втілення, узагальненість змісту, що звернений до однієї з най-

більш гуманістичних тем, – буття душі, багатство аспектів відбиття обраної проблематики, надзвичайну диференційовану, розгалужену й водночас цілісну систему виразних засобів, безумовно, Четверта симфонія є однією з найвдаліших симфоній останньої третини минулого століття. Що до відповіді на питання, що є лірика для Станковича, то треба відзначити: Станкович є композитором, для якого осмислення світу й себе в ньому, трансформоване у звукові образи, завжди відбувається на межі ліричного, тобто абсолютно вільного, самодостатнього, глибоко особистісного й неповторного само відбиття. У цьому сенсі вся творчість композитора знаходиться у сфері лірики, а Симфонія “Lirica” є квінтесенцією його стильових і стилістичних рис.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Т. II. Санкт-Петербург : Наука, 1993. 349 с.
2. Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты. Киев : Задруга, 2007. 616 с.
3. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.
4. Станкович Є. Четверта симфонія «Lirica». Партитура. Київ : Музична Україна. 1982
5. Теория современной композиции / под ред. В. Ценовой. Москва : Музыка. 2007. 624 с.
6. Чекан Ю. Музыкальный мир Евгения Станковича. *Art line*. 1997. № 9. С. 30–31.
7. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. Санкт-Петербург : Алетейя, 1996. 496 с.

### REFERENCES

1. Hegel, G.V.F. (1993) Lectures on aesthetics. T.II. SPb: Science. [in Russian].
2. Zinkevich, E. (2007) MUNDUS MUSICAE. Texts and contexts. K. [in Russian].
3. Zinkevich, E. (1999) Symphonic hyperbole. About the music of Evgeny Stankovich. Sumy. [in Russian].
4. Stankovich, E. (1982) The Fourth Symphony «Lirica». Score. K.: Music Ukraine [in Ukrainian].
5. The theory of modern composition (2007) Ed. V. Tcenova. M.: Music. [in Russian].
6. Chekan Yu. The musical world of Yevgeny Stankovich. *Art line*. 1997. №9. P. 30–31 [in Russian].
7. Schelling F. Philosophy of Art. Spb: Aletheia. 1996. [in Russian].

УДК 78.01+78.082.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-5>**Татьяна Александровна Шевченко**

ORCID: 0000-0002-5915-2426

кандидат искусствоведения,

концертмейстер кафедры сольного пения

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой,

член общественной организации

«Сообщество «Музыковеды Украины в мировой культуре»

tatashev89@gmail.com

## СОНАТА-ВОСПОМИНАНИЕ КАК ВЕРШИНА АВТОРСКОЙ СИМВОЛИКИ Н. МЕТНЕРА

*Цель работы* заключается в исследовании фортепианного творчества Н. Метнера, выявлении композиционных и стилевых принципов композиторской и исполнительской интерпретации фортепианных сонат Н. Метнера как особого жанрово-стилевого феномена в контексте хронологического подхода на примере Сонаты-воспоминание, соч. 38 № 1. **Методология** исследования обусловлена использованием аналитического, биографического, историко-логического, компаративного методов. Методологическую основу исследования образует системный историко-теоретический музыковедческий анализ стилевого содержания музыкального творчества. **Научная новизна** работы основана на сравнении графического анализа нотного текста Сонаты-воспоминание и его звукового воспроизведения, представленного в виде «Исполнительской партитуры ремарок». Впервые анализируются некоторые особенности исполнения Сонаты-воспоминания рядом концертирующих пианистов. **Выводы.** Впервые предложенная «Исполнительская партитура ремарок» дает дополнительное к нотному тексту графическое видение процесса преобразований образов произведения со стороны фразировки, артикуляции, динамики, темповых градаций, педальных эффектов, что дает возможность сделать музыкальное повествование интонационно более ясным, отделив лирическую сферу от моторной, драматическую от элегической. В своей работе мы апеллируем к предлагаемому, на наш взгляд, достаточно объективным методам исследования исполнительского музыкознания – анализу ряда исполнительских ремарок, данных автором в нотном тексте сонаты, а также к «Исполнительской партитуре ремарок», позволяющие выявить степень точности следованию авторскому замыслу со стороны исполнителей, а также объем индивидуального прочтения произведения крупнейшими пианистами мира. На базе «Исполнительской партитуры

ремарок» автором статті досліджені домінуючі своїйства сонат для фортепіано Метнера, повлиявши на исполнительський стиль піаністів ХХІ століття.

**Ключевые слова:** Н. Метнер, соната, ремарка, інтерпретація, програмність, «Исполнительская партитура ремарок».

*Shevchenko Tatyana Aleksandrovna, Ph.D. in Art History, Concertmaster at the Solo Singing Department of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Member of the Public Organization “Community “Musicologists of Ukraine in world culture”*

**Sonata-remisnscenza as the top of the author’s symbolism of N. Medtner**  
**Objective** of the work is to study the piano work of N. Medtner, to identify the compositional and stylistic principles of the composer’s and performing interpretation of N. Medtner’s piano sonatas as a special genre-style phenomenon in the context of the chronotopic approach, on the example of the Sonata-remisnscenza, op. 38 No.1. **The methodology** is based on the use of the analytical, biographical, historical-logical, comparative methods. The methodological basis of the research is formed by a systemic historical and theoretical musicological analysis of the stylistic content of musical creativity. **The scientific novelty** of the work is based on a comparison of the graphical analysis of the musical text of the Sonata-remisnscenza and its sound reproduction, presented in the form of the “Performance score of remarks”. For the first time, are analyzed some performance features of the Sonata-remisnscenza by a number of concert pianists. **Conclusions.** The “Performance score of remarks” provides an additional graphic vision of the process of transforming the images of this work on part of the phrasing, articulation, dynamics, tempo gradations and pedal effects. It must help to make the musical narration more clear, separating the lyrical sphere from the motoric, the dramatic sphere from the elegiac. In our work, we appeal to the objective methods of researching performing musicology, – the analysis of a number of performing directions given by the author in the musical text of the sonata, as well as to the “Performing score of remarks”, which allow us to reveal the degree of accuracy in following the author’s intention on the part performers, as well as the volume of individual reading of the work by the world’s largest pianists.

**Key words:** N. Medtner, sonata, remark, interpretation, programming, “Performance score of remarks”.

**Шевченко Тетяна Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, концертмейстер кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, член громадської організації «Спільнота «Музикознавці України у світовій культурі»

**Соната-спогад як вершина авторської символіки М. Метнера**

**Мета роботи** полягає в дослідженні фортепіанної творчості М. Метнера, виявленні композиційних і стилізованих принципів композиторської та виконавської інтерпретації фортепіанних сонат М. Метнера як особливого жанрово-стилізованого феномена в контексті

хронологічного підходу на прикладі Сонати-спогад, соч. 38 № 1. **Методологія** дослідження зумовлена використанням аналітичного, біографічного, історико-логічного, компаративного методів. Методологічну основу дослідження утворює системний історико-теоретичний музикознавчий аналіз стильового змісту музичної творчості. **Наукова новизна** роботи полягає в порівнянні графічного аналізу нотного тексту Сонати-спогад і його звукового відтворення, представленого у вигляді «Виконавської партитури ремарок». Уперше аналізуються деякі особливості виконання Сонати-спогад у виконанні піаністів-концертантів. **Висновки.** Уперше запропонована «Виконавська партитура ремарок» дає додаткове до нотного тексту графічне бачення процесу перетворень образів твору з боку фразування, артикуляції, динаміки, темпових градацій, поділених ефектів, що дає можливість зробити музичне оповідання інтонаційно яснішим, відокремивши ліричну сферу від моторної, драматичну від елегійної. У своїй роботі ми апелюємо до пропонуванних, на наш погляд, досить об'єктивних методів дослідження виконавського музикознавства – аналізу ряду виконавських ремарок, даних автором у нотному тексті сонати, а також до «Виконавської партитури ремарок», що дозволяє виявити ступінь точності слідування авторському задуму з боку виконавців, а також дає можливість оцінити обсяг індивідуального прочитання твору талановитими піаністами світу. На базі «Виконавської партитури ремарок» автором статті виявлено домінуючі властивості сонат для фортепіано Метнера, що вплинули на виконавський стиль піаністів ХХІ століття.

**Ключові слова:** М. Метнер, соната, ремарка, інтерпретація, програмність, «Виконавська партитура ремарок».

**Актуальность темы исследования.** Творчество Н. Метнера – композитора и исполнителя – в значительной мере связано с фортепиано, которому «он доверял свое вдохновение, и помог открыть новые возможности фортепьянных звучаний, столь непохожие на звучания других авторов» [1]. В связи с этим А. Гольденвейзер приходит к выводу, что «он близок к Шопену, который был еще более замкнут» [2].

Большинство фортепианных сонат Н. Метнера относится к числу его лучших сочинений. В 1916 году композитор получил вторую Глинкинскую премию (по фонду М. Беляева) именно за произведения такого жанра (соната g-moll op. 22 и «Соната-баллада» Fis-dur op. 27), что является несомненным подтверждением успешного решения композитором самых сложных задач сонатной формы. По мнению А. Гольденвейзера, «едва ли кто-нибудь из композиторов после Бетховена владел в таком совершенстве сонатной формой, как Метнер» [2].

**Цель работы:** исследовать сонатное творчество Н. Метнера, выявить его специфические особенности на примере Сонаты-воспоминание, соч. 38 № 1 в исполнении ведущих концертирующих пианистов.

**Научная новизна** работы основана на сравнении графического анализа нотного текста Сонаты-воспоминание и его звукового воспроизведения, представленного в виде «Исполнительской партитуры ремарок». Впервые анализируются некоторые особенности исполнения Сонаты-воспоминания рядом концертирующих пианистов.

**Основное содержание.** С фортепиано в композиторском творчестве Н. Метнера связаны различные жанры – три концерта с оркестром, свыше тридцати сказок, три цикла и ряд других пьес (импровизации, дифирамбы, элегии). Но особое место в фортепианном наследии Н. Метнера занимают сонаты, вызывающие ассоциации «с горным хребтом, на протяжении которого высятся четырнадцать самостоятельных вершин, ни в чем друг с другом не схожих» [1]. Причем композитор обращался к жанру фортепианной сонаты на протяжении всей своей творческой жизни (со второй половины 1890-х до 30-х гг. XX ст.), так что «можно сказать, что основная идея, первичный смысл сонатной формы им, как немногими композиторами послебетховенского времени, разгадан» [1].

Большую роль в популяризации творчества Н. Метнера сыграли его собственные авторские интерпретации, ставившиеся крупнейшими событиями художественной жизни русских городов до его отъезда за границу. Вспомним рассуждение Г. Нейгауза о том, что «на протяжении веков среди имен величайших пианистов мы всегда назовем в первую очередь Баха, Моцарта, Скарлатти, Бетховена, Шопена, Листа, Рахманинова, Скрябина, Метнера» [3]. Н. Метнер никому не доверял премьеры своих произведений, что сыграло как положительную, так и, возможно, отрицательную роль в широком распространении его композиторского творчества.

По мнению Н. Мясковского, в каждой из тем у Н. Метнера оказывается «такой оборот, которым эти темы как бы цепляются за душу, за память, <...> большинство метнеровских тем обладает точно каким-то крючком» [4]. Критик указывал, что лишь самые выдающиеся художники – Р. Вагнер, Л. Бетховен, А. Скрябин – имеют подобные темы. Задача поиска такого «интонационного крючка» и его последующего сознательного



развертывания (через варьирование и мотивное развитие, принципы монотематизма) в процессе исполнения сонаты и стоит перед пианистом, исполняющим фортепианную музыку Н. Метнера. Проводником в этом вопросе, безусловно, является сам композитор, оставивший значительное число ремарок в своих сонатах.

«Соната-воспоминание» (ор. 38), которую Метнер любил более других своих фортепианных сонат, вошла в цикл «Забывтых мотивов». Музыка анализируемой сонаты лишена внешней броскости или виртуозности и закономерно, что Г. Нейгауз направляет исполнителей на поиск в музыкальном тексте этой сонаты лирико-созерцательного эмоционального состояния с драматическими элементами. По его словам, ««Соната-reminiscenza» и впрямь является не только рассказом, но и воспоминанием о чем-то давно минувшем <...> Цикл «Забывтые мотивы» <...> настойчиво возвращает к прошлому <...> его музыка наполнена чувством благоговения и любви к действительно прекрасному, славному прошлому» [1].

Написана «Соната-воспоминание» в период ожидаемого Метнером отъезда из России (в Буграх). Вероятно, что грусть и нежная поэзия этой музыки соответствовали тому настроению, в котором композитор находился вдали от городской суеты, как бы наедине с собой. Благодаря воспоминаниям А. Трояновской узнаем о первом исполнении автором произведения в домашней уютной обстановке: «Полное наше одиночество в лесу, зима за темными окнами его комнаты и богатство фортепианной звучности под его руками – все это произвело на нас совершенно волшебное впечатление» [5].

Концентрированность мыслей и чувств в музыке Сонаты повлекла за собой стремление автора как можно более тщательно отразить в нотном тексте свои пожелания и рекомендации для исполнителей.

Последовательно выстроив все авторские исполнительские ремарки, мы получим таблицу, из которой становится очевидным, что круг ремарок и достаточно разнообразен, и весьма своеобразен. Образность ремарок, их максимально возможная точность соответствия авторскому замыслу, представлялась Н. Метнеру особым «маяком», направляющим исполнителя в его поисках. Композитор не страшился их непривычности – важнее было найти наиболее меткую, а то и единственную (с его точки зрения) из словесных характе-

ристик. Из полученного списка можно выделить несколько групп терминов, которые дадут исполнителю картину настроения Сонаты-воспоминания.

Пример 1

**Н. МЕТНЕР. «СОНАТА-ВОСПОМИНАНИЕ»  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ РЕМАРКИ**

| <b>Итальянский термин</b>      | <b>перевод</b>                            | <b>частота употребления</b> |
|--------------------------------|---|-----------------------------|
| Agitato                        | Взволнованно                              | 1                           |
| All'improvvisa                 | Неожиданно                                | 1                           |
| Allargando                     | Расширяя                                  | 4                           |
| Apassionato                    | Страстно                                  | 1                           |
| Calmando                       | Успокаиваясь                              | 2                           |
| Cantabile                      | Певуче                                    | 2                           |
| Cantando                       | Певуче, распевая                          | 6                           |
| Concentrando                   | Сосредоточенно                            | 4                           |
| Danzando                       | Танцевально                               | 1                           |
| Dolce, semplice                | Нежно, просто                             | 1                           |
| Espressivo                     | Выразительно                              | 15                          |
| Giososo                        | Радостно, весело                          | 1                           |
| Leggierissimo                  | Легчайше                                  | 1                           |
| Leggiero                       | Легко                                     | 3                           |
| Meditamente                    | созерцательно,<br>размышляя               | 1                           |
| Poco lusingando                | Чуть вкрадчиво                            | 2                           |
| Poco maestoso                  | Чуть величаво,<br>торжественно            | 1                           |
| Risoluto                       | Решительно                                | 3                           |
| Semplice                       | Просто                                    | 1                           |
| Sempre espressivo e disinvolto | Все время выразительно<br>и непринужденно | 1                           |
| Sostenuto                      | Сдержанно                                 | 2                           |
| Svegliando                     | Пробуждаясь                               | 1                           |
| Tenebroso                      | Мрачно                                    | 1                           |
| Tranquillo                     | Спокойно                                  | 3                           |

Наиболее активно применяется Н. Метнером термин *espressivo*, который употребляется как самостоятельно, так и

в сочетании с другими ремарками, что указывает на многообразии образно-поэтических оттенков выразительной игры:

– «непринужденно» (*Sempre espressivo ed isinvolto* – начало сонаты, первые 16 тактов),

– «созерцательно размышляя» (*Espressivo meditante* – тт. 61 – 83),

– «очень певуче» (*Molto cantabile ed espressivo* – тт. 114 – 118),

– «подчеркивая» (*Espressivo marcato* – тт. 133 – 137), что указывает на артикуляционную манеру произнесения в партии левой руки и требует от исполнителя интенсивной атаки звука;

– «спокойно» (*Tranquillo ed espressivo* – тт. 198 – 214); особо отметим, что использование такой ремарки предостерегает исполнителя от увлечения экспрессией и излишней насыщенности звука;

– «чуть весело» (*Poco giocoso, ma sempre espressivo* – тт. 301 – 308); ремарка указывает на характер игры, сохраняющий свою выразительность даже в расчлененном исполнении при *staccato* под лигой. Несмотря на обособленность каждого звука, они объединены выразительностью фразировки;

– «связно» (*Sempre espressivo legato* – тт. 340 – 357); указанные фразы расположены в верхнем голосе партии правой руки, и эта ремарка предполагает связное и насыщенное звучание, подобное технологии извлечения звуков на струнном инструменте (скрипке) – на одном смычке.

Достаточно активно в нотном тексте сонаты применяются ремарки *Cantabile* (певуче) и характерный для образного строя Н. Метнера сопутствующий ему термин *Semplice* (просто), а также *Cantando* (певуче, распевая), рядом с которым активно применяется указание *Risoluto* (решительно), что относится не столько к смене общего образного содержания, сколько к изменению внутри уже данной основы, связанной с манерой артикуляции.

Таким образом, анализ исполнительских ремарок указывает на особое значение в сонате кантилены, которая требует от исполнителя более глубокого туше и внимательного отношения к воплощению различных граней распевности. К числу необычных метнеровских терминов принадлежит «песное туше», с которым композитор «связывал путь к достижению фортепианного «пения» (разрядка – И. Зетель). <...> оно четко ассоциировалось с игрой плоскими пальцами и их наивозможной близостью к клавиатуре. В сочетании с пластичностью («побольше пьесного туше и пластики»

(разрядка – И. Зетель)) здесь открывались богатейшие возможности звуковых нюансов и градаций» [6].

Также обратим внимание на характерное для романтиков переключение образного мира сонаты с легких, жизнерадостных настроений, танцевальности (Danzando) на вкрадчивые, сумрачные (Tenebroso).

Не может быть не замечено и совместное воздействие двух ремарок (Svegliando – «пробуждаясь» и All'improvvisa – «неожиданно»), которые означают «неожиданное пробуждение» и должны изменить внутренний настрой исполнителя мгновенно.

Ремарка Concentrando («сосредоточенно»), появляющаяся 4 раза в нотном тексте сонаты, подчеркивает внутреннюю сосредоточенность главного героя, погруженного в размышления-воспоминания.

Итак, анализ авторских ремарок «Сонаты-воспоминания» позволяет выделить в ней такую драматургию смен семантических модусов как:

- Сосредоточенность;
- Экспрессивное пение;
- Страстность;
- Медитативность.

Тщательное уточнение композитором своих художественных намерений требует от исполнителя внимательного прочтения этих вербальных авторских указаний.

Напомним еще раз, что для фортепианного творчества Н. Метнера, в первую очередь для центрального жанра композитора – сонат для фортепиано – характерна особая программность, суть которой заключается во взаимодействии внешних, литературно-поэтических, и внутренних, жанрово-стилистических, предпосылок музыкальной цикличности, что порождает метнеровские оригинальные и неожиданные сочетания жанрово-композиционных форм в пределах одного опуса.

Программность метнеровских фортепианных сонат имеет ярко выраженную словесно-литературную природу, поскольку композитор, в первую очередь, работает со словом и выражает свой духовный мир через Слово, давая в качестве «компаса» программное название ряду сонат, раскрывая в дневниках и письмах вербально-содержательные основы некоторых сочинений, наконец – детализируя композиционные и образные топысы своих фортепианных сонат в подробнейших словесных музыкально-исполнительских терминах – ремарках, систематизированных нами в «Исполнительской партитуре ремарок»

(партитура включает фразировочные, артикуляционные, динамические, темповые, метро-ритмические и образные ремарки, присутствующие в нотном тексте сонат Н. Метнера). Основываясь на результатах анализа круга ремарок, присутствующих в одной из самых востребованных в исполнительской традиции сонате – «Сонаты-воспоминания» – можно выделить в ней характерный круг метнеровских образов.

«Исполнительская партитура ремарок», как инструмент анализа, предполагает, что все ремарки (словесные и графические) размещены в виде четырехлинейной «партитуры», в которой каждая линия посвящена определенным выразительным средствам. В исследовании «Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль» А. Сокол говорит о необходимости исследования ремарок «в аспекте музыкального стиля и в рамках содержания художественного образа мира композитора. В таком аспекте ремарки, несомненно, являются репрезентантами экспрессивно-речевого стиля музыки композитора – с одной стороны, и установками для ее исполнительской интерпретации – с другой, так как содержат в себе существенные признаки интонационно-художественных образов» [7].

В нашей работе впервые предложен исполнительский взгляд на содержание фортепианной сонаты Н. Метнера, основанный на сравнении графического анализа нотного текста и его звукового воспроизведения. Кроме того, нами анализируются некоторые особенности исполнения «Сонаты-воспоминания» рядом концертирующих пианистов.

«Исполнительская партитура ремарок» дает дополнительное к нотному тексту графическое видение процесса преобразований образов произведения со стороны фразировки, артикуляции, динамики, темповых градаций, педальных эффектов. Это должно помочь сделать музыкальное повествование интонационно более ясным, отделив лирическую сферу от моторной, драматическую от элегической и так далее.

Над партитурой указывается имя автора, название произведения и количество рассматриваемых тактов. Над верхней линейкой располагается тактовый размер, темп, характер движения и его изменения. Под верхней линейкой – обозначение характера интонирования (признаки музыкальных образов или их исполнения). Над второй линейкой выписываются артикуляционные лиги, а также артикуляционные словесные или графические обозначения (*Legato* – *nonlegato*, *staccato*) в партии правой руки пианиста. Под второй линейкой – фраза, исполняемая правой рукой пианиста. Над третьей линейкой записываются артикуля-

ционные лиги и артикуляционные словесные или графические обозначения (*Legato – nonlegato, staccato*) в партии левой руки пианиста. Под третьей линейкой – фраза, образуемая в партии левой руки пианиста. Над четвертой линейкой размещены динамические указания стабильного ряда (*f, p*) и различных изменений (*cresc., dim.*), а также динамические артикуляции (*sf, sff, rf*). Под нижней линейкой выписываем дополнительные способы исполнения (*Ped., glissando* и др.).

Пример 2

#### 4-ХСТРОЧНАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПАРТИТУРА

верхняя строка:

|   |
|---|
| размер, темп, характер движения и его изменения                             |
| обозначение характера интонирования<br>(т. е. признаки музыкальных образов) |

2-я строка:

|  |
|--|
| артикуляционные лиги и артикуляции<br>(словесные или графические) в партии правой руки |
| фразировочные лиги в партии правой руки  |

3-я строка:

|   |
|---|
| артикуляционные лиги и артикуляции<br>(словесные или графические) в партии левой руки |
| фразировочные лиги в партии левой руки  |

4-я строка:

|   |
|---|
| уровни стабильной динамики<br>и процессуальные динамические оттенки     |
| дополнительные способы и приемы исполнения<br>(педаль, глissандо и др.) |

Сопоставив снабженный подробными ремарками нотный текст с исполнительскими интерпретациями известных пианистов Э. Гилельса и С. Рихтера, можно представить сравнительную таблицу. Как следует из фрагмента сравнительного сопоставления авторской и исполнительской интерпретации, очевидно сходство концепции обоих пианистов.

Как уже отмечалось ранее в нашей работе, словесные ремарки, адресованные Н. Метнером исполнителю в тексте сонат, на самом деле являются неотъемлемой частью общей

музыкальной концепции, а самое главное – указывают на ее опорные топосные моменты, прокладывают путь в метнеровскую топосферу. Они определяют путь интерпретации музыкального текста и последовательно ведут к стилевой идее произведения, следовательно, и к стилевым исполнительским топосам метнеровской музыки. Подчеркнем, что стилевые намерения – интенции, планы, целесообразность – музыкального произведения могут быть выявлены только в звучащей форме, то есть реализуются исполнительскими средствами, поэтому исполнительская и композиторская поэтика фортепианных сонат Н. Метнера являет собой неделимое целое.

Запись сонаты в исполнении Эмиля Григорьевича Гилельса, «открывшего» Н. Метнера любителям музыки, относится к 1968 году. Согласно нашей исполнительской партитуре, мы выявляем романтически-эмоциональный акцент такого исполнения, что очевидно из большого числа нарастаний и спадов звучности, в том числе и в рамках одного-двух тактов, а также в достаточно значительной степени микро-ускорений и микро-замедлений в исполнении Э. Гилельса. Известный советский музыкант сожалел, что пианисты очень слабо знакомы с творчеством этого композитора и редко исполняют его произведения.

Святослав Теофилович Рихтер впервые сыграл «Сонату-воспоминание» в январе и мае 1947 г. соответственно – в Большом зале Московской консерватории и в Ленинградской филармонии, а также в декабре 1981 года в Государственном музее образительных искусств им. Пушкина. О самой сонате С. Рихтер замечает (в телефильме о концерте «Декабрьские вечера», на котором была исполнена «Соната-воспоминание»), что «настроение в ней как в картинах Борисова-Мусатова». Отметим своеобразную манеру исполнения этой сонаты С. Рихтером: с одной стороны, угловато-пластичная, сдержанная и, с другой стороны, свободная; в звукозаписи ощутима застенчивая и одновременно открытая подача метнеровских образов.

На основе анализа авторских указаний, а также исполнительских интерпретаций широкого круга ремарок (фразировочных, динамических, темповых, метро-ритмических, агогических и артикуляционных образных), являющихся «репрезентаторами экспрессивно-речевого стиля музыки композитора» (определение А. Сокола – см. 7), «авторская и исполнительская партитура ремарок» помогает не только дополнить характеристику стиля композитора, но и выявить особенности исполнительского подхода к фортепианным



сонатам Н. Метнера (как самого композитора и исполнения им собственных сочинений, так и ряда наиболее ярких пианистов XX века – С. Рихтера, Э. Гилельса, М. Юдиной, Дж. Тозера, Е. Кисина, Е. Светланова и других).

### Пример 3

#### Сравнительная «Исполнительская партитура ремарок»:

1. Ремарки Метнера (выделены жирным черным цветом);
2. Интерпретация Э. Гилельса (выделена красным цветом);
3. Интерпретация С. Рихтера (выделена синим цветом).

Указанная партитура позволяет представить объективную картину особенностей интерпретаций сонатного творчества Н. Метнера в контексте разнообразия национальных исполнительских школ и индивидуальной природы исполнительской манеры великих пианистов прошедшего и нынешнего веков. Одновременно подчеркнем, что она призвана обращать

внимание на технологические особенности исполнительского процесса с их музыкально-выразительной стороны, что позволяет судить обо всем объеме исполнительской семантики, и создает существенные предпосылки для выявления образно-смысловых предпочтений интерпретаторов.

Таким образом, магистральное направление современного исполнительского понимания – интерпретации фортепианных сонат Н. Метнера можно определить как хронотопическую концептуализацию, позволяющую находить место фортепианной поэтики Н. Метнера в историческом времени музыки, которое может сохраняться, расширяться и воспроизводиться именно как свободное стилевое – свободное от частной темпоральной приуроченности и топонимической зависимости, одновременно – как создающее новое семантическое измерение музыкального творчества.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. Москва : Музгиз, 1962. 44 с.
2. Гольденвейзер А. Воспоминания о Н.К. Метнере. *О музыкальном искусстве*. Москва : Музыка, 1975. С. 58.
3. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Москва : Сов. комп., 1983. 197 с.
4. Мясковский Н. Статьи. Письма. Воспоминания : в 2-х т. / ред. С. Шлифштейн. Москва : Сов. композитор, 1958 – 1960. Т. 1. 358 с. ; Т. 2. 110 с.
5. Трояновская А. Жизнь Н.К. Метнера в Буграх. *Воспоминания. Статьи. Материалы* / Н. Метнер. Москва : Сов. композитор, 1981. 136 с.
6. Зетель И. Н.К. Метнер – пианист. Творчество, исполнительство, педагогика. Москва : Музыка, 1981. 127 с.
7. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одесса : Моряк, 2007. 36 с.

#### **REFERENCES**

1. Vasiliev P. Piano sonatas of Medtner. M. : Muzgiz, 1962. 7-43 p.
2. Goldenweiser A. Memories of N.K. Metner. Goldenweiser A. About musical art. M. : Music, 1975. 58 p.
3. Neuhaus G. Reflections, memories, diaries. Selected articles. Letters to parents. Moscow: Sov. comp., 1983. 197 p.
4. Myaskovsky N. Articles. Letters. Memories: in 2 tons / ed. S. Shlifstein. Moscow: Sov. composer, 1958 – 1960. T. 1. 358 p. ; T. 2. 110 p.
5. Troyanovskaya A. Life of N.K. Medtner in the Buggy. N.K. Medtner. Memories. Articles. Materials. Moscow: Sov. composer, 1981. 136 p.
6. Zetel I.N.K. Medtner is a pianist. Creativity, performance, pedagogy. M. Music, 1981. 79, 127 p.
7. Sokol A. Performing remarks, the image of the world and the musical style. Odessa: The Seaman, 2007. 36 p.

УДК 786.6: 22.046 «XVII»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-6>**Тетяна Миколаївна Маскович**

ORCID: 0000-0003-4731-8350

доцент кафедри методики музичного виховання та диригування

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет

імені Василя Стефаника»

tanysysja1980@gmail.com

**БОГОРОДИЧНА ТЕМАТИКА У САКРАЛЬНІЙ МУЗИЦІ  
ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: СТАРОВИННИЙ КАНТ XVII СТ.  
«МАТИ МИЛОСЕРДА»**

**Мета статті** полягає в спробі здійснення комплексного й системного аналізу основних параметрів концепцій і стилістичних моделей, авторських національно-колеритних особливостей сакралізації образу Богородиці у творах духовної тематики Ганни Гаврилець на прикладі старовинного канта XVII ст. «Мати милосерда». **Методологія роботи** передбачає оновлення мистецтвознавчих досліджень щодо вивчення та залучення в мистецьку практику сакральних творів композиторки. У статті застосовуються методи інтонаційного й цілісного аналізу, історичний, історико-генетичний, текстологічний підходи – в розгляді специфіки хорової творчості Г. Гаврилець в її зумовленості з традиціями богородичних піснеспівів і літургійних богородичних текстів. **Наукова новизна** полягає у викладенні особливостей авторського підходу до змалювання теми Богородиці в духовній музиці Г. Гаврилець. Виокремлена майстерність комбінування Ганною Гаврилець найрізноманітніших засобів: авторської стилістики, де присутня типова для українського музичного мислення розлогість мелодики й мінливість ладо-гармонічних барв у варіаційному формотворенні, інтонаційної виразності хорової тканини, чергуванні рельєфних чи фонових функцій окремих партій за виразного утримання мелодичної функції у верхньому голосі, збагаченні фактурної тканини підголосковими розпівами, досягненні повноцінного розкриття твору-прототипу. У **висновках** узагальнено найголовніші моменти музичного сакрального мислення автора в духовному напрямку. Показано, як Ганна Гаврилець формує самотутній спосіб ресакралізації типових для національної творчості жанрів, не змішуючи водночас техніки різних мистецьких епох, зберігаючи власні межі самотутнього «чистого» стилю, характерною рисою якого виступає глибока проникливість у сутність українського міфологічного сприйняття та світовідчуття засобами сучасної музичної мови. Таким чином, духовна сакральність в авторському стилі Ганни Гаврилець

ілюструє свідоме сприйняття дійсності, де тісно переплелись традиції та новації, вишуканий смак і сміливі композиторські рішення.

**Ключові слова:** Богородична тематика, пісенспів, Пресвята Богоматір, старовинний кант, Г. Гаврилець.

*Maskovych Tatiana Mykolaivna, Assistant Professor at the Department of Music Education and Conducting Methods of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

***The marian theme in the sacred music of Hanna Havrylets: old canticle XVII century “The Mother of mercy”***

**The purpose of this article** is an attempt to comprehensively and systematically analyse the main parameters of concepts and stylistic models, the authorial national and colourful features of the Holy Mother image sacralisation in the spiritual works of Hanna Havrylets: on the example of the old XVII century Canticle “The Mother of Mercy”. **The methodology of the work** provides the renewal of art research concerning study and involvement in the artistic practice of the composer’s sacred works. The article uses methods of intonation and holistic analysis, historical, historical-genetic, textual approaches – in considering the specifics of choral work G. Gavrylets in its conditionality with the traditions of the Virgin songs and liturgical texts. **Scientific novelty** is to highlight the peculiarities of the author’s theme images of the Holy Mother in sacred music by H. Havrylets. Anna Gavrylets has mastered the skill of combining various means: author’s stylistics, where there is a typical for Ukrainian musical thinking expansiveness of melody and variability of harmonic colors in variational formation, intonation expressiveness of choral fabric, alternation of relief or background functions of individual functions, enrichment of textured fabric with sub-vocal chants, achievement of full disclosure of the prototype work. **In conclusion** the main points of the musical sacred thinking of the author are summarised. It is shown how Anna Gavrylets forms an original way of re-sacralization of genres typical of national art, without mixing the techniques of different artistic epochs, preserving its own boundaries of the original “pure” style, characterized by deep insight into the essence of Ukrainian mythological perception and worldview. Thus, the spiritual sacredness in the author’s style of Anna Gavrylets illustrates the conscious perception of reality, where traditions and innovations, refined taste and bold compositional decisions are closely intertwined.

**Key words:** Marian theme, chant, the Holy Mother, old Canticle, H. Gavrylets.

*Маскович Татьяна Николаевна, доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»*

***Богородичная тематика в сакральной музыке Анны Гаврилец: Старинный кант XVII ст. «Мать Милосердия»***

**Цель статьи** состоит в попытке осуществления комплексного и системного анализа основных параметров концепций и стилистических моделей, авторских национально-колоритных особенностей сакрализа-

ци образу Богородици в произведениях духовной тематики Анны Гаврилец на примере старинного канта XVII века «Мать Милосердия». **Методология работы** предусматривает обновление искусствоведческих исследований по изучению и привлечению в художественную практику сакральных произведений композитора. В статье применяются методы интонационного и целостного анализа, исторический, историко-генетический, текстологический подходы – в рассмотрении специфики хорового творчества Г. Гаврилец в ее обусловленности традициями богородичных песнопений и литургических богородичных текстов. **Научная новизна** заключается в освещении особенностей композиторского воплощения темы Богородицы в духовной музыке А. Гаврилец. **В выводах** обобщены главные моменты музыкального сакрального мышления автора в духовном направлении. Показано, как Анна Гаврилец формирует самобытный способ ресакрализации типичных для национального творчества жанров, не смешивая при этом техники различных художественных эпох, сохраняя собственные границы самобытного «чистого» стиля, характерной чертой которого выступает глубокая проникновенность в сущность украинского мифологического восприятия и мироощущения средствами современного музыкального языка. Таким образом, духовная сакральность в авторском стиле Анны Гаврилец демонстрирует сознательное восприятие действительности, где тесно переплелись традиции и новации, изысканный вкус и смелые композиторские решения.

**Ключевые слова:** Богородичная тематика, песнопение, Пресвятая Богоматерь, старинный кант, А. Гаврилец.

**Актуальність теми дослідження.** Тематика образу Богородиці, як беззаперечної опікунки потребуючих та неустанної допомоги для вірних, присутня у творчості майже усіх композиторів сьогодення. Одним із головних чинників розмаїття репертуару богородичних піснеспівів вважається мистецька вартістність літургійних богородичних текстів, в яких Пресвята Діва Марія зображена в образі не лише Могутньої Володарки, Цариці Небесної, але й милосердної заступниці, яка переживши великі душевні муки стала Матір'ю для всього людства.

**Мета статті** полягає в спробі здійснення комплексного й системного аналізу основних параметрів концепцій і стилістичних моделей, авторських національно-колеритних особливостей сакралізації образу Богородиці у творах духовної тематики Ганни Гаврилец на прикладі старовинного канта XVII ст. «Мати милосерда».

**Наукова новизна** полягає у викладенні особливостей авторського підходу до змалювання теми Богородиці в духовній

музиці Г. Гаврилець. Виокремлена майстерність комбінування Ганною Гаврилець найрізноманітніших засобів: авторської стилістики, де присутня типова для українського музичного мислення розлогість мелодики й мінливість ладо-гармонічних барв у варіаційному формотворенні, інтонаційної виразності хорової тканини, чергуванні рельєфних чи фонових функцій окремих партій за виразного утримання мелодичної функції у верхньому голосі, збагаченні фактурної тканини підголосковими розспівами, досягненні повноцінного розкриття твору-прототипу.

**Основний зміст роботи.** Український богослов та літургіст отець Петро Крип'якевич налічує понад двадцять богородичних піснеспівів для однієї доби за Октоїхом, до яких у недільному богослужінні ще додається близько двадцять малих гімнів й богородичний канон [10, с. 134–149]. «Це і є та основа, що на ній, і передусім на ній, закладено й потужно розгорнуто ту дивовижну і справді величаву на честь Блаженної Діви Богородиці гімнографію, що складає не лише чималу частину святої гімнографія, але також – хай нам буде дозволено так мовити – є і головною для неї, і “живою душею” і стала мов би першими строфами того нескінченного гімну на честь Богородиці, що з тих часів продовжується у віках» [15, с. 52].

Також саме богородичний жанр був так званим завершеним окремих служб, великих чи малих літургійних циклів піснеспівів. Відомі дослідники, такі як Дмитрій Ліхачов, Дмитро Чижевський, Михайло Мурьянов та інші у своїх працях вказували на важливу роль літургійної поезії у створенні певного окремого середовища, в якому творилися семантичні та лексичні моделі, а також деякі усталені формальні прийоми. Так встановлювалася нова образна система, де поступово особливого звучання набувала тема Богоматері, що проникла у глибини жанрового розмаїття української літератури.

Характерним прикладом відновлення одвічно-давнього жанру за органічності його входження у неординарну сакральну містерію дійства «Золотий камінь посіємо» є обробка старовинного канту XVII ст. «Мати милосерда» для солістки та хору хлопчиків із четвертого розділу «Доба козацтва», який одразу занурює слухача у певний окремий часовий вимір, захоплюючи своєю мереживною красою та лаконічністю. Вибір саме цього твору серед масиву писемно-пісенних джерел музично-українського Бароко, навіть поза концепцією конкретної

частини дійства, неவிпадковий саме з точки зору актуальних для сучасності архетипів української культури. До них належать і період створення твору, і його автор (духовний світоч української землі, людина європейської культури, письменник-енциклопедист Димитрій (Дмитро) Туптало, визнаний святим у 1757 р.), і обраний композиторкою жанр (кант як одне з уособлень музичної хорової культури доби козацького Бароко, творчості «мандрованих» дяків і спудеїв Києво-Могилянської академії, а не псалма, як сольний, хоча не менш репрезентативний, жанр), що сприймається вже як один із феноменів національної творчості.

На перший погляд, канти – не дуже складні для виконання духовні твори, проте в процесі роботи сучасним молодим виконавицям є дуже непросто у своєму співі передати той первинний зміст, що закладений у біблійних текстах. І тут відчувається спорідненість канту та церковних псалмів: в них слово несе інформацію, яку спочатку потрібно глибинно осягнути, відчути своїм серцем, зробити певні власні акценти, а тоді вже «через серце та душу» донести її до найрізноманітнішого слухача.

Вартістність теми Богородиці притаманна не тільки для паралітургічного, а й церковно-співочого пласту української духовно-музичної творчості: «В українській гімнографії тема Пресвятої Богородиці займає одне з чільних місць і впродовж декількох століть ініціювала три основні образні сфери: ліричну, прославу та страсну. Лірична образність була тісно пов'язана з темою Богоматері, чудесним народженням Ісуса і умиленієм Матері над дитинкою. Прославні піснеспіви возвеличували Пресвяту Богородицю і вітали її як земну Царицю. Тема страждання, пієти, плачу Пресвятої Богородиці тісно перепліталася з темою страстей Христових» [15, с. 76]. Сам образ Богородиці належить до давніх сакральних символів-оберегів душі окремого представника нації та всього українського народу, чим пояснюється тісне зімкнення різних пластів пісенності, широке звернення до богородичної тематики в композиторській творчості тощо. Обравши цю псалму Димитрія Ростовського (Дмитра Тупало) як взірець козацької молитовної пісенності, композиторка водночас «втягнула» в асоціативний ряд і інші не менш репрезентативні твори, зокрема знаменитий кант в аранжуванні М. Лисенка «Пречистая Діво-Мати Руського краю», популярність якого доте-



пер вважається найвищим рівнем у виконавському хоровому репертуарі.

З текстом псалми Ганна Гаврилець працювала цілком в традиціях хорового концерту. Це цікава і промовиста паралель: жанр народної паралітургічної поезії – псалма – є основою канту Г. Гаврилець, а псалом – жанр високої біблійної поезії – основою високого професійного жанру хорового концерту. Композиторка досить довільно та авторсько-сміливо обирає вірші, ніби граючись, створює свій власний індивідуалізований смисловий ряд. З тексту-основи авторкою було вилучено два куплети. Один з них (в зразку Дмитро Туптало – другий від початку) надавав образ-метафору лютого звіра, від якого позбавляє допомога Богородиці:

*Он, лютый, рыкает,  
Бедна мя хищает.  
Скоро, скоро твоя помощь  
От того избавляет.*

Другий куплет канту містить так звану згадку про невідомість для людини її дня смерті та благання в цей трагічний для неї час про особливе заступництво:

*Не вем аз кончину,  
Дня того години,  
К тебе, к тебе, всех царице,  
Очи мои выну.*

Внаслідок цього кант у варіанті Г. Гаврилець наділений винятковою узагальненістю певного епіко-ліричного вияву молитовного благання, позбавленого трагічних емоцій, поміркованого неспокою, це виокремлено завдяки створенню репризного ефекту – повторення початкового куплету наприкінці всього твору.

Стилістика ж канту «синтезується з технікою багатоголосної обробки народної пісні в традиціях лисенківської школи» [8, с. 83]. Джерелом та основою усієї музичної тканини є мелодія псалми – розлога (навіть за умови двотактового фразування), мінлива інтонаційно (адже у структурі присутні лише два мотиви, що мають ідентичну структуру, та вони слугують певною ланкою секвенції) та при цьому із вираженим опорним звуком – першим шаблоном ладу. Цікавою є й ритмічна організація: тотожність початкової та кінцевої фраз зумовлює ефект «замикання», а ритмічний малюнок у другому такті кожної фрази (за винятком третьої) за інтона-

ційної тотожності (низхідна в. 2) створює фон мелодичного римування.

Ганна Гаврилець зберігає мелодію майже незмінною упродовж усього музичного твору, відтак основним засобом розвитку слугує фактура, в якій щораз по новому простежуються поєднання принципів лінійності та функційності. Ганна Гаврилець не одразу використовує типову кантову фактуру: перша варіація демонструє своєрідний «натяк» на розвинуте багатоголосся – у других дискантів з'являється мелодично нерозвинена, гармонічно функційна лінія. У наступних варіаціях мелодично розвинуті підголоски в жодному випадку за тривалостями не створюють типової кантової фактури, хоча нижній голос створює гармонічну опору, а в середніх голосах іноді трапляються елементи втори. Вільне мереживо голосів змальовує спільне багатоголосся, а виділення сольного голосу (в «автентичному» виконанні розмежування соло у виконанні народної артистки України – Ніни Матвієнко та хору хлопчиків створює надзвичайно сильний тембрально-контрастний ефект), згущення і розрідження фактури. Важливим семантичним засобом при вкрапленні нового мотиву – моління до Христа («Руці да воздіню») – є тональні співтавлення *E-Dur / G-Dur*, що сприймається як певне просвітлення, що веде до насиченої, фактурно багатой кульмінації (шестиголосся). Нетипове звучання сольного голосу та дискантових партій формує ефект особливої прозорості, внаслідок чого дві початкові фрази мимоволі сприймаються як тиха кульмінація із розгортанням у заключному тріумфальному проголошенні:

*От лютаго врага злаго*

*Храниши мя всегда.*

**Наукова новизна** дослідження полягає у виокремленні майстерного комбінування Ганною Гаврилець найрізноманітніших засобів: авторської стилістики, де присутня типова для українського музичного мислення розлогість мелодики та мінливість ладо-гармонічних барв у варіаційному формотворенні, інтонаційної виразності хорової тканини, чергуванні рельєфних чи фонових функцій окремих партій за виразного утримання мелодичної функції у верхньому голосі, збагаченні фактурної тканини підголосковими розспівами, досягненні повноцінного розкриття твору-прототипу. А відповідно до концепції дійства «Г. Гаврилець створила яскраву, сповнену українського колориту стилізацію широсердної молитви» [8, с. 83].

«Життя культури не адекватне зміні старого на нове, минулого на прийдешнє, воно не підпадає взагалі під стрілу часу, бо акумулює потенціал всіх часів» [10, с. 159]. Таким чином всі розглянуті риси в комплексі набувають значення загальних ознак творчості Ганни Гаврилець, кожного разу набуваючи все нових, неординарних відтінків: єдність семантико-синтаксичного комплексу, заснованому поєднанні характерних рис гуртового багатоголосся, стилістика окремих показових для тих чи інших епох жанрів, класичних для української музики принципів аранжування фольклорної пісенності, змалювання принципів композиторської класики та оригінального авторського мислення, що дає змогу систематизувати вище проаналізоване, зробивши певні **ВИСНОВКИ**. Не змішуючи техніки різних мистецьких епох, працюючи в межах самобутнього «чистого» стилю, Ганна Гаврилець формує самобутній спосіб ресакралізації типових для національної творчості жанрів.

Таким чином, «в осягненні прадавніх основ української народної духовної традиції Ганну Гаврилець вирізняє глибока проникливість у сутність українського міфологічного сприйняття і світовідчуття. Композиторка інтерпретує першотворчі елементи засобами сучасної музичної мови, не порушуючи первинної Гармонії» [1, с. 208–219]. Підсумовуючи, варто зауважити, що духовна сакральність в авторському стилі Ганни Гаврилець ілюструє свідоме сприйняття дійсності, де тісно переплелися традиції та новації, вишуканий смак та сміливі композиторські рішення.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч-Шокало О. Актуалізація звичаєвої традиції в сучасній музичній культурі України (композиторська творчість, виконавство, суспільні форми буття) : дис. ... докт. мист. Київ, 2008. 307 с.
2. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Муз. Україна, 1978. 184 с.
3. Грица С. Кореспонденція мелосу духовних віршів, псалмів і дум в усному епічному виконанні. *Етнологія, фольклористика: Доп. та повідомлення* : IV Міжнар. конгрес українців. Кн. 1. Одеса-Київ, 2001. С. 317–324.
4. Етнічні архетипи в релігійному житті українців. URL: <http://revolution.albest.ru/religion/00300624-oh.html>.
5. Забияко А. Сакральний символ. Религиоведение : энциклопедический словарь / под ред. А. Забияко, А. Красникова, Е. Элбакян. Москва : Академический Проект, 2006. С. 945–946.

6. Израилев Аристарх. Псалмы или духовные канты, Святителя Димитрия, Митрополита Ростовскаго. Москва, 1891. 43 с.

7. Интертекстуальность. *Академик* : веб-сайт. URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/)

8. Катунян М. Сакральнo-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм. Новое сакральное пространство. *Духовные традиции и современный культурный контекст* : материалы научной конференции ; Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Вып. 47. Москва : Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 2004. С. 162–180.

9. Костюк Н. Ескіз до характеристики (аспекти сакрального у музиці Ганни Гаврилець). *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2004. Число 2 (6). С. 82–93.

10. Кримський С. Історія та метаісторія. Запити філософських смислів. Київ, 2008. 717 с.

11. Крип'якевич П. Про Богородичну гимнографію у грецькій Церкві. *Калофонія* : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2010. Ч. 5. С. 114–165.

12. Круглякевич Р. De hymnographia Mariana in Ecclesia Graeca. *Записки НТШ*. Ч. 1. Т. СХХІ. 1914. Р. 1–62; Elenchus maiorum hymnorum Deiparae. *ЗНТШ*. Ч. 2. Т. XXIII–XXIV. 1917. Р. 1–56.

13. Куровська І. Жанрова атрибуція канту як духовного пісенства (на прикладі кантів Димитрія Туптала). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 32. С. 59–68. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2011\\_32\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_32_8).

14. Український кант XVII–XVIII століть / упор., вступ. ст., прим. Л. Івченко. Київ : Муз. Україна, 1990. 199 с.

15. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії. *Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2003. Вип. 3. С. 76–83.

16. Труссон П. Сакральное и миф. URL: <http://www.nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm>.

17. Шелюто В. Проблема сакрального як світоглядна. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2010. № 4. С. 94–101.

### REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. (2008) Aktualizatsiya zvychayevoyi tradytsiyi v suchasniy muzychniy kulturi Ukrayiny (kompozytorska tvorchist, vykonavstvo, suspilni formy buttya). Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Herasymova-Persydska, N. (1978) Khorovyy kontsert na Ukrayini v VII–VIII st. Kyiv: Muz. Ukrayina [in Russian].

3. Hrytsa, S. (2001) Korespondentsiya melosu dukhovnykh virshiv, psalmiv i dum v usnomu epichnomu vykonanni. IV Mizhnar. konhres ukrayinistiv. Odesa. Kn. 1: Etnolohiya, folklorystyka: Dop. ta povidomlennya. Odesa-Kyyiv, S. 317–324 [in Ukrainian].

4. Ethnic archetypes in the religious life of Ukrainians. URL: <http://revolution.albest.ru/religion/00300624-ohtml> [in Ukrainian].

5. Zabyyako, A. (2006) Sakralnyy symbol Relyhyovedenye: йntsykl. slovar [pod red. A.P. Zabyyako, A.N. Krasnykova, E.S. Ёlbakyan]. Moskva: Akademycheskyy Proekt, S. 945–946 [in Russian].

6. Yzraylev Arystarkh (1891) Psalmy yly dukhovnye kanty, Svyatyatelya Dymytriya, Mytropolyta Rostovskaho. Moskva [in Russian].

7. Intertekstual'nost' URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_culture/\[in Russian\]](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/[in Russian]).

8. Katunyan, M. (2004) Sakral'no-obryadovyye arkhetipy v sovremennoy kompozitsii: novyy sinkretizm. Novoye sakral'noye prostranstvo. Dukhovnyye traditsii i sovremennyy kul'turnyy kontekst: materialy nauchnoy konferentsii Nauchnyye trudy Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. I. Chaykovskogo. Vyp. 47. Moskva: Moskovskaya konservatoriya Redaktsionno-izdatel'skiy otdel. S. 162–180 [in Russian].

9. Kostyuk, N. (2004) YeskHZ do kharakteristiki (aspekti sakral'nogo u muzytsH Ganni Gavrilets') Studii mistetstvoznavchH. Kii'v, 2004. Chislo 2 (6). S. 82–93 [in Ukrainian].

10. Krims'kiy, S. (2008) Hstoriya ta metanhstoriya. Zapiti fhilosof'skikh smislnv. Kii'v [in Ukrainian].

11. Krypyakevych, P. (2010) Pro Bohorodychnu hymnografiyu u hretskiy Tserkvi. Kalofoniya: naukovyy zbirnyk z istoriyi tserkovnoyi monodiyi ta hymnografiyi. Lviv, CH. 5. S. 114–165 [in Ukrainian].

12. Krypyakevych, P. (1914, 1917) ch. 1: De hymnographia Mariana in Ecclesia Graeca. Zapysky NTSH. T. CXXI. – P. 1–62; ch. 2: Elenchus maiorum hymnorum Deiparae. ZNTSH. T. XXIII–XXIV. – P. 1–56 [in Latin].

13. Kurovska, I. (2011) Zhanrova atrybutsiya kantu yak dukhovnoho pisnespivu (na prykladi kantiv Dymytriya Tuptala). Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Vyp. 32. S. 59–68. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2011\\_32\\_8](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2011_32_8) [in Ukrainian].

14. Ukrayinskyy kant XVII–XVIII stolit (1990) [upor., vstup. st., prym. L.V. Ivchenko]. Kyiv: Muz. Ukrayina [in Ukrainian].

15. Yasinovskyy YU. (2003) Bohorodychnyy kult v ukrayinskyy tserkovniy monodiyi. Visnyk Lvivskoho universytetu im. Ivana Franka: Seriya mystetstvoznavstvo. Vyp. 3. S. 76–83 [in Ukrainian].

16. Trusson, P. Sakralnoey myf. URL: <http://www.nationalism.org> [in Russian].

17. Shelyuto, V. (2010) Problema sakralnogo yak svItoglyadna. *Nauka. RelIgiya. SuspIlstvo*. № 4, S. 94–101 [in Ukrainian].

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-7>**Антон Викторович Ерецкий**

ORCID: 0000-0002-9641-0113

соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
[anton.yeretsky@gmail.com](mailto:anton.yeretsky@gmail.com)

## ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ЗВУЧАЩИХ И НЕЗВУЧАЩИХ СТРУКТУР В МУЗЫКЕ: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ПОДХОД

**Цель статьи** – выявить и обобщить свойства незвучащих структур музыкального произведения. **Методология работы** предполагает взаимодействие музыковедческого и феноменологического подходов в изучении соотношения пульса и ритма в музыке. **Научная новизна исследования** определяется задействованием положений работ о хроноартикуляционных структурах М. Аркадьева и феноменологического труда А. Лосева, а также исследователей музыкального времени – представителей американской школы музыковедения Дж. Крамера и С. Лангер. **Выводы.** В результате анализа мы выявили наличие незвучащих структур в произведениях А. Вивальди – в Первой части Концерта для 4-х скрипок и Первой части Второго концерта из цикла «Времена года», а также в Первой части Первого Бранденбургского концерта И.С. Баха, и пришли к выводу, что в определенной степени любое музыкальное произведение имеет виртуальную форму или является «незвучащим» – и до, и в процессе, и после своего исполнения. По признанию М. Аркадьева, «мы всегда в состоянии отделить то, что может физически звучать, от того, что принципиально не подлежит акустически-звуковому оформлению, оставаясь при этом необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани <...>» [1, с. 34]. В целом, опора на некоторые положения ученого с их последующим развитием дает возможность предположить существование музыки как в звучащей (очевидной), так и в иной, не звучащей форме, что создает экзистенциальную асимметрию. В проанализированных произведениях А. Вивальди и И.С. Баха был найден «первоначальный импульс», который предстает искомой нами незвучащей структурой. К примеру, начало Первой части Второго концерта из цикла «Времена года» демонстрирует необходимость «внутреннего» исполнения указанной Вивальди паузы, без которой исполнение этого эпизода приводит к иному, не верному художественному наполнению. Незвучащие структуры – иной, скрытый даже для опытных исполнителей, принципиально

отличающийся от явного уровень экзистенции музыки. Незвучащие структуры, являясь неотъемлемой частью музыки, подобно темной материи космоса обнаруживаемы лишь по косвенным признакам, но реально существуют, составляют основу и непосредственно влияют на музыкально-исполнительский процесс и процесс восприятия музыки. «Незвучащее» – временно-пространственная основа музыки.

**Ключевые слова:** время, музыкальное время, ритм, нотация, звучащие и незвучащие структуры, экзистенциально-музыкальная асимметрия.

*Yeretskiy Anton Vyktorovych, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The problem of relationship of sounding and non-sounding structures in music: a musicological approach**

**The purpose of the article** – to indicate non-sounding structures in music scores. **The methodology** based on principles of phenomenology which was applied for pulse-rhythm interaction analyses. **The scientific novelty of the work** determined by combining results of both American and domestic schools of musicology, its synchronization. **Conclusions.** As a result of the analysis, we revealed the presence of non-sounding structures in the work of A. Vivaldi – in the First part of the Concert for 4 violins and the First part of the Second concert from the cycle “Seasons”, as well as the First part of the First Brandenburg Concert by I.S. Bach, and came to the conclusion that, to a certain extent, any piece of music has a virtual form or is “not-sounding” – both before, during, and after its performance. According to M. Arkadiev, “we are always able to separate what can physically sound from what is fundamentally not subject to acoustic-sound design, while remaining a necessary and real internal element of musical fabric <...>” [1, p. 34]. In general, reliance on certain positions of the scientist, with its subsequent development, makes it possible to assume the simultaneous existence of music both in sounding (obvious) and in a different, non-sounding forms, which creates existential asymmetry. In the compositions of A. Vivaldi and I.S. Bach that were analyzed, an “initial impulse” was found, which appears to be the non-sounding structure we are looking for. For example, the beginning of the the First part of the Second concert from the cycle “Seasons” dismantles the need for an “internal” performance of the pause indicated by Vivaldi, without which the performance of this episode leads to a different, incorrect artistic content. Non-sounding is another, hidden even for an experienced performer the layer of music existence which principally differ from the explicit one. Those structures are an inalienable part of music just like a dark netter of the space can be detected only by indirect evidence but directly influence music performance and perception processes. Non-sounding is the time-space base of music.

**Key words:** time, time of music, rhythm, notation, sounding and non-sounding structures, existential musical asymmetry.



**Срецький Антон Вікторович**, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії імені А. В. Нежданової

**Проблема співвідношення структур, що звучать зі структурами, що не звучать, в музиці: музикознавчий підхід**

**Мета статті** – виявити структури музичного твору, що не звучать. **Методологія роботи** передбачає взаємодію музикознавчого й феноменологічного підходів у вивченні співвідношення пульсу й ритму в музиці. **Наукова новизна дослідження** визначається залученням положень робіт про хроноартикуляційні структури М. Аркад'єва й феноменологічної праці О. Лосєва, а також дослідників музичного часу – представників американської школи музикознавства Дж. Крамера й С. Лангер. **Висновки.** У результаті аналізу ми вивчили наявність структур, що не звучать, у творах А. Вівальді – в Першій частині його Концерту для 4-х скрипок і Першій частини Другого концерту із циклу «Пори року», а також у Першій частині Першого Бранденбурзького концерту Й.С. Баха, й дійшли висновку, що певною мірою будь-який музичний твір має віртуальну форму або є таким, що «не звучить», – і до, і під час, і після свого виконання. За визнанням М. Аркад'єва, «ми завжди в змозі відокремити те, що може фізично звучати, від того, що принципово не підлягає акустично-звуковому оформленню, залишаючись водночас необхідним і реальним внутрішнім елементом музичної тканини <...>» [1, с. 34]. У цілому, опора на деякі положення вченого з їхнім подальшим розвитком дає можливість припустити одночасне буття музики і в формі, що звучить (очевидній), і в формі, що не звучить, що створює екзистенціальну асиметрію.

У проаналізованих творах А. Вівальді й І.С. Баха був знайдений «початковий імпульс», який постає шуканою нами структурою, що не звучить. Наприклад, початок Першої частини Другого концерту із циклу «Пори року» демонструє необхідність «внутрішнього» виконання зазначеної Вівальді паузи, без якої виконання цього епізоду приводить до іншого, не вірного художнього наповнення. Структури, що не звучать, – це інший, прихований навіть для досвідчених виконавців рівень екзистенції музики, що принципово відрізняється від явного. Ці структури, будучи невіддільною частиною музики, подібно до темної матерії космосу підлягають виявленню лише за непрямими ознаками, але реально існують, складають основу й безпосередньо впливають на музично-виконавський процес і процес сприйняття музики. «Те, що не звучить» – часопросторова основа музики.

**Ключові слова:** час, музичний час, ритм, нотація, структури, що звучать і не звучать, екзистенційно-музична асиметрія.

**Актуальность исследования.** Один из важнейших вопросов современного музыковедения может быть сформулирован следующим образом: является ли музыка чисто акустическим феноменом или, наряду с этим, она содержит ещё и скрытые, незвучащие, но реально существующие, зашифрованные

в музыкальном тексте структуры, приобретающие особое значение в процессе исполнения произведения?

Для того, чтобы приблизиться к ответу на этот вопрос, необходимо рассмотреть ряд явлений, изучение которых поможет составить представление о незвучащих структурах музыкального текста. К ним относятся: звук, время, пространство, ритм и нотная запись.

**Цель статьи** – выявить и обобщить свойства незвучащих структур музыкального произведения.

**Научная новизна исследования** определяется задействованием положений работ о хроноартикуляционных структурах М. Аркадьева и феноменологического труда А. Лосева, а также исследователей музыкального времени – представителей американской школы музыковедения Дж. Крамера и С. Лангер.

**Изложение основного материала.**

*Звук*

Одним из «строительных материалов» для композитора или исполнителя является музыкальный звук. Даже само этимологическое изучение термина выявляет необходимость дальнейшего углубления: имя прилагательное «музыкальный» указывает на то, что не любой звук можно считать музыкальным.

Строго говоря, с точки зрения акустики, как раздела физики, звуком является распространяющиеся в одной из сред (твёрдой, жидкой, газообразной) колебательных движений частиц в виде волн. Как физическое явление звук может быть описан с помощью определенных характеристик – частоты колебаний, формы колебаний, эффективного звукового давления, величины звукового давления. По своей сути звук – это нарушение равновесного состояния в системе. Согласно закону сохранения энергии, возникновение любого нарушения равновесия системы требует затраты некоего количества энергии. Характер полученных колебаний имеет прямое влияние на *время* необходимое для возвращения системы в состояние равновесия. В контексте музыки мы в основном говорим о замкнутых системах с четкими границами распространения колебаний. Они совпадают с пространственными границами существования данной конкретной музыки.

Музыкальным или не музыкальным звук становится лишь в момент рефлексии. Тем не менее, учитывая природу звуко-

вых колебаний и тот факт, что нарушение равновесия затрагивает всю систему и ограничено границами системы, мы видим, что музыка не «умозрительна» и обнаруживает признаки пространственного вида искусства (колебания, объём).

### *Время*

Изучение проблемы музыкального времени сопряжено с некоторыми сложностями, связанными с определением его свойств, а также с тем, как взаимодействуют время (пульс, как воплощение временного континуума в музыке) и ритм. Время, выступающее как параметр, указывающий на скорость возвращения системы в состояние покоя, требует пристального рассмотрения. Являясь одним из фундаментальных атрибутов и свойств материи, время находится вне зоны полного понимания наукой. Сложность определяется отсутствием возможности «прямого» сенсорного или визуального восприятия времени. Одним из законов физики, наиболее красноречиво объясняющих основные законы и свойства времени, есть второй закон термодинамики: в изолированной системе энтропия остаётся либо неизменной, либо возрастает (в неравновесных процессах), достигая максимума при установлении термодинамического равновесия. «Из второго закона термодинамики для таких систем следует, что существует некоторая функция  $S$  (энтропия), монотонно возрастающая до тех пор, пока не достигнет своего максимального значения в состоянии термодинамического равновесия» [7, с. 26]. Вот его формульное воплощение, где энтропия выражена через функцию  $s$ :  $\frac{ds}{dt} \geq 0$  [7, с. 26]. Из чего следует вывод об однонаправленности и необратимости времени.

«Итак, второе начало термодинамики утверждает, что необратимые процессы приводят к своего рода односторонности времени: положительное направление времени второе начало термодинамики связывает с возрастанием энтропии» [7, с. 26]. Вселенная является идеальным примером замкнутой системы. Ее расширение и остывание является одним из примеров необратимых процессов и, одновременно, показателями однонаправленности времени и его необратимости. Это является основанием считать однонаправленность и необратимость основными, фундаментальными свойствами абсолютного времени.

А. Пигалев отмечает общую тенденцию использования в рассмотрении явления времени терминологии (за редким

исключением), свойственной для описания пространства: «<...> суть времени стремятся выразить с помощью свойств, присущих пространству» [6, с. 141].

В отличие от восприятия пространства, ни один живой организм не имеет возможности сенсорного восприятия времени. Одним из необходимых навыков для любого живого существа является навык ориентации в пространстве. Фактически, наши органы чувств призваны обеспечить сенсорное отношение «окружающий мир – субъект». Выработка навыка ориентации в пространстве связана с целым рядом дополнительных навыков и умений и, в равной мере, с собранием «библиотеки значений» получаемых извне данных. Тогда как течение, движение времени мы воспринимаем по косвенным признакам, по соотношению скорости появления или свершения событий. В целом, можно выделить две основные традиции восприятия времени – качественную (качественную) и количественную (количественную) [1, с. 12].

Музыкальное пространство-время обладает такими основными свойствами:

1. Направленность.
2. Необратимость.
3. Непрерывность.
4. Аффективность.
5. Агогичность.
6. Артикуляционность [1, с. 40; 7, с. 25].

Вместе с тем, ряд исследователей склонны считать, что законы музыкального времени отличаются от представлений о бытии времени, как одного из измерений. Например, Дж. Крамер выдвигает довольно спорное положение о том, что музыкальное время реверсивно [14, с. 17]. Исследуя разницу между этими двумя типами времени, философ Сюзан Лангер условно называет музыкальное время “virtual time”, а время вселенной, абсолютное время как “clock time” которое она характеризует как “the sequence of actual happenings” [15, с. 43]. В своей работе философ пишет: “Music <...> suspends ordinary time and offers itself as an ideal substitute and equivalent” [15, с. 110]. Точка зрения философа сводится к утверждению, что музыкальное время способно приостанавливать обыкновенное время и предлагает его идеальное замещение и равнозначность. Это воззрение верное лишь при условии, что и абсолютное время по сути для нас является виртуальным уже

в силу того, что характер нашей рефлексии является умозрительным по своей природе. В таком случае время в музыке можно считать вдвойне виртуальным построением. Однако в отличие от рефлексии абсолютного времени, наше восприятие времени в музыке является рефлексией построения, полностью созданного сознанием и волей исполнителя и остающееся в этом же сознании, не смотря на звуковое воплощение. Несмотря на это, данное построение остаётся основанным на свойствах рефлекслируемого абсолютного времени. И потому, для того чтобы не уйти в область ложных, лишенных твёрдой почвы размышлений, при выдвигании понимания музыкального времени и его основных свойств, изложенные выше, мы воспользуемся законом *ratio cognoscendi* (дословно *причина знать*) в его формулировке А. Лосевым [5, с. 225]. Понимание времени в музыке в своём основании должно иметь свойство абсолютного времени с оглядкой на специфику его музыкально-исполнительского процесса.

#### *Ритм*

Проблематике становления и развития ритма посвящён труд М. Харлапа. Автор предлагает собственную периодизацию стадий развития искусства. Также, в зависимости от представлений эпохи, он акцентирует внимание на зависимости музыкального ритма от стиха, и наоборот, в зависимости от эпохи. Однако, наибольший интерес представляет вопрос отношения *lunga* и *brevis* – совершенное (1:3) и несовершенное (1:2). [6, с. 71]. Интерес к указанному явлению подиктован его влиянием на процесс становления ритмической свободы и вариативности, выявляет исторические предпосылки к появлению определенных ритмических паттернов. В рамках данной статьи эпоха *Ars Nova* интересует нас как эпоха освобождения музыкального искусства от «диктатуры» слова, момент в истории который можно считать началом процесса приведшего к появлению регулярного тактирования.

Труд Харлапа во многом дополняется исследованием В. Апеля, которое в своей основе посвящено вопросу эволюции нотации. Так, во французских лигатурах квадратной нотации мы находим свидетельства значения мелизматике для развития и ритма и нотации.

Учитывая то обстоятельство, что теория ритма на сегодняшний день по-прежнему находится в стадии формирования, мы можем лишь попытаться проследить и описать его

взаимодействие с пульсом. Семантически мы приравниваем пульс к метру и считаем его олицетворением времени в музыке. Также, в рамках данной статьи, принимаем и продолжаем предложенный М. Аркадьевым принцип градации звуков не на основе протяженности их звучания, но на основании их «веса», то есть метроритмического значения (он предлагает называть их «весомости», что кардинальным образом меняет трактовку взаимодействия пульса и ритма и открывает новые исследовательские горизонты).

Появление регулярного тактирования в районе 1600 года, являющееся естественным результатом развития музыкального искусства, по сути стало революционным событием. Корень этого изменения заключался в качественном сдвиге в эстетико-философском понимании континуумности «временной основы» музыки и, как следствие, в обострении противоречивого по своей природе отношения «пульс-ритм». Несмотря на визуальный эффект разделения музыкальной ткани на сегменты – такты, тактовая черта по своей сути носит объединяющую функцию. Появление *непрерывной осевой пульсации* явилось необходимым условием для появления искомого феномена незвучащего. Именно в этот момент музыкальное время приобретает явно выраженные необратимость и непрерывность. Аффективность же имеет дуальную природу. С одной стороны, она продиктована гилетической природой музыки [5, с. 215]. С другой, она объясняется конфликтностью пульса, как временной основы и воплощением времени, и ритма. Отношение пульса и ритма носят признаки гравитационности, что при исполнении выражается в виде артикуляции.

Это позволяет нам по-новому взглянуть на взаимодействие пульса и ритма в музыке как на конфликтное по своей сути. При отсутствии теории ритма, этот предложенный Аркадьевым подход позволяет выявить скрытые свойства как пульса, так и ритма через описание их взаимодействия.

#### *Незвучащее*

Взаимодействие упомянутых выше времени, ритма и нотной записи образуют искомый феномен «незвучащего». Воспользуемся определением, данным М. Аркадьевым, «*незвучащее*» в музыке – это то, «...что не подлежит музыкально-звуковому оформлению, оставаясь при этом необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани [1, с. 34].

Дополнительным доказательством может служить описанное М. Аркадьевым ментальное действие, по сути являющееся мысленным экспериментом: «<...> в сфере нашего внутреннего слуха мы, в принципе, всегда в состоянии воспроизвести всю структуру музыкального процесса... Но, и это является решающим, мы всегда в состоянии отделить то, что может физически звучать от того, что принципиально не подлежит акустически-звуковому оформлению, оставаясь при этом необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани <...>» [1, с. 34]. Если же обратиться к идее интенциональности сознания Brentano и Гуссерля, то мы получим картину еще более поразительную, при которой только наше сознание и является связующим звеном с внешним миром; Вселенная находится не где-то, а в нашем сознании [4, с. 354].

По всему очевидно, что феномен музыки носит больше внутренний, психический характер бытия, так как любое музыкальное произведение является таковым лишь в следствии рефлексии. Семантическая нагрузка также приобретает только в соответствии с принятой эстетической системой и существует лишь в нашем сознании. Результатом мысленного эксперимента, предложенного Аркадьевым, и изложенных выше доводов, предположим существования музыки как в звучащей (очевидной), так и в иной, не звуковой форме, что создает *экзистенциальную асимметрию*.

Для выявления незвучащих структур в музыкальном тексте рассмотрим взаимодействие пульса и ритма на примере концерта Вивальди для 4х скрипок с оркестром, 1 часть:

The image shows a musical score for the first movement of Vivaldi's Concerto for Four Violins and Orchestra. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It features four violin parts (Violin 1-4), two viola parts (Viola 1-2), a violoncello, and a double bass/continuo. The score is divided into 'Solo' and 'Tutti' sections. The 'Solo' section is marked with 'Solo' above the staves, and the 'Tutti' section is marked with 'Tutti' above the staves. The score shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a strong pulse. The key signature is one sharp (F#).



Тема излагается у первой солирующей скрипки и начинается на первую, или тяжелую, долю такта. При учете традиционной для периода барокко «весомости» первых долей такта, становится понятной такое ее выделение. Значимость первой доли подчеркивается также с помощью штрихов (в виду связи барочной музыкальной мысли со спецификой инструментария) – либо более длительным проведением смычка по струне, либо с помощью штриха, который в современной нотации мог бы быть выражен как комбинация *spiccato* и акцента.

Вступление второй скрипки приходится на третью долю, вторую относительно сильную долю четырёхчетвертного такта. Все это создает упругий ритм с устойчивой акцентировкой на тяжелые доли тактов. Однако уже во втором *tutti*, начинающемся в 12-ом такте, тема изменяется и, по сравнению с довольно прямолинейным по смыслу изложением в начале, приобретает другое значение, начинаясь на третьей доле такта, тем самым приобретая «ямбичность» (по М. Аркадьеву) [1, с. 154]. Одновременно, этот пример косвенно подчеркивает принцип гравитационного взаимодействия между пульсом и ритмом.

The image shows a page of a musical score for the first movement of the First Brandenburg Concerto by J.S. Bach. The score is for a full orchestra and includes parts for Corno I and II, Oboe I, II, and III, Fagotto, Violino piccolo, Violino I and II, Viola, Violoncello, and Continuo e Violone grosso. The music is in G major and 3/4 time, featuring a complex rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

Основной «осевой» пульс восьмыми длительностями в первой части Первого Бранденбургского концерта И.С. Баха

контрастирует с триолями восьмых валторн. Учитывая специфический довольно резкий тембр барочных валторн, можно сделать вывод, что Бах осознанно и целенаправленно обостряет ритмический контраст между квартетами шестнадцатых у струнных и деревянных духовых и триолями у валторн. Этот прием встречается в этой части исключительно в партии валторн и обостряет значение осевой пульсации для барочной музыки как основополагающий принцип внутренней организации музыкальной ткани (что косвенно подтверждает выше-названные непрерывность, необратимость, направленность музыкального времени).

Наличие опорного по своей функции баса на первую долю первого такта (здесь: звук «фа») в целом характерно для музыки Баха. Основной же полифонический по своей природе материал данного фрагмента первой части концерта изложен во всех остальных голосах.

LANGUIDEZZA PER IL CALDO  
Sotto dura stagione dal sole accesa Languè l'huom, languè 'l gregge, ed arde il Pino<sup>\*)</sup>  
Allegro non molto  
5

Violino principale  
Violini I.  
Violini II.  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Organo (o Cembalo)

Проблему «незвучащего» в музыке могут наглядно репрезентировать первые такты второго концерта из цикла «Времена года» А. Вивальди. Несмотря на то, что это произведение является одним из самых известных сочинений эпохи барокко, этот фрагмент исполняется таким образом, что создаётся впечатление, что первый вертикальный аккорд приходится на первую долю  $\frac{3}{8}$  такта. Однако это противоречит одному из основных принципов регулярного тактирования

в принципе и системе распределения тяжести (в значении значимости) долей для барочной музыкальной эстетики. В соответствии с этой системой значимость долей распределяется по принципу ее (значимости) уменьшения с каждой последующей долей. В качестве незвучащей структуры здесь выступают восьмые паузы первых четырех тактов первой фразы. Этим самым обнаруживается необходимость «внутреннего» исполнения указанной паузы, без которого исполнение этого эпизода приводит к иному, не верному художественному наполнению.

В целом, существует большое количество примеров произведений с аналогичным принципом «первоначального импульса», в которых импульс выражен через паузу.

Выскажем предположение, что, в определенной степени, любое музыкальное произведение имеет виртуальную [14, с. 3] форму или является «незвучащим» – и до, и в *ghjwctst?* и после своего исполнения. При этом эта виртуальная форма является парадоксально реальной. Для подтверждения этого предположения вспомним идею интенциональности сознания, выдвинутой Ф. Brentano и впоследствии развитой Э. Гуссерлем, согласно которой интенциональность, как фундаментальное свойство сознания, обеспечивает нашу связь с «внешним», отличным от нашего внутреннего «Я», миром, а бытие находится не «где-то», а в нашем сознании. Основываясь в равной мере на этой теории, а также на идее виртуальности (продукте сознания исполнителя) музыкального времени, мы вправе говорить о реальности существования упомянутых незвучащих структур музыки. Суммируя вышеприведенные размышления, можем назвать первоначальный импульс приведённых примеров искомой незвучащей структурой.

Подводя итоги, можно сделать **вывод** о *незвучащих структурах* как об ином, скрытом даже для опытных исполнителей, принципиально отличающемся от явного, уровня экзистенции музыки. Незвучащие структуры, являясь неотъемлемой частью музыки, подобно темной материи космоса, реально существуют и обнаруживаемы лишь по косвенным признакам. Они составляют основу и непосредственно влияют на музыкально-исполнительский процесс и процесс восприятия музыки. «Незвучащее» – время-пространственная основа музыки.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аркадьев М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. 398 с.
2. Баранова С. Пространство и время в музыке. *Омский научный вестник*. 2007. № 6. С. 196–194.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск : Харвест, 1999. 1404 с.
4. Гуссерль Э. Парижские доклады / пер. и примеч. А. Денежкина. *Логос*. 1991. № 2. С. 6–30.
5. Лосев А. Музыка как предмет логики. *Из ранних произведений*. Москва : Правда, 1990. 656 с.
6. Пигалев А. Время культуры. *Культурология XX век* : словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 130–134.
7. Пригожин И. От существующего к возникающему. Москва : Наука, 1985. 313 с.
8. Самойленко А. Время или пространство музыки: полемические аспекты музыкальной темпоральности. *Київське музикознавство*. Киев, 2007. С. 11–37.
9. Суханцева В. Категория времени в музыкальной культуре. Киев : Лыбидь, 1990. 183 с.
10. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва : Музыка, 1986. 103 с.
11. Apel W. The notation of Polyphonic music 900–1600. *The medieval academy of America*. 1942. 462 p.
12. Bonus A. The metronomic performance practice: a History of Rhythm, Metronomes and the mechanisation of Musicality : Doctor's thesis. Department of Music CASE WESTERN RESERVE UNIVERSITY. 2010. 597 p.
13. Botelho M. Rhythm, meter, and phrase: Temporal structures in Johann Sebastian Bach's concertos : Doctor's dissertation. The University of Michigan. 1993. 233 p.
14. Kramer J.D. The time of Music. New York : Schirmer books, 1988. 511 p.
15. Langer Susanne. Feeling and form. New York : Scribners, 1953. 415 p.

**REFERENCES**

1. Arkadiev, M. (2012) Fundamental problems of musical rhythm and “non-sounding” [in Russian].
2. Baranova, C. (2007) Space and time in music. *Omskiy nauchnyi vestnik*, 6, 196-194 [in Russian].
3. Bergson, A. (1999) Creative evolution. Matter and memory. *Minsk* [in Russian].
4. Husserl, E. (1991) Paris reports. *Moscow* [in Russian].
5. Losev, A Music as a subject of logic. From the early works. *Moscow* [in Russian].

6. Pigalev, A. (1997). Time of culture. Cultural studies of the twentieth century. Vocabulary. St. Petersburg [in Russian].
7. Prigogine, I. (1985) From the existing to the arising. Moscow [in Russian].
8. Samoylenko, A. (2007) Time or space of music: polemic aspects of musical temporality. *Kyiv Musicology*, 11–37 [in Russian].
9. Sukhantseva, V. (1990). The category of time in musical culture. Kyiv [in Russian].
10. Harlap, M. (1986) Rhythm and meter in music of oral tradition. Moscow: [in Russian].
11. Apel, W. (1942) The notation of Polyphonic music 900–1600. Massachusetts: The medieval academy of America [in English].
12. Bonus, A. (2010) The metronomic performance practice: a History of Rhythm, Metronomes and the mechanisation of Musicality. PhD thesis. Department of Music Case Western Reserve University [in English].
13. Botelho, M. (1993) Rhythm, meter, and phrase: Temporal structures in Johann Sebastian Bach's concertos. Doctor's thesis. The University of Michigan [in English].
14. Kramer, J. (1988) The time of Music. Schirmer books. New York [in English].
15. Langer Susanne. (1953) Feeling and form. New York [in English].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 781+78.01/.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-8>

*Александра Ивановна Самойленко*

*ORCID: 0000-0002-2071-9587*

*доктор искусствоведения, профессор,*

*проректор по научной работе*

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

*al\_sam@ukr.net*

### СОВРЕМЕННОЕ МЕТНЕРОВЕДЕНИЕ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОЛЕГОМЕНЫ И ТВОРЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

*Цель работы* – наметить подходы к тому особому явлению, которое можно называть «загадкой творчества Метнера», возникающей из его особых отношений со временем и музыкой; определить основные направления развития метнероведения, которые подтверждают его межнациональный, общеевропейский характер, учитывая те основополагающие исследования жизни и творчества Метнера, которые создавались во встречном движении российской и западно-европейской музыковедческой мысли. **Методология** исследования основана на синтезе контекстуального и имплицитно-семантического подходов, исторического и семиологического способов оценки, связана с включением ноэтических критериев в музыковедческий дискурс. **Научную новизну** данной статьи определяет системное рассмотрение творческих идей Метнера, лежащих в основе созданных им музыкальных целостных этико-эстетических концепций; выявление их резонанса с теми умонастроениями и ценностными экзистенциальными поисками, которые образуют магистральное направление в художественной культуре начала третьего тысячелетия. Вводится понятие «времени Метнера» как особого онтологического феномена, принадлежащего к символической сфере культуры, открываются символические свойства не только музыкальных произведений Метнера, но и его личности с принадлежащим

ей контентом біографічних даних. **Висновки** дозволяють утверждати, що вивчення логосфери музики Н. Метнера, взятої в єдинстві контекстуальних і інтекстуальних факторів і смислових проєкцій его творчості, може сприяти вирішенню проблеми музичного мови як смислообразуючого фактора людського життя і як нозічного перводжерела в її різноманітній теоретичній і творчій-практичній прикладній. В «Музі і моді» Н. Метнер визначив (для себе і для музики в її прагненні к майбутньому) головні початкові умови – закономірності формування і реалізації основних смислів музичного мови, виділяючи серед них дух музики, пісні – теми, созерцання – діяння, натхнення – майстерність, спокій – рух, світ – тінь. Цими і далішніми своїми роздумами він поставив проблему музичного мови як смислообразуючого фактора людського життя, як нозічного перводжерела; і ця проблема, як з її естетичної, так і з її прагматичної технологічної сторони, залишається найбільш складною і невирішеною до сьогоднішнього дня (і для композиторів, і для музикознавців).

**Ключові слова:** сучасне метнерознавство, «час Метнера», пам'ять Метнера, авторська сфера Метнера, основні смисли музичного мови, музичний мов Метнера, «Муза і мода».

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

**Modern methodology: theoretical prologues and creative prospects**

**The purpose** of the work is to outline approaches to that particular phenomenon that can be called the “mystery of Medtner’s creativity” arising from his special relationship with time and music; to determine the main directions of development of metnology, which confirm its interethnic, pan-European character, taking into account the fundamental studies of Medtner’s life and work that were created in the oncoming movement of Russian and Western European musicological thought. The research **methodology** is based on a synthesis of contextual and implicitly-semantic approaches, historical and semiological methods of assessment, is associated with the inclusion of noetic criteria in musicology discourse. **The scientific novelty** of this article is determined by a systematic review of the creative ideas of Medtner, which underlie the musical holistic ethical and aesthetic concepts that he created; revealing their resonance with those mindsets and existential value searches that form the mainstream in the artistic culture of the beginning of the third millennium. The concept of “Medtner’s time” is introduced as a special ontological phenomenon belonging to the symbolic sphere of culture, symbolic properties of not only Medtner’s musical works, but also his personality with the content of biographical data belonging to it are revealed. **The conclusions** suggest that the study of the logosphere of music by N. Medtner, taken in the unity of contextual and intextual factors and semantic projections of his work, can contribute to solving the problem of the musical language as a meaning-forming factor in human life and as a noetic primary source in its



various theoretical and creative-practical application. In “Muse and Fashion” N. Medtner defined (for himself and for music in its aspiration to the future) the main initial conditions – the patterns of formation and implementation of the main meanings of the musical language, highlighting the spirit of music, songs – themes, contemplation – action, inspiration – skill, calmness – movement, light – shadow. With these and his further considerations, he posed the problem of the musical language as a meaning-forming factor of human life, as a noetic primary source; and this problem, both from its aesthetic and from its pragmatic technological side, remains the most difficult and unresolved to this day (for both composers and musicologists).

**Key words:** modern metnerology, “Medtner’s time”, Medtner’s memory, author’s semi-sphere of Medtner, main meanings of the musical language, Medtner’s musical language, “Muse and Fashion”.

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

**Сучасне метнерознавство: теоретичні пролегомени і творчі перспективи**

**Мета** роботи – намітити підходи до того особливого явища, яке можна називати «загадкою творчості Метнера», що виникає з його особливих відносин з часом і музикою; визначити основні напрямки розвитку метнерознавства, які підтверджують його міжнаціональний, загальноєвропейський характер, з огляду на ті основоположні дослідження життя і творчості Метнера, які створювалися в зустрічному русі російської та західноєвропейської музикознавчої думки. **Методологія** дослідження ґрунтується на синтезі контекстуального і імпліцитно-семантичного підходів, історіологічного і семіологічного способів оцінки, пов’язана з включенням ноетичних критеріїв в музикознавчий дискурс. **Наукову новизну** даної статті визначає системний розгляд творчих ідей Метнера, що лежать в основі створених ним музичних цілісних етико-естетичних концепцій; виявлення їх резонансу з тими настроями і ціннісними екзистенційними пошуками, які утворюють магістральний напрям в художній культурі початку третього тисячоліття. Вводиться поняття «часу Метнера» як особливого онтологічного феномена, що належить до символічної сфери культури, відкриваються символічні властивості не тільки музичних творів Метнера, але і його особистості з належним їй контентом біографічних даних. **Висновки** дозволяють стверджувати, що вивчення логосфери музики М. Метнера, взятої в єдності контекстуальних і інтекстуальних факторів та смислових проєкцій його творчості, може сприяти вирішенню проблеми музичної мови як смислоутворюючого фактора людського життя і як ноетичного періоджерела в її різних теоретичному та творчо-практичному докладах. У «Музі і моді» Н. Метнер визначив (для себе і для музики в її устремлінні до майбутнього) головні вихідні умови – закономірності формування і реалізації основних смислів музичної мови, виділяючи серед них дух музики, пісні – теми, споглядання – дія, натхнення – майстерність,

*спокій – рух, світло – тінь. Цими та подальшими своїми міркуваннями він поставив проблему музичної мови як змістотворюючого фактора людського життя, як ноетического періоджерела; і ця проблема, як з її естетичної, так і з її прагматичної технологічної боку, залишається найбільш важкою і невирішеною до сьогодення (і для композиторів, і для музикознавців).*

**Ключові слова:** сучасне метнерознавство, «час Метнера», пам'ять Метнера, авторська семіосфера Метнера, основні смисли музичної мови, музична мова Метнера, «Муза і мода».

**Актуальність теми.** Метнероведение (метнерология) как новая, перспективная и вполне эвристическая дисциплина привлекает внимание двумя своими сторонами. Во-первых, несмотря на достаточное количество музыковедческих, исполнительских и эстетико-культурологических работ, обращенных к творчеству Метнера, единая оценка данного творчества, тем более единое представление о творческой личности Метнера еще не сформировались, потому, вероятно, отсутствует и единая исследовательская теоретическая платформа работ, посвященных Метнеру. Потому можно согласиться с мнением Елены Долинской о том, что метнероведение находится на начальном этапе формирования, по сути оно только ищет свои основные направления и компоненты [3]. Во-вторых, о важности и актуальности развития метнероведения свидетельствует его изначальный межнациональный, можно сказать общеевропейский (если не шире) характер, поскольку все основополагающие исследования жизни и творчества Метнера создавались во встречном движении российской и западно-европейской музыковедческой мысли, в процессе обмена документальными данными и оценочными суждениями. Трудно сказать, кто является ведущим в этом научном и публицистическом диалоге – также как трудно сказать, какой период творчества и какой культурно-национальный контекст оказались наиболее важными для композитора и его музыки.

С достаточной определенностью можно сегодня указать на два доминирующих теоретических критерия в изучении наследия композитора: историографический (археографический), связанный с расширением, реконструкцией (расшифровкой), публикацией и комментированием документов, рукописей, эпистолярия и т. д., то есть с упрочением фактологической основы метнероведения; биографический персоналогический, связанный с воссозданием «образа автора»,

формированием представления о личности автора в контексте эпохи, причем уже в контексте двух эпох одновременно – той, с которой он был связан прижизненно и житейски; той, к которой он, благодаря своим творениям, принадлежит сейчас (и навсегда). В отдельных исследованиях задача создания творческого портрета Метнера в «интерьере эпохи» отождествляется с проблемой творческой личности в русской культуре Серебряного века (см. диссертацию Валерии Гурко, 1999 [2]), причем подчеркивается важность обнаружения стержневого смыслового начала личности, отсюда – обусловленности художественно-стилевых форм доминантными смысловыми потребностями. Данная проблема, в свою очередь, трактуется как фактор преемственности между современной культурой с показательными для нее парадоксальными психологическими тенденциями и русской культурой рубежа XIX–XX вв.

**Цель статьи** – наметить подходы к тому особому явлению, которое можно называть «*загадкой творчества Метнера*», возникающей из его особых отношений со временем и музыкой.

**Основное содержание работы.** Переходность и кризисность – смежные характеристики двух исторических состояний культуры, того, которое сопутствовало творческому становлению Метнера, и того, которое инициирует развитие метнероведения, посвятившего себя объяснению «чуда Метнера». Словами А. Лосева, чудом можно полагать такой синтез двух планов личности, когда она *целиком и насковзь* выполняет лежащее в глубине ее исторического развития задание «первообраза». Поэтому чудо творчества и творческой личности оказывается совпадением замысла Божьего о человеке (его исторического предназначения) с Промыслом Божиим, осуществляемым в реальном жизненном времени личности, во *времени судьбы* творческого субъекта [6, с. 143–144].

Следовательно одним из ключевых вопросов в выработке правильной познавательной позиции по отношению к метнеровскому творчеству является вопрос о его **со-временности** – в буквальном значении, как о созвучности историческому времени. В контексте начала XXI века это вопрос о современности Метнера постсовременному состоянию – измерению культурного сознания, или о его **созвучности** актуальным сегодня *концепциям времени*.

Контекстуальное рассмотрение творческих достижений Метнера и его личностных побуждений является необходимой

методической стороной метнероведения и позволяет наращивать объемом **внешних** аргументаций музыкальных идей композитора-пианиста (как его именует Е. Долинская), пусть даже с его собственных литературных эстетических позиций. Однако данная, коннотативно существенная, но не единственная, сфера мотивации музыкальной поэтики Метнера не достаточна для объяснения его **стилевых интересов – стиливых интенций или ноэтических установок**. Для этого единственно продуктивным представляется *интекстуальный подход*, то есть углубление в содержание музыкальных текстов, создаваемых композитором, в *понимание им природы музыкального текста*.

Некоторые предпосылки такого подхода обнаруживает исследование Е. Предвечновой, актуализирующее герменевтический аспект семантического анализа музыкального текста как направленность на смысл в его конкретно-предметном интрамузыкальном воплощении и восприятии [8].

Судьба Николая Карловича Метнера и созданной им музыки удивительна, но и показательна, даже закономерна для тех отношений человека с историческим временем, *которые выстраивает само время*, то есть которые складываются объективным, хотя и зачастую непостижимым для человеческого разума путем.

То, что в последние двадцать лет, то есть на пороге двадцать первого века, музыка Метнера находит новый широкий круг не только почитателей, но и активных проводников в мир культуры, вызвано не только художественными достоинствами произведений композитора или новой рефлексией его исполнительских достижений. Яркая репрезентация творческих идей Метнера, причем в их полноте и целостности, как сложных этико-эстетических концепций, обусловлена их резонансом с теми умонастроениями и ценностными экзистенциальными поисками, которые образуют магистральное направление в художественной культуре начала третьего тысячелетия, обнаруживая и ее кризисность, и ее сходство с начальными художественно-психологическими инициативами века двадцатого.

Конечно, ни одно явление, тем более процессуального свойства, не возникает моментально и внезапно; новый интерес к личности и творчеству Николая Метнера, обнаруживающийся сегодня, накапливался постепенно, можно даже сказать, неспешно, начиная с 50–60-х годов прошлого столетия, то

есть после ухода композитора из жизни. Так бывает: буквальное физическое присутствие автора затеняет духовное величие его творений, и только после его перехода в иную реальность бытия накопленная им духовная энергия обнаруживает всю свою силу... И совсем в ином, граничащим с трагическим, значении воспринимаются слова С. Рахманинова обращенные к Метнеру (при жизни): «Ваше время настанет...».

«Время Метнера» – загадочный смысловой онтологический феномен, который только еще предстоит разгадать, насколько это возможно, поскольку это особое время принадлежит уже к символической сфере культуры – причем к «большому» измерению культурной символики. И символическое преобразование коснулось не только музыкальных произведений Метнера, но и его личности с принадлежащим ей контентом биографических данных.

Жизненный путь Метнера, со всеми сопричастными ему событиями, поступками, отношениями, в его творчески имманентном и контекстном коммуникативном измерении, предстает некоей *символической траекторией судьбы художника в историческом времени*, в полной зависимости от последнего, но и в предельной – трансцендентной – свободе от него. Полная включенность в текущие жизненные обстоятельства – и такая же полная свобода от них в художественном воображении, в мире музыкальных образов; лапидарная простота жизненных событий – и необычайная сложность, накапливающаяся многомерность художественных; наконец, постоянные лишения и невзгоды, забота и «нехватка» в жизненной действительности – поэтика красоты и гармонии, полнота достижения позитивного ценностного полюса в художественной реальности: таким образом, как сказал бы М. Бахтин, «монологичность» и погруженность в изменчивую и смутную обыденность бытийного смысла оборачивается широкой полифонией художественных осмыслений, порождая отдельную авторскую систему музыкальных хронотопов – как истинных с точки зрения предназначенности человеческого существования.

Николай Метнер был **идеалистом**, но идеалистом особого рода; можно сказать, что он был идеалистом-практиком, прагматиком, который не отвлекался от действительной жизни, но старался привлекаться к ней, участвовать в ней – со стороны ее возможной художественной реорганизации.

Поэтому целиком справедливо предложение К. Фламма оценивать метод Метнера с ноэтических позиций, то есть используя возможности аксио-феноменологического подхода [11]. Ноэтическая интерпретация позволяет ближе всего подойти к символической загадке творчества Метнера, поскольку соответствует его собственному ноэтическому миропониманию.

Феномен **творчества** Метнера может быть представлен как феномен памяти – личностно смысловой и музыкально-семантической в их активном сопряжении, изучен и представлен именно с этой стороны на основе аналитического подхода с когнитивно-мнемоническими тенденциями. Метод Метнера, программно отраженный (обобщенный) в наименовании «забытые мотивы», обуславливает и метод музыковедческого исследования; он может определяться как «вспомнить все» – но не вне музыки, а вместе с ней, погружаясь в музыкальную материю и извлекая из нее те субстанции, которые сам Метнер полагал «музыкальными смыслами».

Известно, что Метнер мыслил темами – именно как музыкальными образованиями, и данные темы предстают синтетическими опорными синтагмами музыкального метнеровского нарратива, более того, они образуют авторский музыкальный когнитом, те мысленные модели, которые структурируют внутреннее пространство метнеровской музыки, его собственные художественные топосы.

*Проблема памяти* предстает основополагающей для определения смысловых и стилевых приоритетов Метнера, и как композитора, и как исполнителя, и как творческой личности, тесно взаимодействуя с проблемой текста и текстологического устройства музыки. И если в некоторых исследованиях в качестве центрального хронотопа творческой памяти предлагается концепт «дом» (см. диссертацию С. Сидоровой, 2003 [9]), то по отношению к поэтике Метнера правильнее было бы говорить *о памяти как едином общем «доме» для всех творческих стремлений*, единственном неизменном целостном жизненном и художественном *топосе*, как о том *месте*, в котором всегда можно было надежно защититься от неурядиц, несовершенства бытия...

**Память как истинное место пребывания смысла – «дом» смысла** – определяет различные уровни композиции произведений Метнера, от общей жанровой трактовки до стилистических составляющих и исполнительских указаний. Как *память*

музыки, возобновленная индивидуальным композитором, она является и авторской, и исторической, и «информативной», и «креативной» (по Ю. Лотману [5, с. 674]), и диахронной, и симультанной, не только отражает и сохраняет музыкальное время – различные исторические времена музыки, но и противостоит им, реорганизовывает их наполнение, соединяет различные темпоральные векторы в процессуальном развертывании музыкального образа.

**Память Метнера** – особое авторско-психологическое явление, главным репрезентантом которого становится музыкальное звучание, но проводником к которому зачастую становится словесно оформленный замысел, материал, идея. Оставленные композитором словесные тексты потому вполне органично входят в пространство музыкального замысла.

Литературоцентризм – одно из доминирующих свойств *мнемонического механизма творчества Метнера*, объясняющий как взаимодействие цикличности и программности в композиции многих опусов, так и общую тенденцию романизации замысла и формы ряда музыкальных произведений. Кроме того, он объясняет особый нарративный характер большинства музыкальных тем метнеровских опусов, их преобладающее эпико-лирическое наклонение – предметно-интонационную (с привлечением первичной жанровой семантики) конкретизацию повествовательного изложения музыкальных «мыслей» («смыслов» в терминологии Метнера).

Не только словесные программные указания, но основной образный строй музыки Н. Метнера позволяет проводить параллели с конкретными персоналиями в литературе, например с А. Чеховым, обнаруживая сходство в авторских пристрастиях к определенным темам и приемам письма. Достаточно заметить, что оба автора обращаются к простым, «повседневным» реалиям (Метнер – к музыкально-жанровым: песня, танец, марш), при этом они склонны с помощью простого выражать сложные, онтологического масштаба, явления, придавать удивительную емкость малой повествовательной форме; оба находят особые оценочные авторские позиции, связанные с обобщениями жизненного опыта, сохраняя позитивные установки в восприятии мира и условно-объективный тон в воспроизведении различных его сторон.

Не менее интересной представляется аналогия между поэтикой Метнера и романной прозой Ч. Диккенса, позво-



ляющая обращать внимание на стремление обоих мастеров к продолжительности и циклизации текстов, одновременно – на очерковую выразительность конкретных сцен (музыкальных эпизодов), на внимание к деталям и психологическим портретам. Так, «Забытые мотивы» Н. Метнера, как и романы-трилогии Ч. Диккенса, органично сочетают эпический масштаб с дроблением текста на множество «частных» сцен.

«Дэвид Копперфилд» Ч. Диккенса – повествование от первого лица, в котором писатель все время возвращается к мотиву воспоминания, поддерживая и особую *«интонацию-воспоминание»*, что существенно меняет отношение к воссоздаваемым событиям: уменьшается острота эмоционального восприятия, но углубляется понимание; подобный прием организует композиционное пространство цикла Н. Метнера «Забытые мотивы».

Таким образом, литературоцентризм музыкального метода Н. Метнера можно рассматривать как расширение и словесно-программное обеспечение циклического способа организации художественной формы как системного, то есть действующего на различных уровнях музыкального текста, а главное – проявляющегося в семантическом масштабе как **метод создания смыслового единства** различных произведений путем развития одних и тех же или сходных сюжетных линий, образов, отношений, наконец исторических языковых и стилевых реалий музыки.

По аналогии с литературой, мы находим в музыке Метнера различные проявления цикличности: цикл, сжатый в одночастность (поэзная трактовка первой части сонаты или же всего сонатного цикла); поэзное расширение фортепианной миниатюры и свободное поэзное переосмысление циклов.

Литературность, переходящая в программность и активизирующая определенные жанрово-стилистические комплексы, определяет отношение Метнера к музыкальной форме и объясняет особое качество синтеза формы, а именно – объединение-слияние большой и малой формы (обмен функциями между ними). Но она же позволяет определять и *авторскую семиосферу Метнера как преобладающе музыкальную*, хотя и эксплицированную при содействии словообраза.

Данная семиосфера предполагает три основных группы авторских интенций, которые одновременно являются стилевыми прецедентами музыкально-языковых решений, могут восприниматься как своего рода музыкально-текстовые уни-

версалии, но найденные и представленные оригинальным авторским путем. Используя некоторые позиции исследования М. Смирнова (прежде всего потому, что он охватывает показатели исполнительской семантики, таким образом позволяя метод Метнера также представлять как целостный композиторско-исполнительский), можно предложить следующие слагаемые данной семиосферы [10]:

– сфера драматизма, мужественности, волеизъявления и т.д., наиболее активная, выражающая жажду борьбы, преодоления, дерзаний и свершений, энергия преодоления здесь превалирует над силами торможения;

– сфера лирики, сравнительно более пассивная, выражающая стремление к покою, нежности, к уходу в одиночество, в **воспоминания**, печаль, грусть), создающая равновесие сил, иногда эффект торможения стимулов к действию;

– эпическая сфера позитивного подъема и обобществления, выражающая, в том числе, стремление к проявлению радости, экстатического восторга, торжества освобождения.

Наибольшую близость Метнер обнаруживает ко второй и третьей группам стремлений, с особым авторским преобразованием-развитием эмоционально-чувственного музыкально-стилистического комплекса ностальгии – «сердечного томления», тоски, вызванной воспоминанием. В данный комплекс входят настроения печали, грусти, меланхолии, отчаяния и собственно тоски; стремление к мечте, к уходу в мир грез, сказок и мотивы томления; специфическое обострение и усложнение внутреннего развития; как компенсация-разрядка, тяготение к нарастающему восторженному состоянию.

В данной семантической сфере музыка Метнера ясно обозначает свою **неостилевую направленность** – преемственность по отношению к творчеству, прежде всего, Шопена, Шумана, Листа, усиливая многоплановость – стереофоничность звучания фортепианной фактуры. **Ностальгическая грусть – сложная эмоция**, объединяющая в себе антитетические начала: подавленность из-за «скованности» и затаенность побудительной энергии, из чего рождается ощущение «пространственности», временной протяженности<sup>1</sup>. Она обострила и лириче-

<sup>1</sup> Она репрезентирует показательную для романсов Метнера сферу меланхолии – «словарь меланхолии», в терминологии Л. Гервер, которая находит в этом «словаре» воспроизведение состояний печали, уныния, грусти, тоски, слез и горя. См.: [1].

скую экспрессию метнеровского фортепианного (вокального) интонирования, и глубинно-затаенную (через память-воспоминание) стилистическую связь его тематизма с русскими протяжными песнями.

Данная **семиологическая тенденция** связана и с наибольшими образно-стилистическими новациями композитора, вплоть до изобретения авторских жанровых модулей, как-то медитация или дифирамб. Последний связан с новым типом орнаментального варьирования (приближающегося к ритмически свободным юбилеям); с опорой на интервал кварты, квартовость (аллюзия к греческим гимнам), с восходящей направленностью мелодики и обобщенным характером тематизма. «Дифирамбический танец», завершающий третий цикл, является и финалом всего «тройного» цикла, объединенного общим названием «Забутые мотивы». Со стремлением к широким «пространственно-временным объятиям», скорее всего, связан и специфический тип музыкально-тематического мышления Метнера, заключающийся в эффекте «партитурности» – оркестрового объема и симфонического характера звучания музыкальных образов – обретающих свою логическую форму, зарождающихся «музыкальных смыслов» – звуковых представлений о нозтической реальности (выражающих стремление к «смысловому пространству всеохватности, всеобщности», если воспользоваться найденными Ларисой Гервер характеристиками вокального метода Метнера [1]).

Со стороны **исполнительской семантики** немаловажно то, что строго упорядоченными и системно выстроенными являются все технологические и характерологические ремарки, вводимые Метнером в тексты своих произведений. Потому вполне можно согласиться с И. Зетелем в том, что ремарки Метнера в высокой степени становятся зеркалом его творческих воззрений, а наиболее частыми из них оказываются указания на характер артикуляции, ее певучесть и выразительность, на ее речитативно-декламационную свободу, речевую естественность [4, с. 142–143].

Именно в области исполнительского стиля обнаруживается наибольшая близость Метнера с Шопеном. На уровне композиции «неошопеновское» у Метнера выражается в четкой структуре, опоре на классическую тонально-гармоническую логику развития; ясной логической отграниченности тематических элементов; разнообразии орнаментики; полижанровости как усло-

вии формирования тематизма; полифоническом усложнении фактуры, свидетельствующем о родственном баховской поэтике приеме единовременного контраста; использовании жанровых логико-семантических прототипов, как первичных общепринятых, так и авторских оригинальных. Среди исполнительских приемов общими для обоих авторов можно считать использование приема *rubato*; сдержанную виртуозность, свободу осмысления исполняемого текста, интерпретативную многовариантность тематизма, позволяющую исполнителю расширять диапазон смысловых коннотаций музыкального образа.

**Выводы.** В «Музе и моде» [6], этом катехизисе своего композиторского труда, Н. Метнер определил (для себя и для музыки в ее устремлении к будущему) главные исходные условия – закономерности формирования и реализации **основных смыслов музыкального языка**, выделяя среди них дух музыки, песни – темы, созерцание – действие, вдохновение – мастерство, покой – движение, свет – тень. Этими и дальнейшими своими рассуждениями он поставил проблему музыкального языка как смыслообразующего фактора человеческой жизни, как ноэтического первоисточника; и эта проблема, как с ее эстетической, так и с ее прагматической технологической стороны, остается наиболее трудной и неразрешенной до сегодняшнего дня (и для композиторов, и для музыковедов).

Изучение логосферы музыки Н. Метнера, взятой в единстве контекстуальных и интекстуальных факторов, обусловленностей, смысловых проекций его творчества, может способствовать решению данной проблемы в ее различном теоретическом и творчески-практическом приложении.

**Музыкальный язык Метнера** – главное чудо его творчества и та основная загадка, которую предстоит разрешить современному метнероведению.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Гервер Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме). *Научный вестник Московской консерватории*. 2014. № 1. *Материалы конференции «Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее»*. Москва : МГК им. П.И. Чайковского. С. 54–67.
2. Гурко В. Проблема творческой личности в русской культуре Серебряного века : дисс. ...канд. культурол. наук. Москва, 1999.
3. Долинская Е. Николай Метнер. Москва, 2013.
4. Зетель И. Н.К. Метнер – пианист: Творчество. Исполнительство. Педагогика. Москва : Музыка, 1981.

5. Лотман Ю. Память в культурологическом освещении. *Ю.М. Лотман Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки.* Санкт-Петербург, 2000. С. 673–676.

6. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. Москва, 1991. С. 143–144.

7. Метнер Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж : ZMCA-PRESS, 1935.

8. Предвечнова Е. Фортепианные сонаты Н.К. Метнера: особенности стиля и семантики : дисс. ...канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018.

9. Сидорова С. Концепция творческой памяти в художественной культуре: Марсель Пруст, Владимир Набоков, Иван Бунин : дисс. ... канд. культурологии. Москва, 2003.

10. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Москва : Музыка, 1983.

11. Флам К. Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписаных законов: «Муза и мода». *Русский композитор Николай Метнер. Перевод Марии Моховой и Руслана Разгуляева. Ученые записки РАМ имени Гнесиных.* Москва, 2014. Вып. 3(10). С. 3–35.

#### REFERENCES

1. Herver, L. (2014). Poetry of romance: Rachmaninoff and Metner (notes on the topic). Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory. No1. Materials of the conference “Rachmaninoff and the 21st Century. Past and present”. М.: MGK them. P.I. Tchaikovsky. P. 54–67.

2. Gurko, V. (1999). The problem of creative personality in Russian culture of the Silver Age. Cand. thesis: cultural sciences. М. [in Russian].

3. Dolinskaya, E. (2013). Nikolai Medtner. М. [in Russian].

4. Zetel, I. 1981. N.K. Medtner – Pianist: Creativity. Execution. Pedagogy. М.: Music [in Russian].

5. Lotman, Yu. (2000). Memory in cultural illumination. Yu. M. Lotman Semiosphere. Culture and explosion. Inside the thinking worlds. Articles. Research. Notes. St. Petersburg., S. 673–676. [in Russian].

6. Losev, A. (1991). Philosophy. Mythology. The culture. М., S. 143–144 [in Russian].

7. Medtner, N. 1935. Muse and fashion (protection of the foundations of musical art). Paris: ZMCA-PRESS [in Russian].

8. Predvechnova, E. (2018). Piano sonatas N.K. Medtner: features of style and semantics. Diss. ... cand. art history. Novosibirsk [in Russian].

9. Sidorova, S. (2003). The concept of creative memory in artistic culture, Marcel Proust, Vladimir Nabokov, Ivan Bunin. Cand. thesis: cultural sciences. М. [in Russian].

10. Smirnov, M. (1983). Russian piano music. М.: Music [in Russian].

11. Flamm, K. (2014). Aesthetic views of Nikolai Medtner. Protecting Unwritten Laws: Muse and Fashion. Russian composer Nikolai Metner. Translation by Maria Mokhova and Ruslan Razgulyaev. Scientific notes RAM of the name of the Gnesins. М., Issue. 3 (10). P. 3–35 [in Russian].

УДК 781+78.01/.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-9>**Сергей Витальевич Тышко**

ORCID: 0000-0001-5283-1293

доктор искусствоведения, профессор

Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского  
svstysh@gmail.com

## СЛУЧАЙНАЯ ЗАКОНОМЕРНОСТЬ ИЛИ ЗАКОНОМЕРНЫЕ СЛУЧАЙНОСТИ? (О РОЛИ НЕКОТОРЫХ БИОГРАФИЧЕСКИХ ДЕТАЛЕЙ В ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ)

**Цель статьи** – последовательно обосновать диалектический характер взаимодействия закономерного и случайного в событийном плане культуры, в судьбе музыкального искусства и отдельных художественных личностей, в частности, в творческой судьбе Николая Метнера и некоторых других представителей русской музыкальной традиции. **Методология** статьи определяется единством нарративного и биографического подходов, включенных в исторические проекции эпистемологии, с привлечением некоторых контекстуальных подходов и характеристик. **Научная новизна** исследования обусловлена внедрением метода микроисторического анализа, позволяющего обнаруживать, что в истории музыки случайности выступают катализаторами закономерных процессов, забегая впереди закономерностей, неуклонно к ним ведут; углублением биографического метода музыкально-культурологического исследования, позволяющим разделять и сопоставлять два основных плана жизненно и художественно значимых событий, фактом общекультурного назначения и личностно-психологического содержания. **Выводы** подтверждают, что и случайности, и закономерности музыкально-исторического процесса следует изучать, как минимум, в двух направлениях, которые взаимно пересекаются: в собственно биографическом – с привлечением самых разнообразных контекстов (географического, исторического, политического, культурологического, медицинского и прочих) – и в общем музыкально-историческом (от замыслов и смыслов до интонационного генезиса и строения музыкальных произведений). Подтверждается также особая важность пересечения закономерного и случайного как ценностных измерений художественной фактографии в творческой биографии Николая Метнера и некоторых других представителей русской музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, закономерность, случайность, биографический факт, музыкально-исторический процесс, творческая судьба Николая Метнера.

*Tyshko Serhei Vytalevych, Doctor of Arts, Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

**Accidental regulation or regular cases? (on the role of some biographic details in the history of musical culture)**

*The purpose of the article is to reveal the dialectical nature of the interaction of natural and random in the fate of art and artistic personalities, in particular, in the creative fate of Nikolai Medtner and some other representatives of the Russian musical tradition. The methodology of the article is determined by the unity of narrative and biographical approaches included in the historical projections of epistemology, with the involvement of some contextual approaches and characteristics. The scientific novelty of the study is due to the introduction of the method of microhistorical analysis, which allows us to discover that in the history of music, randomness acts as a catalyst for regular processes, running ahead of regularities, steadily leads to them; the deepening of the biographical method of musical and cultural research, which allows us to separate and compare two basic plans of vital and artistically significant events, by the fact: general cultural purpose and personal psychological content. Conclusions confirm that the randomness and patterns of the musical-historical process should be studied in at least two directions that intersect each other: in the biographical proper, involving a wide variety of contexts (geographical, historical, political, cultural, medical, etc.) and in general musical and historical (from intentions and meanings to intonational genesis and structure of musical works). The special importance of the intersection of regular and random as value dimensions of artistic factography in the creative biography of Nikolai Medtner and some other representatives of Russian musical culture is also confirmed.*

**Key words:** musical culture, regularity, randomness, biographical fact, musical and historical process, creative fate of Nikolai Medtner.

*Тишко Сергій Віталійович, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

**Випадкова закономірність чи закономірність випадковості? (про роль деяких біографічних деталей в історії музичної культури)**

*Мета статті – розкрити діалектичний характер взаємодії закономірного й випадкового в долі мистецтва й художніх особистостей, зокрема у творчій долі Миколи Медтнера й деяких інших представників російської музичної традиції. Методологія статті визначається єдністю нарративного й біографічного підходів, включених в історичні проєкції епістемології із залученням деяких контекстуальних підходів і характеристик. Наукова новизна дослідження зумовлена впровадженням методу мікроісторичного аналізу, що дозволяє виявляти, яким чином в історії музики випадковості виступають каталізаторами закономірних процесів, забігаючи попереду закономірностей, неухильно до них ведуть; поглибленням біографічного методу музично-культурологічного дослідження, що дозволяє розділяти й зіставляти два основних плани життя та художньо значущих подій, фактів загальнокультурного призначення та особистісно-психологічного змісту. Висновки підтверджують,*



що й випадковості, й закономірності музично-історичного процесу слід вивчати, як мінімум, у двох напрямках, що взаємно перетинаються: у власне біографічному – із залученням найрізноманітніших контекстів (географічного, історичного, політичного, культурологічного, медичного й інших) – і в загальному музично-історичному (від задумів і смислів до інтонаційного генезису й будови музичних творів). Підтверджується також особлива важливість перетину закономірного й випадкового як ціннісних вимірів художньої фактографії у творчій біографії Миколи Метнера й деяких інших представників російської музичної культури.

**Ключові слова:** музична культура, закономірність, випадковість, біографічний факт, музично-історичний процес, творча доля Миколи Метнера.

**Актуальность темы статьи.** В статье я не буду надолго останавливаться на сложных в философском смысле взаимоотношения случайности и необходимости – т. е. закономерности. Иногда говорят, что необходимость играет главную, а случайность – второстепенную роль. Но я-то как раз и хочу показать, как случайности в комплексе их действия – иногда подспудно и изначально почти незаметно – становятся закономерностями в жизни музыкантов! Потому-то в этих диалектических хитросплетениях я ухватюсь лишь за одну очень важную мысль. Дело в том, что нередко случайность становится путем превращения возможности в действительность, предполагающим множество вариантов осуществления. Для примера: у Стефана Цвейга случайность бьется с судьбой (или с закономерностью?) в каждой новелле его мудрой книги «Звездные часы человечества». Цепи случайностей, иногда роковых, иногда счастливых преследуют ее героев – капитана Скотта, открывшего Антарктиду, или маршала Груши с его проигранным Ватерлоо, или Руже де Лилия, однажды ночью сочинившего музыку к «Марсельезе» [16]. Но закономерность – нередко так случается! – оказывается сильнее целого сонма случайностей. Так и вышло с несчастным, промедлившим с решающим сражением маршалом Груши. Спустя столетие Цвейг написал об этом: «Если бы у Груши хватило мужества, если бы он посмел послушаться приказа, если бы он поверил в себя и в явную, насущную необходимость, – Франция была бы спасена» [16]. Однако складывается впечатление, что не только в истории войн, но даже и в мирной истории музыки случайности не только словно забегают впереди закономерностей, но неуклонно к ним ведут!

И еще не менее важно: в итоге реализуется лишь один из возможных вариантов событий. Как, например, у Германа Гессе в романе «Степной волк». Он пишет о случайной встрече с женщиной «с необыкновенными темно-карими глазами под льняными локонами», рядом с которой когда-то «простоял четверть часа в коридоре вагона скорого поезда». И завершает наблюдение так: «Я удивлялся тому, как богата была моя жизнь, моя на вид такая бедная и безлюбовная волчья жизнь, влюбленностями, благоприятными случаями, соблазнами. Я их почти все упускал, почти ото всех бежал, <...> забывал их как можно скорее, – а тут они все сохранились, без единого пробела, сотнями». И еще оттуда же: «Тысячи таких возможностей его ждут, его судьба непреодолимо влечет их <...> Достаточно пустяка, чтобы ударила молния» [2, с. 21]. Таким образом, речь идет об альтернативности и вариантности жизненного потока. А она, в свою очередь, дает возможность для игры случайностей и закономерности. Причем случайным будет подбор этих тысяч вариантов, но закономерным станет только один: тот, который свершится. То ли по воле истории, то ли по воле Божьей, то ли волевым усилием самого человека. Это и есть итог и главная закономерность. Этот процесс задевает любую творческую биографию и заставляет пристальнее приглядеться к случайностям.

**Цель** статьи – последовательно обосновать диалектический характер взаимодействия закономерного и случайного в событийном плане культуры, в судьбе музыкального искусства и отдельных художественных личностей, в частности, в творческой судьбе Николая Метнера и некоторых других представителей русской музыкальной традиции.

**Научная новизна** исследования обусловлена внедрением метода микроисторического анализа, позволяющего обнаруживать, что в истории музыки случайности выступают катализаторами закономерных процессов, забегая впереди закономерностей, неуклонно к ним ведут; углублением биографического метода музыкально-культурологического исследования, позволяющим разделять и сопоставлять два основных плана жизненно и художественно значимых событий, фактом общекультурного назначения и личностно-психологического содержания.

**Основное содержание работы.** Возникает вопрос: не слишком ли узко поле, не мелковата ли вода для нашего поиска закономерностей? Думаю, что оснований для сомнений здесь

нет. Наша уверенность подкрепляется в этом случае методом *микроисторического анализа*. Сейчас этот метод, в свое время разработанный итальянскими историками Джованни Леви и Карло Гинзбургом [3, с. 321–345; 11, с. 119–138], успешно применяет моя аспирантка Е. Павелко в исследовании городской среды Варшавы середины XIX века и ее влиянии на мироощущение Михаила Глинки, давая при этом и концентрированное изложение его сущности<sup>1</sup>. Представляется вполне уместным применить этот метод и в статье. Кратко обозначу его важнейшие параметры: это локализация масштаба анализа, сосредоточение на ранее не замеченных подробностях и тонкостях, и как результат – открытие новых данных, расширяющих представление о проблеме исследования и открывающих пути для дальнейших изысканий.

А теперь к герою нашей дискуссии – Николаю Карловичу Метнеру. Представляется, что совсем не случайно одна из недавно опубликованных статей, посвященных ему, называется «Свобода сюжетной драматургии под эгидой порядка: (соната-баллада ор. 27 Н. Метнера)». И опубликована она в сборнике с симптоматическим названием: «Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках» [1, с. 466–470]. Приведу здесь и собственный пример того, как хаос и порядок сталкивались в жизни Метнера. Однажды его путь по европейскому континенту вроде бы случайно пересекся с С.В.Рахманиновым. Случилось это во Флоренции. Оба оказались там одновременно, весной 1924 года. И вот важная деталь: гармоничность и упорядоченность Ренессанса не могла не восхитить Николая Карловича, Флоренция тогда произвела на него действительно сильное и безусловно позитивное впечатление – без всяких колебаний! Чего не скажешь о Чайковском и Рахманинове, которые постигали красоту этого города, преодолевая некоторые противоречия.

Здесь мы уже видим след закономерности. Пойдем по нему дальше. Одно из многочисленных свидетельств того, как восторженно воспринимал Флоренцию Метнер, принадлежит Альфреду Альфредовичу Свану. Он вспоминал: «В 1950 году мы с женой путешествовали по Италии, и Николай Карлович [Метнер] словно бы сопровождал нас своими всевозможными шутивыми наставлениями, как нам действовать в любимой им

<sup>1</sup> См. подробнее: [14].

Флоренции. Отыскав где-то вид этого города, он послал его нам, исписав открытку всеми ему известными итальянскими названиями вроде: «Cosi fan tutti e tutti frutti»; пометил датой, когда он сам ездил во Флоренцию («Primavera, 1924») и подписал: «Nicolo Metneruccio (Метнереччю)» [15]. Действительно, Метнер был в покорен Флоренцией и считал ее лучшим местом для отдыха и забвения всех трудностей современной жизни. Но ведь мы знаем, что флорентийские рефлексии Рахманинова были значительно более сдержанными.

Однако, несмотря на различия двух композиторов в их флорентийском тоне, встреча прошла в полном согласии, и Метнер вспоминал о ней: «Я очень много вынес там из совместного пребывания с Сергеем Васильевичем. Мне удалось за это время несколько ближе подойти к этому воистину живому человеку и художнику» [12, с. 273]. А супруга композитора, Анна Михайловна, так писала о помощи Рахманинова с концертным туром по Америке, судьбу которого оба композитора решали при встрече: «[Сергей Васильевич] с таким рвением уходит в это, так о Коле заботится, что, право, иногда можно подумать, что это больше касается его, чем Коли» [12, с. 269].

Что же касается Чайковского, то его восприятие итальянских городских пейзажей и вовсе пребывало в перманентном противоречии. Здесь даже более показательно выглядит его высказывание о другой жемчужине Италии – Венеции: «... Холод здесь ужасный, и это мне нравится, потому что итальянскую жару я испытал в прошлом году <...> Я с трудом нашел комнатку, притом весьма невзрачную <...> Венеция такой город, что если бы пришлось здесь прожить неделю, то на пятый день я бы удавился с отчаяния. Все сосредоточено на площади св. Марка. Куда ни пойдешь, пропадешь в лабиринте вонючих коридоров, никуда не приводящих, и пока не сядешь где-нибудь в гондолу и не велишь себя везти, не поймешь где находишься» [17, с. 202]. При этом Петр Ильич остался вполне удовлетворенным *Canale Grande* и вовсе пришел в восторг от Дворца Дожей («верх красоты и интересности, с романтическим ароматом»). Но не преминул заметить, что дворцы один грязнее и запущеннее другого. И все же резюмировал: «Город мрачный, как будто вымерший» [17, с. 202]<sup>2</sup>. Такая реакция

<sup>2</sup> Путевые впечатления русских композиторов в городах Италии и в других странах сейчас активно изучает моя студентка Е. Миненко (класс по специальности в НМАУ им. П. И. Чайковского).

тоже выглядит вполне закономерной, если вспомнить о том, что писал о Венеции Гоголь: «Стоит Венеция, отразив в адриатические волны свои потухнувшие дворцы, и разрывающей жалостью проникается сердце иностранца, когда поникший гондольер влечет его под пустынными стенами и разрушенными перилами безмолвных мраморных балконов» [6, с. 209]. Кстати, Томасу Манну гондолы и вовсе напоминали гробы («Смерть в Венеции»). Да, поистине загадочный город!

Замечу, что рекомендации путешественникам в письмах Н.К. Метнера очень напоминают о наставлениях по поводу Италии и Испании, которые М.И. Глинка давным-давно давал В.П. Энгельгардту [5, с. 2892–2893]: эти советы автора «Руслана» еще раз свидетельствуют о стремлении к «отчетливости», «докладности» и прочим когда-то заявленным им важнейшим аксиологическим критериям. Вообще же привычка давать наставления путешественникам прочно вошла в путевые заметки, мемуаристику и эпистолярный художников романтической и даже послеромантической эпохи; примерам несть числа, и вот она – закономерность! Причина здесь в том, что композиторы, литераторы и художники жадно овладевали пространствами. Причем нередко предпочитали приветствовать их или прощаться с ними, обозревая новую страну с горных вершин – будь то Пиренеи, или Альпы, или Кавказ. Вспомним здесь «Горные вершины» с замечательными интерпретациями текста Гёте у Лермонтова и в романсе Варламова. Весьма вероятно, что горное ощущение высоты, вертикали влияло на будущие художественные замыслы, на музыкальные идеи, как бы поднявшиеся над сюжетными коллизиями ввысь, под облака, на остановки-зависания, когда музыкальная мысль словно переходит в другие измерения. Небо-то в горах казалось ближе... И это тоже безусловная закономерность.

В начале XX века П. Муратов в книге «Образы Италии» поэтично поведал о прощании с этой страной в веронских садах Джусти: «В этих садах <...> сколь многие из северных людей приветствовали впервые Италию и <...> прощались здесь с ней. Путешественники XVII и XVIII века упоминают о них в своих важных или легкомысленных мемуарах, современные туристы бросают в почтовый ящик свои первые или последние итальянские открытки с видом их многостолетних кипарисов» [13, с. 523].

Коль скоро мы вновь попали в Италию, не могу не упомянуть о подзабытом факте, привлечшем мое внимание при

изучении странствий М.Глинки по Апеннинскому полуострову в начале 30-х годов прошлого века. Речь идет о неожиданном маршруте, который композитор избрал при возвращении из Рима в Милан: сухим путем, вдоль восточного побережья Италии – в частности, через города Анкона и Болонья. Интересно, почему он не поплыл пароходом вдоль западного берега полуострова, как за год с небольшим до этого добирался в Рим? Ведь такой путь кажется более логичным и легким! Оказывается, к этому выбору подталкивали синхронно происходившие военно-политические события: в 1831 году австрийцы вторглись в Папскую Область, а французы в противовес им в феврале 1832 г. заняли Анкону с ее крепостью. Замечательно то, что путь Глинки пролегал именно через Анкону и был пройден как раз во второй половине февраля или в начале марта 1832 года<sup>3</sup>! И по той же дороге и в то же время Глинка проезжал Модену, где в 1831 г. совершилась настоящая революция, но некоторое время спустя город заняли австрийцы. Добавим сюда и жесткие столкновения с австрийцами в Болонье, которую тогда же не смог миновать Михаил Иванович. Казалось бы, биографическая случайность – выбор не самой удачной и безопасной дороги? Но тут неожиданно накручивается целая цепь неожиданных аналогий: не слишком ли часто Глинка оказывается в нужное время в нужном месте, в «горячих точках»? Добавим сюда охваченный революцией (*pronunciamiento*) Мадрид в 1845-м, или поездку на Кавказ – еще в 1823-м по пути, буквально сотрясаемом набегами горцев, или странный заезд украинский Переяслав в 1838-м, в самый разгар «винного бунта», или присутствие на постановке «Армиды» Глюка в Берлине, стоявшем буквально на грани войны с Россией весной 1854-го. Подобные примеры можно множить и множить. А если мы еще вспомним о тесном общении с российским дипломатом Ремером прямо перед поездкой по опасной анконской дороге (*Marchi d'Ancona*), приходят в голову самые фантастические предположения... В чем же тут закономерность? На мой взгляд, в том, что Глинка мало того, что не избегал подобных опасностей, но иногда даже (создается такое впечатление!) стре-

<sup>3</sup> Основание – письмо Зинаиде Волконской из Неаполя от 11/23 февраля 1832 г., где Глинка сообщал: «Через несколько дней я уезжаю отсюда и направляюсь в Милан» [4, с. 40–41], а также упоминание в «Записках» М.И. Глинки о том, что он прибыл в Милан в начале марта.

мился к ним. При этом всегда действовал с осторожностью, по его словам, «в меру, а не чрез меру», почему и оставался жив и невредим, иногда чудом! И ведь не случайно забегает на итальянские страницы «Записок» композитора некий «плохой тенор», спасший его стаканом ромашки от тяжелых последствий отравления в соседнем трактире, и таким образом ставший своеобразным антиподом Сальери.

А теперь перенесемся из Европы в Америку, следуя по путям пианиста Владимира Горовица. Казалось бы, девятилетний Володя Горовиц случайно попадает на концерт С.В. Рахманинова в Киеве. И что же происходит? «Я сразу отождествил себя с Рахманиновым. Он играл концерты из собственных сочинений, которые я слушал в 9 или 10 лет», – через много лет вспоминал пианист [18, с. 48–49]. А двенадцать лет спустя Рахманинов слушает в нью-йоркском Карнеги-холл Владимира Горовица именно с его Третьим фортепианным концертом. И в ночь после события пишет Горовицу пространное и теплое письмо. (Мы с Ю.А. Зильберманом в 2007 году подробно прокомментировали его и ввели в научный оборот [9]). Случайность? Но посмотрим, что было в промежутке между этими событиями... Находим несколько информационных поводов, буквально подталкивавших Рахманинова обратить внимание на юного Горовица. Вот лишь один из них. Речь идет о письме Феликса Блуменфельда, направленном Рахманинову в Америку еще в 1920 г. Там говорится о том, что вплоть до этого года в его классе учился Владимир Горовиц – чрезвычайно талантливый студент, «поклонник музыки Рахманинова и Метнера»<sup>4</sup>. Вот и выстраивается вполне закономерная музыкально-историческая связь: Рахманинов – Метнер – Горовиц. Напомню, что Рахманинов считал Владимира Самойловича лучшим исполнителем его Третьего концерта. А ведь первое «живое» общение Рахманинова и Горовица состоялось еще за четыре дня до знаменитого концерта в Карнеги-холл в январе 1928 г. В свое время мы выяснили, где предположительно происходила эта встреча, и что собственно игралось в тот день то ли в маленькой нью-йоркской квартире Рахманинова, то ли знаменитом в подвале, где хранились концертные рояли компании «Steinway». Оказалось, что вероятно это несколько сочинений Метнера, сыгранных

---

<sup>4</sup> См.: [9].



сначала Рахманиновым, а потом Горовицем [9]. Это было отнюдь не случайным выбором, потому что, во-первых, Метнер был в числе близких друзей Рахманинова, а во-вторых, потому что Горовиц любил играть его музыку. Существует и такое предположение: Горовиц и Рахманинов играли тогда все тот же Третий концерт. Если это так, то здесь сталкиваемся с первым зафиксированным фактом их совместного музицирования. В дальнейшем оно приобретет характер традиции и придет к своей «кульминации» на даче в Беверли-Хиллз, в самый тяжелый период Второй мировой войны, летом 1942 года. А играли они «Симфонические танцы» Рахманинова в только что созданном автором фортепианном переложении. И ведь именно там, в Финале, словно из недр темы *Dies irae*, вырастает богослужебный напев рахманиновского «Всенощного бдения» – «*Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим*». Это песнопение повествует о чуде Воскресения и своей мощной поступью противостоит в смысловой драматургии «Симфонических танцев» вселенскому злу. Этой гениальной реминисценцией Рахманинов дает надежду тысячам и тысячам своих слушателей в самых разных уголках мира. Вспомним: надежда, по словам А.С.Пушкина – «*несчастью верная сестра*». В этом, пожалуй, главная закономерность!

И еще об одной случайности, перерастающей в закономерность. В 1951 году вдова Н. Метнера, Анна Михайловна, в письме Владимиру Самойловичу Горовицу величает его «*Владимиром Сергеевичем*» – правда, сомневаясь, «правильно ли помнит его отчество» [10, с. 94]. И все бы ничего, если бы это был единичный случай подобной путаницы. Михаил Чехов, прекрасно знавший Владимира Самойловича, в те же послевоенные годы на протяжении короткого письма умудряется пять раз назвать Горовица *Владимиром Семеновичем* [7]. А завершает картину известный пианист Владимир Ашкенази, который уже в 1965-м величал Горовица и вовсе *Владимиром Израилевичем* (!) [7]. Напомню, что в те далекие времена Горовицу уже глубоко под пятьдесят, а то и за шестьдесят, и он всемирно известен! Так отчего же случился и повторялся подобный курьез? Мы с Ю.А. Зильберманом в свое время поинтересовались, какое отчество Горовица значится в его советском паспорте, выданном в 1925 году. И очень удивились, прочитав там запись «*Владимир Семенович*» [7; 8]. Вообще же многое наводит на мысль о возможном исполь-

зовании «паспортного» отчества в эмигрантском окружении пианиста. И это уже некая закономерность, причину которой пока не удастся разгадать. Разве что такая: возможно, в жизни Рахманинова чаще величали по отчеству, а Горовица и в жизни, и тем более в концертной практике – просто Владимиром, не добавляя отчества?

А теперь от загадочного – и к вовсе фантазмагорическому. О том, как Горовиц в 1986 году, то есть за три года до смерти, пишет письмо Петру Ильичу Чайковскому, адресованное прямо «на кладбище в Ленинграде». Причем в номере той же гамбургской гостиницы, где останавливался во время своего первого европейского триумфа 1928 года с Фортепианным концертом Чайковского<sup>5</sup>. Чем не парадокс? И вновь складывается некая «неслучайная закономерность».

**Выводы.** Итак, и случайности, и закономерности музыкально-исторического процесса следует изучать как минимум в двух направлениях, которые взаимно пересекаются: (1) в собственно биографическом – с привлечением самых разнообразных контекстов (географического, исторического, политического, культурологического, медицинского и проч.) и (2) в общем музыкально-историческом (от замыслов и смыслов до интонационного генезиса и строения музыкальных произведений).

И в заключение. Я не могу сейчас определить теоретическую ценность моего сообщения, потому что многого не знаю, не знаю до конца и того, в каком виде существует в действительности диалектика случайного и закономерного, и даже того, что ведали о таковой Сергей Рахманинов, или Михаил Глинка, или Владимир Горовиц. Разве что Николай Метнер? Но вот что я предчувствую – так это то, что биографические факты упрямы и выдают подчас такие совпадения и судьбоносные мелочи, что диву даешься...

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бажина Н. Свобода сюжетной драматургии под эгидой порядка: (соната-баллада ор. 27 Н. Метнера). *Концепты хаоса и порядка в естественных и гуманитарных науках = Konzepte von chaos und ordnung in natur- und geisteswissenschaften* : Национальное исследование ун-т «Высшая школа экономики», Нижегород. фил., Австрийская б-ка Нижнего Новгорода / под ред. В. Ахамер и др. Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2011. С. 466–470.

<sup>5</sup> См. подробнее: [9].

2. Гессе Г. Степной волк / пер. С.Апта. URL: <http://www.hesse.ru/books>.
3. Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы: Морфология и история / пер. с итал. и послесл. С.Козлова. Москва : Новое издательство, 2004. С. 321–345.
4. Глинка М. Письмо З.А.Волконской 11/23 февраля 1832 г. *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка* : в 2-х т. Т. 2а / подгот. А. Ляпунова. Москва : Музыка, 1975. С. 40–41.
5. Глинка М. Записка для путешествия В.П. Энгельгардта. *Письма и документы. Ч. II: Деловые бумаги и прочие документы. Приложения. Комментарии и указатели*. Москва : Директ-Медиа, 2012. С. 2892–2893.
6. Гоголь Н. Рим (отрывок). Собрание сочинений : в 6-ти тт. Т. 3: Повести. Москва : Гос. издательство худ. литературы, 1949. С. 186–228.
7. Зильберман Ю., Тышко С. «Может быть, Владимир Семенович захочет помочь...». (Комментарии к неизвестному письму М.А. Чехова В.С. Горовицу). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Вип. 32. Київ : 2010. С. 252–268.
8. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц на родине и в эмиграции. Биографическая реальность – искаженная и восстановленная. (Работа над ошибками). *Київське музикознавство*. Вип. 25: Культурологія та мистецтвознавство. Київ : 2007. С. 221–237.
9. Зильберман Ю., Тышко С. Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. (Пять комментариев к малоизвестному письму С.В. Рахманинова В.С. Горовицу). *Музыкальная академия*. 2007. № 2. С. 125–150.
10. Зильберман Ю. Русская корреспонденция Владимира Горовица в архиве Йельского университета. Мюнхен : 2019. 173 с. URL: <https://issuu.com/horowitzpianocompetition/docs/9dd644488c8bfb>.
11. Леві Дж. Про мікроісторію. *Нові підходи до історіописання*: збірник статей / ред. П. Берка. Київ : Ніка-Центр, 2010. С. 119–138.
12. Метнер Н. Письма / сост. З. Апетян. Москва : Советский композитор, 1973. 650 с.
13. Муратов П. Образы Италии. Москва : Республика, 1994. 592 с.
14. Павелко К. Мікроісторичний метод дослідження творчої біографії композитора (на прикладі варшавського періоду життя Михайла Глінки). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : 2017. С. 68–78.
15. Сван А. Мои встречи с истинным художником. *Воспоминания о Метнере*. URL: <http://www.nikolaimedtner.ru/memoirs/swan.html>
16. Цвейг Стефан. Звездные часы человечества. Москва : АСТ, 2009. 192 с.
17. Чайковский П. Письмо М.И.Чайковскому от 17/29 апреля 1874 г. *Письма к родным* / ред. и примечания В. Жданова. Т. 1: 1850–1879. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1940. С. 201–202.

18. Shonberg H. Horowitz. His life & music. London, Simon & Shuster Ltd, 1992. 432 p.

19. Silberman J., Tyschko S. Wladimir Horowitz im Vaterland und in der Emigration. Biographische Realität – entstellt und wiederhergestellt (Fehlerberichtigung). *Київське музикознавство*. Вип. 28: Musikwissenschaft im Dialog. Київ – Dьsseldorf, 2008. С.76– 88.

### REFERENCES

1. Bazhina, N. N. (2011). Freedom of plot dramaturgy under the auspices of order: (sonata ballad Op. 27 N. Metner) // Concepts of chaos and order in the natural sciences and the humanities = Konzepte von chaos und ordnung in natur- und geisteswissenschaften / [Nat . researched University “Higher School of Economics», Nizhegor. fil.], Austrian b-ka of Nizhny Novgorod; [ed. B. Achamer and others.]. Nizhny Novgorod: DECOM, P. 466-470 [in Russian].

2. Hesse, G. *Steppe wolf* / trans. S. Apta / <http://www.hesse.ru/books> [in Russian].

3. Ginzburg, K. (2004). *Myths - emblems - signs: Morphology and history* / trans. with ital. and after S. L. Kozlova. Moscow: New Publishing House, P. 321-345 [in Russian].

4. Glinka, M.I. (1975). Letter from Z.A. Volkonskaya February 11/23, // Glinka M.I. Full Sopr. Op. Literary works and correspondence: in 2 volumes T. 2a. [prepare. A.S. Lyapunov]. M.: Music, P. 40–41 [in Russian].

5. Glinka, (2012). Note for travel V.P. Engelhardt // Glinka M. Letters and documents. Part II: Business papers and other documents. Applications Comments and pointers. M .: Direct Media, P. 2892–2893 [in Russian].

6. Gogol, N.V. (1949). *Rome (excerpt)* // Gogol N.V. *Sobr. Op.* In 6 vols. T. 3: Tales. M .: State. publishing house is thin. Literature, P. 186–228. [in Russian].

7. Zilberman, Yu., Tyshko S. (2010). “Maybe Vladimir Semenovich wants to help...”. (Comments on the unknown letter of M.A. Chekhov to V.S. Horowitz) // *Kiev Musicology. Culturology and mystic exaltation*. Vip. 32. K.: P. 252–268 [in Russian].

8. Zilberman, Yu., Tyshko S. (2007). Vladimir Horowitz at home and in exile. Biographical reality is distorted and restored. (Work on the bugs) // *Kyiv Musical Studies*. Vip. 25: Culturology and mystic exaltation. K.: P. 221–237 [in Russian].

9. Zilberman, Yu., Tyshko S. (2007). Vladimir Horowitz: from Tchaikovsky to Rachmaninov. (Five comments on the little-known letter of S.V. Rachmaninov to V.S. Horowitz) // *Musical Academy*. No. 2. P. 125–150 [in Russian].

10. Zilberman Yu.A. (2019). Russian correspondence of Vladimir Horowitz in the archives of Yale University. Munich: URL: <https://issuu.com/horowitzpianocompetition/docs/9dd644488c8bfb> [in Russian].

11. Lev, J. (2010). About the history // *New approaches to history: zb. Art.* / ed. P. Burke. Kiev: Nika-Center, P. 119–138 [in Russian].

12. Metner, N.K. (1973). Letters / Comp. BEHIND. Apetian. M.: Soviet composer [in Russian].

13. Muratov, P.P. (1994). Images of Italy. M.: Republic [in Russian].

14. Pavelko, K. (2017). Micro-historical method of composing a creative biography of the composer (on the application of the Warsaw period of life of Mikhail Glinka) Chronicle of the National Musical Academy of Ukraine imeni P. I. Tchaikovsky. K.: P. 68–78 [in Russian].

15. Svan, A.A. My meetings with a true artist // Memories of Metner <http://www.nikolaimedtner.ru/memoirs/swan.html> [in Russian].

16. Stefan, Zweig. (2009). The starry clock of humanity. M.: AST, 192 s. [in Russian].

17. Tchaikovsky, P.I. (1940). Letter to M.I. Tchaikovsky on April 17/29? 1874 // Tchaikovsky P.I. Letters to relatives / Ed. and notes by V.A. Zhdanova. T. 1: 1850-1879. M.: State Music Publishing House, P. 201–202 [in Russian].

18. Shonberg, H. (1992). Horowitz. His life & music. London, Simon & Shuster Ltd, [in English].

19. Silberman, J., Tyschko S. 2008. Wladimir Horowitz im Vaterland und in der Emigration. Biographische Realität – entstellt und wiederhergestellt (Fehlerberichtigung) // Kiev Musicology. Vip. 28: Musikwissenschaft im Dialog. K. Dьsseldorf, C.76–88 [in English].

УДК 780.616.432.071.1(470):82

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-10>

***Ирина Степановна Драч***

*ORCID: 0000-0003-2089-9570*

*доктор искусствоведения, профессор*

*Харьковского национального университета искусств*

*имени И. П. Котляревского*

*drach.irina2016@gmail.com*

## **ПОЛЕ ИЛЛЮЗИИ КОМПОЗИТОРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ НИКОЛАЯ МЕТНЕРА**

*Цель статьи – осмысление музыки Н. Метнера как целостного феномена, позволяющее выявить в рамках художественной системы композитора обладающий повышенной смысловой нагрузкой образ. В качестве ключевого структурообразующего концепта он позволяет интерпретировать большинство метнеровских опусов как взаимоизо-*

морфные тексты и определяет в конечном итоге художественное своеобразие его музыкального мышления. Дешифрующими этот образ являются опусы: 6, № 3 *Elfenliedchen* на стихи Й. В. Гете (1905 год) и 48, № 2 «Сказка эльфов» (“*Elfenmärchen*”) (1925 год), где прямо декларируется «магистральный сюжет» (термин Л. Пинского) метнеровского творчества. Образ «напевающего / пляшущего чей-то сон эльфа», кельтского двойника Эрота / Амура, капризного «маленького дитя», юнговского архетипа ребенка, амбивалентного существа-медиума функционирует в художественном пространстве сочинений Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир, куда дверь уже открыта. **Методология** работы определяется принципами феноменологической герменевтики, в частности, признанием того, что субъект осознает себя не прямо, непосредственно, а только опираясь на знаки и символы, внедренные в его память великими культурами. **Научная новизна** обусловлена выявлением в творчестве Николая Метнера символического «образа себя», который подразумевает компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызовами современности. **Выводы** статьи указывают на то, что такой образ функционирует в художественном сознании Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир. Согласно феноменологической герменевтике, субъект осознает себя не прямо, непосредственно, а только опираясь на знаки и символы, внедренные в его память великими культурами [13]. Кристаллизация в творчестве Николая Метнера символического «образа себя» подразумевает найденный компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызовами современности. Образ кельтского двойника Эрота / Амура, капризного «маленького дитя», юнговского архетипа ребенка, амбивалентного существа-медиума функционирует в художественном сознании Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир. Отворив дверь в этот мир эльфов, композитор обнаружил для своего творчества «место силы» – свое «поле иллюзии», пространство с теневыми и светлыми бликами, позволяющее погрузиться в него и выразить нечто, изначально неигровое, но предельно серьезное, значимое для себя и культуры.

**Ключевые слова:** музыкальное мышление композитора, интермедийные связи музыки и литературы, поэзия Й. В. Гете, сказки Н. Метнера.

**Drach Iryna Stepanovna, Doctor of Arts, Professor of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts**

**N. Medtner's artistic individuality in the field of illusion**

**Purpose of the article.** Understanding the music of N. Medtner as a holistic phenomenon made it possible to reveal an image with a high semantic load

within the framework of the composer's artistic system. As a key structure-forming concept, it allows to interpret most of Medtner's opuses as mutually isomorphic texts and ultimately determines the artistic originality of his musical thinking. The opuses are deciphering this image: 6, No. 3 *Elfenliedchen* to verses by J. V. Goethe (1905) and 48, No. 2 "Elf's Tale" ("*Elfenmärchen*") (1925), where the "main plot" is directly declared Medtner's creativity. The image of the «elf», which "singing / dancing someone's dream" ("*wir suchen unsern Raum / und wandeln und singen / und tanzen einen Traum*") is the Celtic twin of Eroth / Amur and the capricious "little child", "pixie", "fairy". It functions as the ambivalent mythical creature-medium in the Medtner's artistic space and sets play-topos, "estranges the meaning" and invites you into another transcendent world, where the door is already open. **The methodology** of work is determined by the principles of phenomenological hermeneutics, in particular, the recognition that the subject is not directly aware of himself, directly, but only relying on signs and symbols embedded in his memory by great cultures. **Scientific novelty** is due to the identification in the work of Nikolai Medtner of a symbolic "self-image", which implies a compromise between the intensity of creative activity in a certain field of tradition and the challenges of our time. **The conclusions** of the article indicate that this image functions in the artistic consciousness of N. Medtner as a paradox paradoxically combining opposites, the author's myth, defining the topos of the game, "alienating the meaning" and inviting to another transcendental world. According to phenomenological hermeneutics, the subject realizes himself not directly, directly, but only relying on signs and symbols introduced into his memory by great cultures [13]. The crystallization of the symbolic "self-image" in Nikolai Medtner's work implies a compromise found between the intensity of creative activity in a certain field of tradition and the challenges of our time. The image of the Celtic double of Eros / Cupid, the capricious "little child", the Jungian archetype of the child, the ambivalent being-medium functions in the artistic consciousness of N. Medtner as a paradoxically combining the opposites of the author's myth, setting the topos of the game, "alienating meaning" and inviting to another world beyond. Having opened the door to this world of elves, the composer discovered for his work a "place of power" – his "field of illusion", a space with shadow and light reflections, which allows one to plunge into it and express something, initially non-playful, but extremely serious, meaningful for himself and culture.

**Key words:** composer's musical thinking, intermedial connections of music and literature, J. W. Goethe's poetry, fairy tales by N. Medtner.

**Драч Ірина Степанівна**, доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

#### **Поле ілюзії в художній свідомості Миколи Медтнера**

**Мета статті** – осмислення музики Н. Медтнера як цілісного феномена, що дозволяє виявити в рамках художньої системи композитора образ, що володіє підвищеним смисловим навантаженням. Функціонуючи як ключовий структуроутворювальний концепт, він дозволяє інтер-



претувати більшість метнерівських опусів як взаємоізоморфні тексти й визначає в кінцевому підсумку художню своєрідність його музичного мислення.

Дешифрують цей образ опуси: 6, № 3 *Elfenliedchen* на вірші Й. В. Гете (1905 рік) і 48, № 2 «Казка ельфа» («*Elfenmärchen*») (1925 рік), де прямо декларується «магістральний сюжет» (термін Л. Пінського) метнерівської творчості. Образ ельфа, який «наспівує / танцює чийсь сон» або мрію, – кельтського двійника Ерота / Амура, примхливого «маленького дитяти» виступає як амбівалентна міфічна істота-медіум, що функціонує як парадоксальний концепт, який поєднує протилежності. Ельф задає топос гри, «відчужує сенс» і запрошує в інший позамежний світ, куди двері вже відкриті. **Методологія** роботи визначається принципами феноменологічної герменевтики, зокрема визнанням того, що суб'єкт усвідомлює себе не прямо, безпосередньо, а тільки спираючись на знаки й символи, впроваджені в його пам'ять великими культурами. **Наукова новизна** зумовлена виявленням у творчості Миколи Метнера символічного «образу себе», який має на увазі компроміс між інтенсивністю творчої діяльності в певному полі традиції та викликами сучасності. **Висновки** статті вказують на те, що такий образ функціонує в художній свідомості М. Метнера як парадоксальний авторський міф, який поєднує протилежності й задає топос гри, «відчужує смисл» і запрошує в інший позамежний світ. Згідно з феноменологічною герменевтикою, суб'єкт усвідомлює себе не прямо, безпосередньо, а тільки спираючись на знаки й символи, впроваджені в його пам'ять великими культурами [13]. Кристалізація у творчості Миколи Метнера символічного «образу себе» має на увазі знайдений компроміс між інтенсивністю творчої діяльності в певному полі традиції та викликами сучасності. Образ кельтського двійника Ерота / Амура, примхливого «маленького дитяти», юнгівського архетипу дитини, амбівалентної істоти-медіуму функціонує в художній свідомості М. Метнера як парадоксальний авторський міф, який поєднує протилежності й задає топос гри, «відчужує сенс» і запрошує в інший позамежний світ. Відчинивши двері в цей світ ельфів, композитор виявив для своєї творчості «місце сили» – своє «поле ілюзії», простір із тінювими й світлими відблисками, що дозволяє зануриться в нього й висловити щось, спочатку неігрове, але гранично серйозне, значуще для себе й культури.

**Ключові слова:** музичне мислення композитора, інтермедіальні зв'язки між музикою та літературою, казки М. Метнера, поезія Й. В. Гете.

**Актуальность темы исследования.** Путь к глубинам метнеровской музыки пролегает через постижение художественной индивидуальности композитора. Запечатленная в музыкальных текстах, она открывается «с величайшим доверием» как «поющая душа и ищущий дух» [5, с. 304]. Ее удивительная целостность проявляется в стилевых позициях, которые, вопреки кардинальным сдвигам в историко-культурном

контексте, сохраняют очевидную устойчивость и стабильность. Но в своем постоянстве Н. Метнер не застывает, несмотря на свои умопытельные попытки остановить время или обратить его вспять. В композиторских исканиях, пусть и «несвоевременных», он осваивает новые области, раздвигает границы своего творческого мира. Как художник он совершает круговое движение вокруг некоего исходного пункта своего творчества, описывая все более широкие и более отдаленные от исходной точки круги. Каково же то архетипическое ядро, вокруг которого разворачивалась творческая активность Метнера?

Сам композитор не оставил определенной дешифровки этого импульса. Нет однозначного ответа и в научных исследованиях. *«Метнер всегда в своем обетованном царстве, – утверждал Д. Житомирский. – Но он живет в нем именно как в мечте или в воспоминании. Дистанция и одновременно чувство тоски по прекрасному рождает главный тон всей музыки Метнера – тон элегический. Он окрашивает собой едва ли не каждое музыкальное высказывание Метнера, давая почувствовать сокровенный внутренний смысл его творчества»* [4, с. 306]. К. Фламм, напротив, *«сердцевинной метнеровской поэтики»* считает дихотомическое *«сопоставление идиллического начала с трагическим разрушением»* [14]. А *«ностальгические моменты в его творчестве вряд ли связаны с воспоминаниями о дореволюционной России. Скорее, они были воспоминаниями на фоне современного «декадентства» о «золотом веке» искусства, каким в представлении Метнера была германская культура гетевского времени или русская, вплоть до юного Скрябина»* [14, с. 13]. Однако пассеизм Серебряного века как таковой с его историзирующими (стилизаторскими) тенденциями метнеровской музыке в сущности чужд, хотя композитор и полагал, что он «опоздал родиться» лет на сто.

**Цель** статьи – осмысление музыки Н. Метнера как целостного феномена, позволяющее выявить в рамках художественной системы композитора обладающий повышенной смысловой нагрузкой образ.

**Научная новизна** обусловлена выявлением в творчестве Николая Метнера символического «образа себя», который подразумевает компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызовами современности.

**Изложение основного материала.** Поиски базовой идеи метнеровского творчества, как правило, разворачиваются на базе его литературных высказываний, но музыка композитора всегда оставляет некоторый невысказанный иррациональный остаток, который образует «зазор» между его субъективностью и объективной реальностью. Эту условную «третью сферу» между «Я» художника и миром назовем «*полем иллюзии*». Причем это – не «*иллюзорное сознание*», а то потенциальное пространство, где содержится источник воображения, игры, творчества, то есть всего символического. Поле иллюзии обладает «очевидностью» и ощущается человеком как что-то данное априорно, что не поддается произвольной коррекции... Иллюзии как выпущенное на свободу подсознание, проявление желаний, стремлений, аффектов живут под порогом сознания. В поле иллюзии художественная индивидуальность переживает то особенное состояние, когда самое важное, существенное, значительное кажется достижимым, хоть не известно – в реальности или во сне. Удивительно точно об этом написал в автобиографической книге «Другие берега» соотечественник композитора В. Набоков: «*Это – словно какая-то мгновенная физическая пустота, куда направлено, чтоб заполнить ее, все, что я люблю в мире*» [11, с. 80].

С юности Николай Метнер разделял все жизненные впечатления по принципу «*нравится*» – «*не нравится*». В его литературных текстах собрана впечатляющая коллекция *les préférences* и *tout dûttestü*. Среди этого множества один предмет занимает, я бы сказала, исключительное место. Об этом мимоходом написал композитор в кризисный для себя 1903 год: «*Я люблю... именно открывать двери, а если ошибся дверью, идти к следующей, и так, пока не найдешь настоящей.*» (Из письма к Э. Метнеру от 4 августа 1903 года) [7, с. 48].

В конкретном контексте эта фраза «привязана» к двери в комнату брата («*всегда настоящей*»), однако, как это часто бывает с подсознанием, – оно «с *величайшим доверием*», проговаривается И. Ильин, не всегда отдавая отчет в символической важности сказанного. Так и в этом случае, по обыденному житейскому поводу композитор емко формулирует свой *modus operandi*, образ действия, по которому (как в криминалистике преступника) можно идентифицировать художественную индивидуальность автора.

Символический смысл понятия «дверь» хорошо известен<sup>1</sup>.

Дверь – приглашение к открытию, она знаменует новые возможности. Дверь – препятствия на пути, она разделяет пространства, стимулирует поиск новых пространств... Открытая дверь предоставляет возможность, освобождает, дарит встречи, символизирует течение времени и изменения. Переступая порог, человек оставляет позади старые мысли, понятия, эмоциональные представления, более ему не нужные, забывает о себе и материальном мире, увлеченный новыми горизонтами.

Стремление повсюду «открывать двери» – основной импульс, который создает концептуальное напряжение в системе художественных координат Николая Метнера. Это порождающая актуальный смысл сквозная для его творчества идея «встроена» в любой его художественный замысел и реализуется в произведениях с впечатляемым разнообразием. По сути это – «магистральный сюжет»<sup>2</sup> его творчества, иначе говоря, архетипический образ – та «изначальная схема представлений, которые ложатся в основу самых сложных художественных структур» (определение архетипа, данное С. Аверинцевым [9, с. 110–111]).

Как и герой Герберта Уэллса, Н. Метнер открыл свою настоящую дверь в юности. В том же письме, где идет речь о желании «открывать двери», есть признание в страстном увлечении поэзией Й.В. Гете: «Я открыл в себе весьма серьезные симптомы страсти к Гете» и «Я положительно сошел с ума от восторга», – пишет он брату, обретая для себя эталон поэзии, где творчество проявляется именно «в форме искусства», а «не в мыслях и настроениях» [7, с. 49]. Вместе с этим приходит важное осознание художественной формы не как

<sup>1</sup> «Это состояние души, которое Герберт Уэллс хотел по-своему нарисовать в рассказе «Дверь в стене» (1906 год). Среди сутолоки современного города мальчик увидел однажды зеленую дверь в белой, заросшей виноградом стене. Переступив порог, он оказался в очарованном саду, где были ласковые звери, серьезные и добрые люди, милые товарищи. Потом он всю жизнь хотел отыскать эту дверь, иногда даже видел ее, но никогда более не открыл. Ибо мечту всегда оттесняла злободневная реальность. И все же тоска по обетованному царству оставалась самым глубоким, самым сильным его чувством» [4, с. 305–306].

<sup>2</sup> Термин Л. Пинского (1989 год).

бремени или «урока, который надо выучить», а как «совершенно отчетливо осязаемого» движения, в котором «каждый шаг есть образ» [7, с. 49].

Сопоставление в письме Бетховена и Чайковского, Тютчева, Фета, Мусоргского, Достоевского с Вагнером, Бахом и Моцартом восторженным двадцатитрехлетним выпускником Московской консерватории прочитывается как ранний опыт осмысления культурного наследия и выбор своей творческой стратегии. Именно так это воспринял его адресат. В письме к Андрею Белому от 9 и 13 августа 1903 года Эмиль Метнер напишет о младшем брате, который к тому времени успешно дебютировал как исполнитель собственных сочинений: «Он на перепутье, но все-таки имеет вид человека, уже остановившего свой выбор» [1].

Между тем в категорических суждениях начинающего композитора, который по собственному признанию «не высказал и миллионной части своей мысли» [7, с. 50], сквозит неудовлетворение собой. Ведь и «Восемь картин-настроений» (“*Acht Stimmungsbilder*”) оп. 1, и миниатюры оп. 2 и оп. 4, и «бремя» сонатной формы оп. 5 – все это были уроки творчества «в мыслях и настроениях»! А как художественная индивидуальность, Николай Метнер, видимо, ощущая «сердечную пустоту» «у врат обители святой» высокого искусства (Три романса, оп. 3), искал выход из сложных обстоятельств личной жизни<sup>3</sup> именно «в форме искусства».

Встать над «принудительными истинами»<sup>4</sup> музыкальной современности и обыденного существования Николаю Метнеру помогла поэзия Й.В. Гете. В достаточно короткий срок композитор создал три опуса на его немецкие тексты: Девять песен, оп. 6 (1904–1905 годы), Двенадцать песен оп. 15 (1905–1907 годы) и Шесть стихотворений Гёте, оп. 18 (1905–1909 годы)<sup>5</sup>.

Дверь, которую композитор отворил, входя в гетеанский

<sup>3</sup> Речь идет о возникшем в 1904 году «любовном треугольнике», который сложился в отношениях Николая Метнера с семьей брата и рождении мертвого ребенка.

<sup>4</sup> Понятие русского философа Льва Шестова.

<sup>5</sup> В изданиях Юргенсона также помещался русский перевод, который не всегда устраивал композитора.

универсум, вела в «те самые *“espases imaginaires”* (воображаемые миры)», о которых в письме к родным в 1845 году писал Ф. Шопен, признаваясь, что «<...> в данный момент я и вовсе не у себя, а, как обычно, в каких-то удивительных мирах» [17, с. 465]. В английском переводе эта шутка звучит точнее: *“At this moment I am not with myself, but only as usual in some strange outer space”* [18, p. 285]. Парадокс состоит в том, что путь к себе для художника всегда пролегает через такие «странные внешние пространства» (у каждого – свое), где Я художника, «освобождаясь» от себя, воплощается в модусе инобытия. В поле иллюзии индивидуальность не всегда ориентирована на идеал, здесь могут таиться и «теневые» образы. Точно не известно, что происходит «в сознании, которое вышло из головы наружу и покрыло действительность обоями иллюзий» [10, с. 300]. Ясно, что получить доступ к этой сфере сокровенного возможно лишь благодаря произведениям искусства, в которых так или иначе преломляется спектр воображаемого. Заряженное энергией индивидуализации поле иллюзии осваивается/открывается каждым художником в горизонтах предшествующего художественного опыта (для музыканта необязательно музыкального, а для поэта – поэтического).

Увлечение Николая Метнера поэзией Й.В. Гете не просто послужило импульсом для музыкального претворения хрестоматийных стихов, а позволило направить в определенное русло процесс становления его композиторской индивидуальности, в частности указать место абсолютных ценностей и смыслов – «поле иллюзии», которое в символической проекции обрело очертания фантастического мира эльфов. «Мне казалось, что ему, как автору сказок, больше шло быть похожим на гнома», – съязвил, намекая на коренность и невысокий рост Метнера, его младший современник композитор Анатолий Александров [16, с. 91]. Но не только внешне Метнер вызывал ассоциации с добрыми посланцами волшебного мира. Он также взял на себя «долг эльфов благородный», который Гете определил во второй части «Фауста», описывая живописную местность, где в сумерках на цветущем лугу забылся в беспокойном сне главный герой:

«Крошек-эльфов дух великий  
Всем спешит смягчить печаль:  
Свят ли он иль грешник дикий,  
Несчастливца эльфам жаль <...>» [2]

В ремарке поясняется: хор прелестных малюток-духов сопровождается звуками эоловых арф. Пение продолжается всю ночь. И поскольку, как замечает Гете, «в безмолвии ночью четыре срока», эльфы исполняют соответствующую каждому времени музыку. Вечером звучит *Serenade* («Серенада»), ночью слышится *Notturmo* («Ноктюрн»), утро встречает *Mattutino* («Альба» / «Рассвет») и завершает концерт *Reveil* («Пробуждение» / «Будильник»). Этот жанровый спектр становится ведущим и у Метнера, а ночной тип воображаемого доминирует в его художественном сознании.

Именно от гетманских эльфов Метнер наследует свой «несвоевременный» просветительский идеализм. Последними строками “*Reveil*” фактически определяется мессианский комплекс композитора:

«Достижимы все стремленья;  
Посмотри: заря ясна!  
Слабы цепи усыпленья, –  
Сбрось же, сбрось оковы сна!  
Меж медлительной толпою  
Будь творцом отважных дел!  
Вседоуш, кто чист душою,  
Восприимчив, быстр и смел» [2]

Не отрицая утверждения Д. Житомирского о том, что «у Метнера действует не капризно играющий «дух», но герой во плоти и крови, быть может, несколько тяжеловесный и старомодный, но уж зато несколько не эфемерный» [4], подчеркну лишь тот факт, что «обетованное царство», которое питает воображение композитора, неизменно выше человеческого и в определенном смысле является царством эльфов как особой стихии, «бесконечной, как море», ночи и сна.

Первым опытом освоения этого магического пространства для Метнера стала «Песенка эльфов» (“*Elfenliedchen*”) из ор. 6 № 3, написанного в 1904 – начале 1905 года. Композитор выбрал немецкий текст Гете и был не доволен его русским переводом С. Шервинского. На первый взгляд, перевод совпадает с подстрочником, но фактически обнаруживаются искажения на всех уровнях текста.



| <i>Elfenliedchen</i>   | <i>Песенка эльфов</i>   |
|--|---|
| Um Mitternacht,<br>wenn die Menschen <b>erst schlafen</b> ,<br>Dann scheint uns der Mond,<br>Dann leuchtet uns der Stern,<br><i>Wir wandeln</i> und singen,<br>Und <u>tanzen erst gern</u> . | В час полночи,<br>только люди задремлют<br>Сияет нам Луна<br>Сверкает нам звезда<br>Поем мы, <i>порхаем</i><br>И пляшем тогда                                   |
| Um Mitternacht,<br>wenn die Menschen erst schlafen,<br>Auf Wiesen an den Erlen<br><b>Wir suchen unsern Raum</b> ,<br>Und wandeln und singen<br>Und tanzen einen <b>Traum</b> .               | В час полночи,<br>только люди задремлют<br><i>Летим</i> мы в лес ольховый<br>Мы <i>кружим</i> среди лугов<br>Всю ночь мы танцуем<br><i>Волшебный танец снов</i> |

Кроме очевидных фонетических, лексических и эквиритмических несообразностей (например, затакт *Um* заменяется на непроемное в темпе *Allegretto* шестнадцатыми – *В час*, или «танцуем <...> танец»), переводчик игнорирует базовые синтаксические конструкции: *Wenn – Dann* (когда – тогда), а также ключевой повтор (рефрен) с изменением в последнем слове:

*Wir wandeln* und singen,                                    Und wandeln und singen  
Und tanzen erst gern.                                        Und tanzen einen Traum.

Также в русском переводе заметны семантические погрешности. Завуалировано противопоставление мира людей, которые ночью «только спят», а не «едва задремали», миру эльфов, которые в это же время «прежде всего» (*erst gern*) танцуют. Что же они танцуют? Ответ русского переводчика – «танец снов», а в немецком оригинале – *Ein Traum* (Мечта / Сон / Греза / Сказка / Иллюзия с неопределенным артиклем). Но главное, что в тексте Гете отсутствуют признаки нереальности происходящего, их буквальное «называние». Эльфы «гуляют, поют и танцуют на лугах у ольхи». В русской версии, напротив, акцентируется фантастический локус происходящего: эльфы «порхают», «летят», «кружат», словно стая птичек, то «в лесу ольховом», то «среди лугов», и для ясности в заключении танцуют «волшебный танец».

Пожалуй, все это не имело бы большого значения для композитора, если бы не приводило к лексическому «сбою» в момент кульминации:

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные партии имеют русские и немецкие тексты. Музыкальные знаки включают динамические обозначения *f* и *rit.*, а также ритмические пометки  $(\frac{3}{4})$ .

Вместо символического провозглашения: «*Wir suchen unsern Raum*» с метрическим акцентом на последнем слове (звуковысотная вершина *fis*<sup>2</sup>), которое должно рифмоваться в кадансе со смысловой доминантой «*einen Traum*», в русскойязычной версии слушатель оказывается «среди лугов» с ненормативным ударением в глаголе «кружим». Насколько этот момент важен для композитора, указывает изменение метрической пульсации: преодоление оживленной триольности  $6\backslash 8$  и акцентированное подчеркивание, словно выписанное «торможение», дуольности  $3\backslash 4$  в контексте музыкального развития воспринимается как важный и глубокий по смыслу символ. Во всей песне это происходит лишь однажды, и даже при повторении последней стихотворной строки (привычный песенный шаблон) ожидаемый метрический эффект не возобновляется, до конца сохраняя начальную триольность.

а)

Музыкальный пример а) с пометкой *staccato* и динамикой *P*.

Всю ночь мы тан - цу - ем вол - шеб-ный та - нец снов  
und won - dein, und sin - gen, und tan - zen ei - nen Traum.

в)

Музыкальный пример в) с пометками *dimin.* и *pp legato*.

Всю ночь мы тан - цу - ем вол - шеб-ный та - нец снов  
und won - dein, und sin - gen, und tan - zen ei - nen Traum.

«Песенка эльфов» позволяет понять, к чему собственно стремился молодой Николай Метнер, восхищаясь «*совершенно отчетливо осязаемой формой*», где «*каждый шаг есть образ*» [7, с. 49]. Разумеется, нельзя утверждать, что композитор первым в музыке открыл иллюзорное царство эльфов. Моделью для его воссоздания послужили широко известные образцы театральной и фортепианной музыки, в частности *Alfedans* из ранних «Лирических пьес» Эдварда Грига op. 12 (1866–1867 годы). Однако русский композитор вышел за рамки привычной фантастики и создал, пусть эскизно, более сложный символический образ.

Остинатные «вибрации» потустороннего в инструментальном вступлении и постлюдии он насытил полиметрией, создавая настоящий «эффект турбулентности»: нижний регистр задает базовую для всей песни танцевальность на  $6\backslash 8$  с элементами испанской экзотики (в «гитарном» сопровождении угадываются черты севильяны, где не лишними были бы и кастаньеты); растворенный в легчайшей фигурации средний голос намечает возможность трехдольности, предвосхищая генеральную кульминацию «песенки» ( $3\backslash 4$ ), мелодический голос, словно в *contra tiempo* (запаздывая), очерчивает двухдольный контур ( $2\backslash 4$ ):



Две строфы с одним тематическим материалом противопоставлены ладово и тонально (*fis moll* – *A dur*), однако между ними неожиданно внедряется, вытесняя первоначальный песенный мотив, контрастный вокализ, выполняющий функцию модулирующей связки. «Пугающий зов» и «роковое предчувствие» (нисходящий хроматический ход) отбрасывают мертвенный свет на последующую мажорную строфу.

Мажорный «куплет», сжимаясь, приводит к кульминации и завершается в основной тональности (fis moll). Желание, словно следуя песенному шаблону, еще раз повторить последнюю строчку вновь возвращает таинственный вокализ, правда, уже очищенный от хроматизмов и мотива «роковой неотвратимости».

Con moto flessibile. (м. м.  $\text{♩} = 112$ ) N. Medtner Op.48 № 2.

*dolce, tranquillo*

*p espressivo*

*legatissimo*

Устанавливается на некоторое время субдоминантовая тональность h moll с проблеском в фортепианном сопровождении «шубертовской шестой» (g-moll). Но эта невысказанная обреченность заслоняется уже знакомой кадансовой формулой с цепочкой нисходящих кварт, которые, словно двери, прикрывают портал инобытия.

Композиционно («по форме») «Песенка эльфов» Н. Метнера реализует куплетно-вариантную структуру: а – в \ а<sup>1</sup> – в<sup>1</sup> в инструментальном обрамлении. Но функционально «каждый

*шаг»* в музыкальном развитии *осязаем* как самостоятельный художественный образ, вписанный в сложную драматургическую канву<sup>6</sup>. Сюда вплетается и память о “Erlkcnig” – но не «Лесном царе», как у В. Жуковского, а «Короле эльфов», «Короле ольхи» немецких романтиков и скандинавского фольклора. У Гете эльфы ищут себе место для танцев на лугах, точнее, болотах у ольхи – своего родового дерева. «Ольховый король» – фигура неоднозначная, по поверьям он напускает болотный туман, насыщает болезни и умеет зачаровывать. Он пугает как источник смерти. Именно его пугающий призыв услышал Н. Метнер «между строк» *Elfenliedchen*.

Столь же неоднозначным оказывается приглашение в иной запредельный мир в музыке «Сказки эльфов» (*Elfenmdrchen*) ор. 48 № 2. Написанная почти десять лет спустя, в 1925 году, она отсылает к сложной семантике «эльфийского комплекса» раннего сочинения. Несмотря на очевидную «дансантистность», ремарка в нотном тексте категорически предписывает: «Играть эту пьесу без педали и по метрону нельзя!». Вальсовый образ транспонируется в область реминисценций. Но это не «воспоминание о вальсе», как в оп. 2 № 2, а магическое преломление потока реальности. Использование кинематографических приемов «наплыва», свободного монтирования панорамных и крупных планов создает композицию сквозного развертывания, единой волной устремленной к кульминации и развязке. Смена основанных на тематическом единстве эпизодов подчиняется логике внезапного. Сонатная экспозиция с нарочито предъявляемым классическим тональным планом (*g moll – d moll*), казалось, определяет топографию композиции, но каждый «новый шаг» в направлении к привычно ожидаемой структуре ставит под сомнение функ-

<sup>6</sup> Схематически композиционную структуру “Elfenliedchen” можно представить следующим образом:

**Voice:** – «песенка»- «вокализ» «песенка» К - «вокализ» К –  
 а в + с а<sup>1</sup> v<sup>1</sup>

**Piano:** «турбо» а «турбо» а в «турбо»

**Тонал.** *fis* → **A fis h fis**  
 план:

**Такты** 8 8            2 2+4 2 4 4 2 4 3 9

циональную нагрузку всего предыдущего, Подобно устному рассказу, повествование не следует заранее продуманному плану и ничем не мотивировано, кроме прихоти рассказчиков – эльфов, которые, «поодиночке, по два и по несколько, чередуясь и соединяясь» в хор, как на цветущем лугу во второй части «Фауста» [2], танцуют чей-то сон.

Включающая россыпь знаковых вальсовых формул (начальный затакт, квартные шаги, пунктирный ритм в трехдольном размере) тема главной партии задает «вертеровский» тон рассказа:

Con moto flessibile. (M. M. ♩. 112) N. Medtner Op.48 № 2.  
dolce, tranquillo  
p espressivo  
legatissimo

Ее прерывает на полуслове «скользящая» полетность темы *turbo*:

*p leggierissimo*

affrettando  
sempre affrettando  
crescendo

Вносящие в предметную реальность зыбкость и миражность общие формы движения насыщаются нисходящими хроматизмами, которые ритмически укрупняются и выходят на первый план как символически значимые, а после генеральной кульминации переplавляются в неотвратимый «приговор»:



«Настоящий вальс» вступает лишь в побочной партии. Его ирреальность обнаруживается в сжатой разработке. Здесь вальсовая тема транспонируется в *Des dur*, окутанная фигурацией *turbo*, на которую накладываются восходящие триольные «всплески».

Возвращение к исходному «рассказу» усложняется «ложной» репризой, которая уже во втором предложении свободно соскальзывает в основную тональность (*g moll*). Отсутствие ожидаемого сверкающего «каскада» пассажей *turbo* вызывает беспокойство и напряжение, которое разряжается в кульминации, приводя к осознанию тупика: четырежды все громче на фоне нисходящих ломаных октав звучит ямбический мотив-вопрос. Ответ не заставляет себя ждать: сказка о соблазнении «Иным» неизбежно ведет к утрате, а чарующая «иллюзия» ускользает, истаивая в вышине.

Две параллельные реальности – мира узнаваемого и мира потустороннего – в музыкальной сказке Н. Метнера объединяет квартовый мотив, знаменующий в своей метрической вариантности открытые возможности, порог. Доминантовый пунктир как исходный тематический импульс и завершающий разного масштаба построения оборот несет многозначную семантику зова / ожидания / утверждения. *Turbo*-пассажи, скрывающиеся в общих формах движения роковую неотвратимость пассакалии, репрезентируют вечное настоящее мифа.

**Выводы.** Согласно феноменологической герменевтике, субъект осознает себя не прямо, непосредственно, а только опираясь на знаки и символы, внедренные в его память великими культурами [13]. Кристаллизация в творчестве Николая Метнера символического «образа себя» подразумевает найденный компромисс между интенсивностью творческой деятельности в определенном поле традиции и вызо-



вами современности. Образ «напевающего / пляшущего чей-то сон эльфа», кельтского двойника Эрота / Амура, капризного «маленького дитя», юнговского архетипа ребенка, амбивалентного существа-медиума функционирует в художественном сознании Н. Метнера как парадоксально совмещающий противоположности авторский миф, задающий топос игры, «отчуждающий смысл» и приглашающий в иной запредельный мир. Отворив дверь в этот мир эльфов, композитор обнаружил для своего творчества «место силы» – свое «поле иллюзии», пространство с теньвыми и светлыми бликами, позволяющее погрузиться в него и выразить нечто, изначально неигровое, но предельно серьезное, значимое для себя и культуры.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрей Белый и Эмилий Метнер. Переписка. 1902–1915: *Новое литературное обозрение*. Москва, 2017. URL: [http://az.lib.ru/m/metner\\_e\\_k/text\\_1909\\_perepiska\\_s\\_belym.shtml](http://az.lib.ru/m/metner_e_k/text_1909_perepiska_s_belym.shtml).
2. Гете Й. В. Фауст. *Собрание сочинений* : в 10-ти т. Т. 2. Фауст. Трагедия / перевод Б. Пастернака. Москва : Художественная литература, 1976. 512 с.
3. Гете Й. В. Песенка эльфов. *Собрание сочинений* : в 10-ти т. Т. 1. Лирика. Москва : Художественная литература, 1975. С. 235.
4. Житомирский Д. Н.К. Метнер (заметки о стиле). *Избранные статьи*. Москва : Советский композитор, 1981. С. 283–329.
5. Ильин И. *Собрание сочинений* : в 10 т. / сост., вступит. ст. и коммент. Ю. Лисицы. Т. 6. Кн. 2 : О России. Русские писатели. Литература. Театр. Музыка. Художник и художественность. О русской культуре. Москва : Русская книга, 1996. 672с.
6. Метнер Н. Девять песен Й. В. фон Гете для голоса с фортепиано. Ор.6. URL: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/>.
7. Метнер Н. Письма / сост. и ред. З. Апетян. Москва : Советский композитор, 1973. 616 с.
8. Метнер Н. *Elfenmdrchen*. Ор. 48. № 2. URL: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/>.
9. Мифы народов мира : энциклопедия. Москва, 1980. Т. 1 : А – К. 672 с.
10. Музиль Р. Человек без свойств : в 2-х т. Кн. 1. Москва : Ладомир, 1994. 513 с.
11. Набоков В. Другие берега. Москва : Книжная палата, 1989. 287 с.
12. Пинский Л. Магистральный сюжет. Москва : Советский писатель, 1989.417 с.
13. Рикер П. Я-сам как другой / пер. с французского. Москва : Из-во гуманитарной литературы, 2008. 416 с.

14. Фламм К. О значении эмиграции в творчестве Н. К. Метнера. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. 2013. № 4 (7). С. 10–14. URL: <https://uz-gnesin-academy.ru/archive/release7.pdf>.

15. Фламм К. Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписанных законов: «Муза и мода» (глава из книги «Русский композитор Николай Метнер») / перевод М. Моховой и Р. Разгуляева. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных*. 2014. № 3. С. 3–34. URL: <https://docplayer.ru/59950926-Esteticheskie-vzglyady-nikolaya-metnera-zashchita-nepisanyh-zakonov-muza-i-moda-glava-iz-knigi-russkiy-kompozitor-nikolay-metner.html>.

16. Шевченко Т. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера в художественном пространстве европейской музыки конца XIX – начала XXI столетий: дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.03. Одесса, 2017. 195 с.

17. Шопен Ф. Письма / общ. ред. А. Соловцова. Москва : Музыка, 1964. 712 с.

18. Chopin F. Chopin's Letters / trans. E. Voynich. New-York : Courier Corp., 2013. 448 p.

#### REFERENCES

1. Andrei Bely and Emilius Medtner. Correspondence. 1902–1915: *New Literary Review* (2017). Moscow; URL: [http://az.lib.ru/m/metner\\_e\\_k/text\\_1909\\_perepiska\\_s\\_belym.shtml](http://az.lib.ru/m/metner_e_k/text_1909_perepiska_s_belym.shtml) [in Russian].

2. Goethe, J. V. (1976). Faust // Goethe JV Sobr. Op.: in 10 volumes T. 2. Faust. Tragedy. Translation by B. Pasternak. M.: Fiction [in Russian].

3. Goethe, J.V. (1975). Song of the Elves // Goethe J.V. Sobr. Op.: in 10 volumes T. 1. Lyric. M.: Fiction [in Russian].

4. Zhitomirsky, D. (1981). N. K. Medtner (notes on the style) // Zhitomirsky D. Selected articles. M., Soviet composer, S. 283–329 [in Russian].

5. Ilyin, I.A. (1996) Sobr. Op. : 10 t./stat., enter. Art. and comment. Yu. T. Foxes. T. 6, pr. 2: [About Russia. Russian writers. Literature. Theater. Music. Artist and artistry. About Russian culture]. M.: Russian book [in Russian].

6. Medtner, N.K. Nine Songs by J.V. von Goethe for voice and piano. Op. 6. Access Mode: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/>

7. Medtner, N. (1973). Letters. Comp. and editors Z. A. Apetyan. M.: Sov. composer,

8. Medtner, N. Elfenmдrchen. Op. 48, No. 2 Access mode: <http://www.nikolaimedtner.ru/catalog/> [in Russian].

9. Myths of the peoples of the world: Encyclopedia. (1980). M., V. 1 [in Russian].

10. Musil, R. (1994). Man without properties: in 2 volumes of the book. 1. M.: Ladomir [in Russian].

11. Nabokov, V. (1989). Other shores. M.: Book Chamber [in Russian].

12. Pinsky, L. (1989). The main plot. M.: Sov. Writer [in Russian].

13. Riker, P. (2008). I-myself as another: Per. from french. M.: From the humanitarian literature [in Russian].
14. Flamm, K. On the significance of emigration in the work of N. K. Medtner // Uchenye Zapiski RAM. Gnesins. (2013). No. 4 (7). P. 10–14. URL: <https://uz-gnesin-academy.ru/archive/release7.pdf> [in Russian].
15. Flamm, K. (2014). Aesthetic views of Nikolai Medtner. Protection of unwritten laws: “Muse and Fashion” (chapter from the book “Russian Composer Nikolai Metner”); translation by M. Mokhova and R. Razgulyaev // Uchenye zapiski RAM. Gnesins. No. 3 P. 3–34. URL: <https://docplayer.ru/59950926-Esteticheskie-vzglyady-nikolaya-metnera-zashchita-nepisanyh-zakonov-muza-i-moda-glava-iz-knigi-russkiy-kompozitor-nikolay-metner.html> [in Russian].
16. Shevchenko, T. (2017). Piano sonatas by N. K. Medtner in the artistic space of European music of the late 19th and early 21st centuries: Cand. thesis: musical art. Odessa [in Russian].
17. Chopin, F. (1964). Letters: commonly. A. Solovtsova. M.: Music [in Russian].
18. Chopin, F. (2013). Chopin’s Letters. Trans. E. L. Voynich. NY: Courier Corp. [in English].

УДК 78.01+78.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-11>

**Светлана Викторовна Осадчая**

*ORCID: 0000-0002-0037-0787*

*доктор искусствоведения,*

*профессор кафедры истории музыки и музыкальной этнографии  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
[svetikvick@gmail.com](mailto:svetikvick@gmail.com)*

## **ДУХОВНО-РЕЛИГИОЗНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОЗНАНИЯ Н. МЕТНЕРА**

*Целью статьи является выявление духовно-религиозных предпосылок художественного сознания Н.К. Метнера в контексте культуры рубежа XIX–XX веков, что позволяет определять важнейшие тенденции в развитии музыкального искусства указанного периода. Взаимоотношения Н. Метнера и И. Ильина – это невероятно интересная тема, позволяющая многое открыть не только в творчестве композитора, но и в философском наследии И. Ильина. Дружба философа*

и композитора, продлившаяся многие годы, оставила нам множество свидетельств абсолютной доверительности, близости этих отношений и общности мировоззренческих установок. **Методологическая основа работы** определяется синтезом дискурсивного, историко-культурологического, семиологического, жанрово-стилевого и музыковедческого методов. **Научная новизна статьи** заключается в рассмотрении духовно-религиозных мировоззренческих установок как основы художественного сознания Н.К. Метнера, в связи с чем изучены основные положения философско-эстетического и искусствоведческого наследия Н. Метнера и И. Ильина. **Выводы.** Изучение духовно-религиозных предпосылок художественного сознания Н. Метнера позволяет определить, что несмотря на то, что композитор напрямую не обращается к литургическим текстам, в его произведениях можно наблюдать помимо обращения к покаянной христианской традиции выражение обобщенного понимания религиозного аскетизма «в общем строении, в духе самой музыки», о котором писал Л. Сабанеев. Опора на духовно-религиозные культурно-исторические основания в творчестве Н. Метнера является ведущей линией в формировании принципов художественного сознания, а также в выражении эстетических приоритетов композитора. По мнению многих исследователей, музыка Н. Метнера по сравнению с иными существующими на тот момент направлениями в русской музыке была в наибольшей степени философски углубленной и ориентированной на выражение обобщенной духовно-религиозной символики. Включение отдельных церковно-певческих элементов наблюдается в Фортепианном квинтете и во Втором концерте, но наиболее отчетливо православная традиция в ее догматической и семантической составляющей части проявляется в камерно-вокальном творчестве Н. Метнера (три песни на стихи Ф. Тютчева на христианскую тематику, что говорит о ее важности для композитора).

**Ключевые слова:** художественное сознание, эстетическое, фидеистическое, вера, «Муза и мода», философия творчества.

*Osadchaya Svetlana Viktorovna, Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History and Musical Ethnography of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Spiritual-religious premises of N. Medtner's art consciousness**

**The aim of the article** is to identify the spiritual and religious prerequisites of artistic consciousness of N.K. Medtner in the context of the culture of the turn of the XIX–XX centuries, which allows us to identify the most important trends in the development of musical art of the specified period. The relationship between N. Medtner and I. Ilyin is an incredibly interesting topic that allows a lot to be discovered not only in the work of the composer, but also in the philosophical heritage of I. Ilyin. The friendship between the philosopher and the composer, which lasted for many years, has left us with a lot of evidence of absolute trust, the closeness of these relations, and the commonality of worldviews. **The methodological basis** of the work is determined by the synthesis of discursive, historical and cultural, semiological, genre-style and musicological

methods. **The scientific novelty** of the article is to consider the spiritual and religious worldviews as the basis of the artistic consciousness of N.K. Medtner, in connection with which the basic principles of the philosophical-aesthetic and art heritage of N.K. Medtner and I. Ilyin are studied. **Conclusions.** A study of the spiritual and religious premises of the artistic consciousness of N. Medtner allows us to determine that, despite the fact that the composer does not directly refer to liturgical texts, in his works, in addition to turning to a repentant Christian tradition, one can observe an expression of a generalized understanding of religious asceticism “in a general structure, in the spirit of music itself”, about which L. Sabaneev wrote. Reliance on spiritual and religious cultural and historical foundations in the creativity of N. Medtner is the leading line in the formation of the principles of artistic consciousness, as well as in expressing the aesthetic priorities of the composer. According to many researchers, the music of N. Medtner, in comparison with other directions in Russian music existing at that time, was the most philosophically in-depth and expression-oriented generalized spiritual and religious symbolism. The inclusion of certain church-singing elements is observed in the Piano Quintet and in the Second Concert, but the most distinctly Orthodox tradition in its dogmatic and semantic component is manifested in the chamber-vocal creativity of N. Medtner (three songs on F. Tyuichev’s verses on Christian themes that speak about her importance to the composer).

**Key words:** artistic consciousness, aesthetic, fideistic, faith, “Muse and Fashion”, philosophy of creativity.

**Осадча Світлана Вікторівна**, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики та музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

#### **Духовно-релігійні передумови художньої свідомості М. Метнера**

**Метою статті** є виявлення духовно-релігійних передумов художньої свідомості М.К. Метнера в контексті культури рубежу XIX–XX століть, що дозволяє визначити найважливіші тенденції в розвитку музичного мистецтва зазначеного періоду. **Методологічна основа** роботи визначається синтезом дискурсивного, історико-культурологічного, семіологічного, жанрово-стильового й музикознавчого методів. **Наукова новизна статті** полягає в розгляді духовно-релігійних світоглядних настанов як основи художньої свідомості М.К. Метнера, у зв’язку із чим вивчені основні положення філософсько-естетичної та мистецтвознавчої спадщини М. Метнера й І. Льїна. Взаємовідносини Н. Метнера й І. Льїна – це неймовірно цікава тема, яка дозволяє багато відкрити не тільки у творчості композитора, а й у філософській спадщині І. Льїна. Дружба філософа й композитора, що тривала багато років, залишила нам безліч свідчень абсолютної довіри, близькості цих відносин і спільності світоглядних установок. **Висновки.** Вивчення духовно-релігійних передумов художньої свідомості М. Метнера дозволяє визначити, що попри те, що композитор безпосередньо не звертається до літургійних текстів, в його творах можна спостерігати крім звернення до покаятної християнської традиції вираз узагальненого розуміння релігійного аскетизму «в загаль-

ній побудові, в дусі самої музики», про що писав Л. Сабанєєв. Опора на духовно-релігійні культурно-історичні підстави у творчості М. Метнера є провідною лінією у формуванні принципів художньої свідомості, а так само у вираженні естетичних пріоритетів композитора. На думку багатьох дослідників музики М. Метнера, в порівнянні з іншими наявними на той момент напрямками в російській музиці вона була найбільшою мірою філософськи поглибленою та орієнтованою на вираз узагальненої духовно-релігійної символіки. Включення окремих церковно-співочих елементів спостерігається у фортепіанному квінтеті й у Другому концерті, але найчіткіше православна традиція в її догматичній і семантичній складових частинах проявляється в камерно-вокальній творчості М. Метнера (три пісні на вірші Ф. Тютчева на християнську тематику, що говорить про її важливість для композитора).

**Ключові слова:** художня свідомість, естетичне, фідейстичне, віра, «Муза й мода», філософія творчості.

**Актуальность темы исследования.** Рубеж XIX–XX ст. с его динамическими, а порой драматическими переменами в социальной, политической и культурной сторонах жизни общества с одной стороны демонстрирует смену мировоззренческой парадигмы, с другой – обнаруживает в качестве одной из наиболее значительных тенденций стремление к переосмыслению и переоценке духовно-религиозных оснований культуры с выведением взаимоотношений культурного и религиозного сознания на качественно новый уровень. В данном случае, становясь частью общего «жизненного мира культуры» (Э. Гуссерль), то есть обыденного – повседневного – опыта культуры, творческий процесс напрямую связан с проблемой соединения *внецерковного* профессионализма и духовно-религиозного – *церковного* сознания. Данная проблема становится ключевой для выявления основ формирования художественного сознания многих композиторов данного периода, в числе которых одно из ведущих положений занимает Николай Метнер.

Кризисные процессы в культуре, связанные с поиском религиозно-духовных оснований предопределили дальнейший поиск ее адекватного истолкования и в этой связи вызвали колоссальный исследовательский интерес к ее генезису, структуре, движущим силам и внутреннему потенциалу, что нашло отображение в многочисленных трудах представителей русской религиозной философии начала XX ст. В этой связи представляется актуальным обращение к идеям таких философов, как И. Ильин, С. Булгаков, свящ. П. Флоренский, которые осмысливают судьбу русской культуры и

выдвигают ряд положений, определяющих понимание данного феномена. Оценивая культуру как фактор социального жизнеустройства, многие представители русской религиозной философии понимают ее как специфический целостный организм, как способ приобщения человека к духовной сущности мира, как пространства, устремленного к достижению ценностно-смысловых ориентиров культуры. Это и глубокая вера в культуру, ее толкование как средства духовной жизни, в которой раскрывается личностное начало человека.

**Целью статьи** является выявление духовно-религиозных предпосылок художественного сознания Н.К. Метнера в контексте культуры рубежа XIX–XX веков, что позволяет определять важнейшие тенденции в развитии музыкального искусства указанного периода. Взаимоотношения Н. Метнера и И. Ильина – это невероятно интересная тема, позволяющая многое открыть не только в творчестве композитора, но и в философском наследии И. Ильина. Дружба философа и композитора, продлившаяся многие годы, оставила нам множество свидетельств абсолютной доверительности, близости этих отношений и общности мировоззренческих установок.

**Научная новизна статьи** заключается в рассмотрении духовно-религиозных мировоззренческих установок как основы художественного сознания Н.К. Метнера, в связи с чем изучены основные положения философско-эстетического и искусствоведческого наследия Н. Метнера и И. Ильина.

**Изложение основного материала.** Один из ярких представителей гуманитарной мысли середины XIX-го века, проявивший себя как философ, литератор и музыкальный критик – князь Владимир Федорович Одоевский – в своей работе «Психологические указывал, что обязательным в человеке является соединение трех стихий – эстетической, познающей и верующей.

Он указывал, что каждая из сложных систем проявляется через веру в исходные ее данные, в ее основания, когда «необходима доверенность к системе: в то мгновение, когда человек достигает высшей степени своего развития, т. е. начинает сам из глубины души своей развивать свой образ воззрения на предметы, необходимо знание, т. е. такое воззрение на предметы, где человек смотрит своими глазами, действует собственной деятельностью, погруженный в самого себя, такое знание есть соединение науки с искусством, укрепленных



верованием; сии три стихии связно находятся в душе чело- века, и в каждом действии нашей души мы замечаем это сое- единение: мы не можем изучить предмета, если бы не верили в его существование; мы бы не могли изучить его, если бы не могли его себе выразить хотя приблизительно – и, что важ- нее всего, если бы прототип сего предмета не находился в душе нашей» [10]. Основываясь на данном тезисе, В. Одоев- ский приходит к выводу, что основой философского метода должно становиться единство трех «стихий» – науки, религии и искусства, а фундаментом культуры является целостное соединение «веры, познания и эстетики (опыта понимания), развитие которых, в свою очередь, образует смысл истории» [11, с. 202]. Продолжая мысли В. Одоевского, русский рели- гиозный философ и богослов, протопресвитер Василий Зень- ковский видел в процессе объединения и взаимодействия веры, искусства и науки движение в сторону нахождения того особого состояния, того спокойствия, «о котором молились твои отцы» [3, с. 173]. Следовательно, основываясь на выше приведенных мыслях этих и многих других исследователей, можно обозначить главное содержание культуры как триаду **эстетическое – этическое – фидеистическое**, «в которой эстети- ческое являет собой опыт понимания, этическое – опыт зна- ния, фидеистическое – опыт веры» [11, с. 202]. В произведении как результате художественного акта происходит сближение эстетического и фидеистического отношений, что позволяет выделить близость их парадигм, что, в свою очередь, делает возможным выявление природы эстетического как результата осмысления и осознания особого рода смыслового «знания».

В русле интересующей нас проблематики также про- легают идеи одного из наиболее значимых и авторитетных философов и мыслителей начала XX столетия, представителя «русской философской эмиграции» Ивана Александровича Ильина. В своих работах он неоднократно подчеркивал, что противопоставление веры и разума является ошибочным, так как «даже тот из нас, кто усомнится в «законах» и «истинах» и начнет критиковать их или опровергать – поколеблется не в *вере*, а только в *познавательной уверенности*» [5, с. 8]. Фило- соф считал, что любые обсуждения и осмысления феномена веры возможны только там, где истина воспринимается во всей полноте, всей «глубиной нашей души» [5, с. 8] и человек *верит* в то, что воспринимает самым ценным, самым главным

в своей жизни. «Здесь *реальный центр* твоей жизни: тут твоя любовь, твое служение, тут ты идешь на жертвы. Здесь твое сокровище; а где сокровище твое, там и сердце твое; – там и *вера* твоя» [5, с. 8]. Таким образом, И. Ильин определяет веру как главный приоритет, ведущие тяготения человека, которые определяют и структурируют всю его жизнь, его воззрения, стремления и поступки. Это становится неким духовным законом, согласно которому человек постепенно *уподобляется тому, во что он верит* [11, с. 202–203].

Среди обширного философского наследия, значительная часть работ И. Ильина посвящена музыкальным вопросам в целом, и музыке Н. Метнера в частности, среди которых статьи «Музыка Метнера», «Возрождение», «Николай Метнер – композитор и провидец: (Романтизм и классицизм в современной русской музыке)», «Что такое художественность», «Что такое искусство» и т.д. И. Ильин считал, что «За творчеством Метнера живет и дышит не только душа большого русского национального художника, за ним живет еще особый способ музыкального и художественного созерцания и творчества, который может и должен создать школу. И эта школа, это течение будут, поистине, призваны к тому, чтобы очистить и оздоровить атмосферу музыкального модернизма [5, с. 577]».

Взаимоотношения Н. Метнера и И. Ильина – это невероятно интересная тема, позволяющая многое открыть не только в творчестве композитора, но и в философском наследии И. Ильина. Дружба философа и композитора, продлившаяся многие годы, оставила нам множество свидетельств абсолютной доверительности, близости этих отношений, и общности мировоззренческих установок – а именно более 700 писем, самые ранние из которых, доступные нам, датируются 1915 годом.

Нередко в особенно тяжелые для Метнера жизненные периоды он обращался за поддержкой к Ильину, и философ всегда находил необходимые и нужные слова, примером чего могут служить удивительно личные, проникновенные, и одновременно пророческие слова философа – «Если все звезды, травы и птицы устанут слушать твою музыку, то мы оба – не устанем. Пой нам! Клянусь тебе, что мы все услышим... Если ты умолкнешь, то камни застонут... Нет, друг, твори! Оправдание твоего творчества уже в одном том, что ты

к Богу обращаешь его и молясь созидаешь. Может быть, главное признание придет потом...» [9, с. 550].

Удивительная общность во взгляде на те культурные процессы, которые приобретали значительный размах в начале XX века прослеживается в знаковых работах Метнера и Ильина. В письме Метнера Ильину от 12 июля 1932 года мы встречаем такие строчки: «Творчество теперь запечатляется голой волей человеческой и потому лишенной духа...» [3, л. 3.]. Как видно, годы непримиримых, и даже усиливающих разногласий с ситуацией в современном творчестве, обозначили для Ильина особенности «Кризиса современного искусства», а Метнера подвели к плоду долгих лет размышлений – написанию «Музы и моды».

В своей работе «Основы христианской культуры» (опубликованной в 1937 году в Женеве) Ильин пишет: «...И вот современное искусство, «светски» освободившее себя от религиозного чувства и чутья, идет навстречу потребностям современной безбожной массы: мода рождает «модернизм», скука и пресыщенность – нервирующую остроту... треск и рёв радиоаппарата вытесняют личную культуру музыки и слова...» [6, с. 289]. Двумя годами ранее, в своей книге «Муза и мода», Метнер высказывается следующим образом: «И вот мы в нашем неподобающем преклонении перед модой, в нашей моде на моду, длящейся уже скоро сорок лет, стали походить на отсталых провинциалов искусства... Современность... не замечает, что на самом деле она беззаботно катается на коньках по ледяной коре, образовавшейся (увы!) не только над глубинами чистых вод великого искусства, но и над большой лужей на поверхности безответственного «творчества» вчерашних «гениев»...» [8, с. 108–109].

Хотя оценки творчества Н. Метнера его современниками были не всегда однозначными, однако, согласно мнению И. Ильина, композитор является одним из наиболее значимых художников, оказавших существенное влияние как на свое время, так и на все последующее развитие музыкальной культуры. И. Ильин обозначил Н. Метнера в числе художников, включенных в составленный философом перечень гениев России, среди которых – четверо представителей литературного направления в искусстве – А. Пушкин, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, Л. Толстой, а среди композиторов единственное место он отдал Н. Метнеру. Такой выбор

в пользу Н. Метнера был продиктован не столько дружбой между этими двумя выдающимися деятелями своего времени, сколько близость художественных позиций, которая в свою очередь сделала возможным и близкий уровень отношений.

В вопросах, связанных с осмыслением философского и духовно-религиозного опыта, воздействие И. Ильина на творчество Н. Метнера представляется несомненным, вместе с тем, значительное влияние на него оказало и творчество еще одного великого представителя русской эмиграции начала XX столетия – Сергея Рахманинова.

Надо сказать, что в творчестве многих русских композиторов переходной эпохи устанавливается связь между национальной идентичностью и кругом музыкальных средств выразительности, которые становились базовыми для их творчества. Следствием такого взаимодействия внутри «традиционной» модели стала особая потребность поиска национальных корней, а вдохновителями и идеологами Нового направления в развитии именно религиозно-духовной темы в музыкальном искусстве стали С. Смоленский и А. Кастальский, занимающиеся исследованиями в области истории древнерусского певческого искусства. В частности, А. Кастальский верил в возрождение национальных основ церковной музыки, а высказанная им мысль о значении старинных знаменных распевов, взгляд на древние певческие пласты, как на основной источник формирования нового типа музыкального мышления, оказал мощное воздействие на многих композиторов обозначенного периода. К числу таких композиторов, без сомнения, относился С.В. Рахманинов, который обращался к А.Д. Кастальскому за советами в период работы над «Литургией»: как писал Рахманинов в письме к Кастальскому от 19 июня 1910 г. – «Решаюсь беспокоить именно Вас, так как от всего сердца Вам верю и буду стараться идти по той же дороге, по которой Вы идёте, и которая только Вам одному и принадлежит» [13, с. 416].

Это положило начало творческому сотрудничеству двух мастеров, благодаря которому было создано одно из значительнейших авторских произведений на канонические тексты, написанных в XX ст. – «Всенощное бдение» С. Рахманинова. А. Кастальский отмечал, «чуткость его [Рахманинова] к церковному стилю музыки меня очень радовала, а сборник обиходных напевов, который я вручил С. Рахманинову, когда он заявил о намерении писать Всенощную, оказался весьма

кстати, ибо дал ему в его артистические руки тот материал, работая над которым он вступил на верный путь» [Русская духовная музыка в документах и материалах. Том I.]

Следует особо отметить, что по точности следования древним образцам, в которые внесены лишь минимальные изменения, песнопения С. Рахманинова выделяются среди всех опубликованных авторских Всеношных, заметно их превосходя, стоят наравне с обработками А. Кастальского. А по естественности и красоте гармонизаций, новизне колористических, фактурных и полифонических решений они вызывают полное ощущение свободной композиции. По словам Ю. Келдыша, «в подходе Рахманинова к обработке древних напевов не было ничего нарочитого, никакой преднамеренной архаизации. Подобно Глинке и другим классикам русской музыки он воспринимал их как живой язык народа» [7].

О своих впечатлениях после премьеры «Всеношной» С. Рахманинова Николай Метнер писал в письме к брату от 17 марта 1915 года – «Пришлось последнее время вообще слушать много музыки, только музыка эта «не та». <...> Впрочем, было одно впечатление и у нас праздничное – это «Всеношная» Рахманинова. Это произведение упоительное по своей бесконечной, тихой религиозной нежности! И это настоящее богослужение. Он <...> пользовался древними церковными «распевами», но пользование это, я думаю, имело значение лишь известного ограничения себя в определенном колорите, и оно несколько не убавило от рахманиновской индивидуальности. Слушали мы «Всеношную» 2 раза, и во 2-й раз я получил еще более глубокое впечатление» [9, с. 161].

Хотя вопрос о конфессиональных взглядах Н. Метнера не так прост, поскольку, как указывает Р. Разгуляев, согласно «традициям своей семьи, был потомственным лютеранином и принял православие лишь в 30-е годы, будучи уже в эмиграции» [12, с. 26], все же обращение к религиозно-духовным основаниям культуры Н. Метнера, в том числе и к православным – безусловно. Отметим, что Е. Долинская, говоря о религиозности композитора, указывает что Николаю Карловичу «посещение церкви всегда приносило радость, за исключением отдельных «модернизаций» церковного чина в богослужбной зарубежной практике, что его огорчало искренне (как свидетельствуют письма композитора московской части семьи Метнеров-Гедике)» [2, с. 28].

В письмах Н. Метнер фиксирует свои размышления и обобщения по многим вопросам истории и теории мировой музыкальной культуры, отстаивает важные для него вопросы, которые впоследствии находят свое выражение в «композиторской исповеди», как это определяет Е. Долинская – в книге «Муза и мода». Уже после издания книги Метнер несколько сожалел о том, что он, по его мнению, недостаточно рельефно выразил свою позицию «о роли божественного начала в самом законе музыкального языка». Религиозно-духовная тематика философско-эстетических и мировоззренческих основ творчества Н. Метнера представлена, в первую очередь, метнеровскими аллюзиями на библейскую картину сотворения мира во Введении «Музы и моды». Также важно отметить, что трансцендентно-философская основа метнеровского мышления напрямую связана с христианскими представлениями о Боге. Присущие ему смирение и скромность, как и стремление к аскезе в целом, также уходят корнями в религиозность композитора. Многократное называние себя «грешником» в письмах (особенно в переписке со священником Георгием Сериковым в последний год жизни Н. Метнера [9, с. 518-159], «Покаянная элегия» ор. 59 № 2 и тексты большинства его песен» [16, с. 17], ряд положений его труда «Муза и мода» (например, генеральная для Н. Метнера идея очищения души через искусство в христианском понимании лежало через готовность к покаянию) удостоверяют значимость для Н. Метнера основных понятий христианства, о чем пишет и профессор К. Фламм в одной из своих статей [16, с. 17].

**Выводы.** Изучение духовно-религиозных предпосылок художественного сознания Н. Метнера позволяет определить, что, хотя композитор напрямую не обращается к литургическим текстам, но в его произведениях можно наблюдать помимо обращения к покаянной христианской традиции, выражение обобщенного понимания религиозного аскетизма «в общем строении, в духе самой музыки», о котором писал Л. Сабанеев. Музыка Метнера, по мнению Е. Долинской «была из всей существующей русской музыки наиболее философски поставлена и углублена. Вообще до него русская музыка всецело замыкалась в круг эмоций – чувств, настроений».

Включение отдельных церковно-певческих элементов наблюдается в Фортепианном квинтете и во Втором концерте, но наиболее отчетливо православная традиция

в ее догматической и семантической составляющей проявляется в камерно-вокальном творчестве Н. Метнера (три песни на стихи Ф. Тютчева на христианскую тематику<sup>1</sup> что говорит о ее важности для композитора). Как указывает проф. Фламм, «Тематика этих трех тютчевских сочинений ... подчеркнута православная, поскольку затрагивает именно те стороны христианского мироощущения, которые на протяжении двух тысячелетий были акцентированы в учении Восточной Церкви» [12, с. 27]. Через углубленное понимание сути аскетического переживания, которое, по мнению о. П. Флоренского не отрицает видимую красоту мира, а обнаруживает в ней следы первоизданной красоты. Можно сказать, что в аскетизме как пути к святости за каждым прекрасным предметом начинает видеться общий корень, идея всего прекрасного, заключенного в Боге, в глубинной красоте.

Подытоживая вышеизложенное необходимо привести замечательное высказывание композитора, проникнутое его озабоченностью о будущем музыкального искусства. Данное высказывание является своеобразным выражением *Credo* композитора, являющимся результатом его мировоззренческих установок и отображением ведущих аспектов его художественного сознания: «Я хочу говорить о музыке, как о родном для каждого музыканта языке <...> я верю не в свои слова о музыке, а в самую музыку. Я хочу поделиться не своими мыслями о ней, а своей верой в нее. Обращаюсь я, главным образом, к молодому поколению музыкантов, которое, обучаясь музыке, воспринимая ее законы, не верит ни в ее единство, ни в ее автономное бытие. Учиться должно и научиться можно только тому, во что веришь (курсив наш – О.С.)» [8, с. 5].

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баранцев Р. Становление тринитарного мышления. Москва-Ижевск : НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2005. 124 с.
2. Долинская Е. Парадоксы эстетических совпадений: академик Н. Метнер и авангардист Э. Денисов. *Журнал «Музыкант-классик»*. Москва, 2014. № 1–2. С. 26–28.
3. Зеньковский В. История русской философии. Т. 1. Ростовна-Дону : Феникс, 1999. 470 с.

<sup>1</sup> Как отмечает Р. Разгуляев [12], это песни: «Пошли, Господь, свою отраду» (ор. 28, 1913), «Наш век» (ор. 45, 1922–24 гг.), «О, вещая душа моя!» (ор. 61, опубликована после смерти композитора).



4. Ильин И. Путь духовного обновления. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2003. 365 с.
5. Ильин И. Русский колокол. Журнал волевой идеи. Москва : Православный свято-тихоновский гуманитарный университет, 2008. 844 с.
6. Ильин И. Собрание сочинений : в 10 тт. Т. 6. Кн. 3. Москва : Русская книга, 1997. 560 с.
7. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Москва : Музыка, 1973. 470 с.
8. Метнер Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935 ; репринт: Paris : YMCA-Press, 1978. 156 с.
9. Метнер Н. Письма. Москва : Советский композитор, 1973. 616 с.
10. Одоевский В. Русские ночи. Москва : Наука, 1975. URL: [http://az.lib.ru/o/odoewskij\\_w\\_f/text\\_0110.shtml](http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0110.shtml).
11. Осадчая С. Триада эстетического – этического – фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОНМА ім. А.В. Неждановой*. Одеса, 2014. Вип. 19. С. 202–211.
12. Разгуляев Р. «Музыкальный космос» Н. Метнера и историософия Ф. Тютчева. *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных* / гл. ред. Ю. Бочаров. Москва, 2013. № 4 (7). С. 21–31.
13. Рахманинов С. Письмо к А.Д. Кастальскому от 19 июня 1910 г. *Литературное наследие*. Т. 2. Письма. Москва : Сов. композитор, 1980. 583 с.
14. Русская духовная музыка в документах и материалах. Том I. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. Москва : Языки славянских культур, 1998. 688 с.
15. Соловьев В. Сочинения : в 2 т. Т. 2. Москва : Мысль, 1988. 822 с.
16. Фламм К. Эстетические взгляды Николая Метнера. Защита неписанных законов: «Муза и мода». *Русский композитор Николай Метнер. Ученые записки РАМ имени Гнесиных*. Москва, 2014. Вып. 3 (10). С. 3–35.

#### REFERENCES

1. Barantsev, R. (2005) Formation of Trinitarian Thinking. M.-Izhevsk: SRC “Regular and chaotic dynamics”. [in Russian].
2. Dolinskaya, E. (2014) Paradoxes of aesthetic coincidences: academician N. Medtner and avant-garde artist E. Denisov. Magazine “Classic Musician”. М. № 1–2. S. 26–28. [in Russian].
3. Zenkovsky, V. (1999) History of Russian philosophy. Т. 1. Rostov-on-Don: Phoenix. [in Russian].
4. Ilyin, I. (2003) The path of spiritual renewal. М.: LLC “Publishing house AST”. [in Russian].
5. Ilyin, I. (2008) Russian bell Journal of strong-willed ideas. М.: Orthodox St. Tikhon Humanitarian University. [in Russian].
6. Ilyin, I. (1997) Collection essay in 10 vol. Vol. 6. Book. 3. М.: Russian book. [in Russian].

7. Keldysh, Yu. (1973) Rachmaninov and his time. M.: Music. [in Russian].
8. Medtner, N. (1978) Muse and fashion (protection of the foundations of musical art). Paris, 1935; reprint: Paris: YMCA-Press. [in Russian].
9. Medtner, N. (1973) Letters. M.: Soviet composer. [in Russian].
10. Odoevsky, V. (1975) Russian nights. M.: Nauka. URL: [http://az.lib.ru/o/odoewskij\\_w\\_f/text\\_0110.shtml](http://az.lib.ru/o/odoewskij_w_f/text_0110.shtml) [in Russian].
11. Osadchaya, S. (2014) The triad of aesthetic - ethical - fideistic as a fundamental principle of musical culture. Musical mystery and culture. Science newsletter ONMA A.V. Nezhdanova. Odessa. Vol. 19. [in Russian].
12. Razgulyaev, R. (2013) “Musical space” N. Medtner and historiosophy F. Tyutchev. Scientific notes of the Russian Academy of Music Gnesins. M. No. 4 (7). [in Russian].
13. Rachmaninov, S. (1980) Letter to A. Kastalsky from June 19, 1910 S.V. Rachmaninov. Literary heritage. Vol. 2. Letters. M., Sov. composer. [in Russian].
14. Russian sacred music in documents and materials. (1998) Volume I. Synodal choir and school of church singing. Memories. Diaries. Letters. M.: Languages of Slavic cultures. [in Russian].
15. Soloviev, V. Compositions in 2 vols. Vol. 2. M.: Mysl. [in Russian].
16. Flamm, K. (2014) Aesthetic views of Nikolai Medtner. Protecting Unwritten Laws: Muse and Fashion. Russian composer Nikolai Metner. Scientific notes RAM of the name of the Gnesins. M. Issue. 3 (10). [in Russian].

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-12>**Валерия Борисовна Марик**

ORCID: 0000-0002-2607-6105

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
и музыкальной этнографииОдесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
[marikvalery@gmail.com](mailto:marikvalery@gmail.com)

## КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ Н. МЕТНЕРА

**Цель статьи** – изучить концепцию музыкального творчества Н. Метнера, каковой она предстает на страницах книги «Муза и мода (защита основ музыкального искусства)» и записных книжек композитора. **Методология статьи** образована сочетанием музыкально-исторического и философско-эстетического подходов. **Научная новизна работы** заключается в обобщении взглядов Н. Метнера на музыкальное творчество. **Выводы.** Н. Метнеру удалось создать довольно просторную, детализированную, вместе с тем очень целостную, имеющую философско-эстетическое обоснование музыкально-теоретическую систему. Выработав определенный, четкий и ясный категориальный аппарат, Николаю Карловичу, как ученому-музыковеду, удалось предельно концептуализировать свое понимание музыкального творчества, которое, в свою очередь, может быть определено как процесс оперирования музыкальными смыслами в целях непрерывного «обновления содержания несказанного и формы сказанного» (Н. Метнер). Музыкальные смыслы Метнера одновременно и предметны, и идеационны; и устойчивы, и подвижны (процессуальны); и объективны, и субъективны. «Основным», «верховным» музыкальным смыслом и идейно-смысловым центром музыкального произведения у композитора является музыкальная тема – «подлинное наитие», «закон для каждого отдельного произведения», носитель всех элементов и смыслов музыкального языка [3, с. 46–47]. Психологический аспект творчества в концепции Метнера сводится к обсуждению факторов, помогающих максимально оптимизировать условия работы, а именно: необходимости постоянного самоконтроля и самоанализа, а также обретения внутреннего спокойствия и избегания утомления. Нам представляется, что все, что делал в своем творчестве Николай Карлович Метнер, связано с его глубокой внутренней убежденностью в своей правоте – с верой в подлинное искусство и в себя как проводника этого искусства, ибо его произведения, как и произведения великих мастеров прошлого, к творчеству которых

он неустанно апеллює, подлинно індивідуальні і носять «печат творческого Духа» [3, с. 145].

**Ключевые слова:** музикальне творчество, концепція музикального творчества, музикальний зміст, музикальний мов, музикальна тема, пісня, зміст неказанного, віра, радість, творческий Дух.

*Marik Valeriia Borysovna, Ph.D. in the History of Arts, Associate Professor at the Department of the Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The concept of musical creativity in the literary heritage of N. Medtner**

**The purpose of the article** – to study the concept of musical creativity of N. Medtner, which it appears on the pages of the book “Muse and Fashion (protection of the basics of musical art)” and notebooks of the composer. **The methodology of the article** is formed by a combination of musical-historical and philosophical-aesthetic approaches. **The scientific novelty of the work** is to generalize the views of N. Medtner on musical creativity. **Conclusions.** N. Medtner was able to create the rather extensive, detailed, at the same time very integral, philosophical and aesthetic justification musical-theoretical system. Having developed a definite, precise and clear categorical apparatus, Nikolay Karlovich, as a musicologist, was able to conceptually conceptualize his understanding of musical creativity, which, in turn, can be defined as the process of operating with musical meanings in order to continuously “update the content of the untold and the form of what was said” (N. Medtner). Medtner’s musical meanings are both objective and ideational at the same time; both stable and mobile (procedural); both objective and subjective. The “main”, “supreme” musical meaning and ideological and semantic center of a musical composition for composer is a musical theme – “genuine inspiration”, “a law for each individual composition”, a carrier of all elements and meanings of the musical language [3, p. 46–47]. The psychological aspect of creativity in the concept of Medtner comes down to a discussion of factors that help optimize working conditions as much as possible, namely: the need for constant self-monitoring and introspection, as well as finding inner peace and avoiding fatigue. It seems to us that everything that Nikolay Karlovich Medtner did in his creativity is connected with his deep inner conviction of his rightness – with faith in genuine art and in himself as a conductor of this art, for his compositions, like the compositions of great masters of the past, he tirelessly appeals to creativity, truly individual and bear the “sign of the creative Spirit” [3, p. 145].

**Key words:** musical creativity, concept of musical creativity, musical meaning, musical language, musical theme, song, untold content, faith, joy, creative Spirit.

*Марік Валерія Борисівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики і музичної етнології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Концепція музичної творчості у літературній спадщині М. Медтнера**  
**Мета статті** – вивчити концепцію музичної творчості М. Медтнера, якою вона постає на сторінках книги «Муза і мода (захист

основ музичного мистецтва)» й записників композитора. **Методологія статті** утворена поєднанням музично-історичного й філософсько-естетичного підходів. **Наукова новизна роботи** полягає в узагальненні поглядів М. Метнера на музичну творчість. **Висновки.** М. Метнеру вдалося створити досить розлогу, деталізовану, водночас дуже цілісну музично-теоретичну систему, яка має філософсько-естетичне обґрунтування. Виробивши певний, чіткий та ясний категоріальний апарат, Миколі Карловичу як вченому-музикознавцю вдалося гранично концептуалізувати своє розуміння музичної творчості, яке своєю чергою може бути визначено як процес оперування музичними смислами з метою безперервного «оновлення змісту невимовного й форми сказаного» (М. Метнер). Музичні смисли, за Метнером, є одночасно і предметними, й ідеаційними; і стійкими, й рухливими (процесуальними); і об'єктивними, й суб'єктивними. «Основним», «верховним» музичним змістом та ідейно-смісловим центром музичного твору в композитора є музична тема – «справжнє натхнення», «закон для кожного окремого твору», носій всіх елементів і смислів музичної мови [3, с. 46–47]. Психологічний аспект творчості в концепції Метнера зводиться до обговорення факторів, які допомагають максимально оптимізувати умови роботи, а саме необхідності постійного самоконтролю та самоаналізу, а також набуття внутрішнього спокою та уникнення стомлення. На нашу думку, все, що робив у своїй творчості Микола Карлович Метнер, пов'язане з його глибокою внутрішньою переконаністю у своїй правоті – з вірою в справжнє мистецтво й в себе як провідника цього мистецтва, бо його твори, як і твори великих майстрів минулого, до творчості яких він невпинно апелює, справді індивідуальні й носять «знак творчого Духа» [3, с. 145].

**Ключові слова:** музична творчість, концепція музичної творчості, музичний смисл, музична мова, музична тема, пісня, зміст невимовного, віра, радість, творчий Дух.

*Учиться должно и научиться  
можно только тому, во что решишь.*

**Н. Метнер**

**Актуальность исследования** концепции музыкального творчества Николая Метнера обусловлена оригинальностью и своеобразием как поэтики композитора, так и созданной им музыкально-теоретической системы, которая на сегодняшний день остается недостаточно изученной.

**Цель статьи** – изучить концепцию музыкального творчества Н. Метнера, каковой она предстает на страницах книги «Муза и мода (защита основ музыкального искусства)» и записных книжек композитора.

**Научная новизна работы** заключается в обобщении взглядов Н. Метнера на музыкальное творчество.

**Основное изложение материала.** Николай Карлович Метнер – композитор, пианист, музыковед, является одним из интереснейших, глубоких мыслителей своего времени. Наиболее ярко музыковедческие и философско-эстетические позиции Н. Метнера раскрываются на страницах его книги «Муза и мода (защита основ музыкального искусства)». Одной из основных тем и вопросов, поднимаемых композитором в данной работе, становится вопрос о содержании музыкального искусства, которое оказывается связанным с вечными смыслами и ценностями человеческого бытия и которое в этом отношении является целостным и автономным [3, с. 2].

Н. Метнер понимает процесс музыкального творчества как некий священный акт. В этом отношении показательны страницы, где он рассуждает о музыке прошлого<sup>1</sup>, которая, «с ее <...> содержанием несказанного допускала к себе лишь тех, кто, входя в ее храм, отрясал с ног своих прах *житейских* элементов, смыслов и содержаний» [3, с. 13]. Подобно пушкинскому Сальери, возмущенного тем, что «фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери», Метнер обвиняет всех композиторов-новаторов, которых называет «модернистами», в утрате серьезного отношения к искусству, в игре в искусство и с ним.

Призывая всех «непосвященных и неверующих» вернуться в лоно традиционных музыкально-эстетических представлений, Метнер задается риторическим вопросом, отрицательный ответ на который представляется для него очевидным: «можно ли <...> назвать музыкальным творчеством, которое не совпадает с основными смыслами музыкального языка?» [3, с. 42].

При этом в составленную Метнером схему основных смыслов музыкального языка входят: (музыкальный) звук, (музыкальное) время, тоника, гамма, консонанс/диссонанс, тонико-доминантовое соотношение, тонально-модуляционный план, а также аккорды (трезвучия, септаккорды с обращениями и случайные гармонические образования).

---

<sup>1</sup> Часто само слово «творчество» связывается Метнером именно с именами и наследием величайших композиторов прошлого, прежде всего, с Бахом и Бетховеном. Ряд композиторов, творчеством которых восхищался Метнер, довольно большой: Моцарт, Шуман, Шуберт, Шопен, Вагнер, Глинка, Чайковский.

Однако «основным», «верховным» музыкальным смыслом и идейно-смысловым центром музыкального произведения у Метнера является музыкальная тема – «подлинное наитие» (не изобретаема, а обретаема), «доступнейшая простота и единство всего произведения, таящая в себе и освещающая собой всю его сложность и разнообразие», «закон для каждого отдельного произведения». Она «таит в себе все элементы и смыслы музыкального языка», «имеет свой пульс-ритм, свою светотень-гармонию, свое дыхание – каденции, свою перспективу» [3, с. 46–47].

К музыкальным смыслам Метнер также относит такие более сложные, и также не поддающиеся, по мнению Николая Кардовича схематизации, как и музыкальная тема, явления, как мелодия («форму» темы), форма (структуру произведения), звучность («динамика, колорит, качество звука») и ритм [5, с. 51–59].

В попытке ответить на вопрос, как определяет для себя понятие музыкального смысла Метнер, обратим внимание на то, что, как следует из высказываний композитора, речь идет не только об элементах музыкального языка или об их наборе, а и о процессе их взаимодействия между собой в контексте той или иной жанрово-композиционной, стилистической ситуации. Как утверждает Ю. Бычков, «глубинное значение слова «смысл» связано с определением «места того или иного предмета в системе вещей», которое «и постигается нашим разумом» [1]. Но это только первый – языковой уровень системы личностных музыкальных смыслов композитора.

Также Н. Метнер неоднократно подчеркивает связь смыслов музыкального языка с первичными, вечными, универсальными смыслами, составляющие второй, ноэтический уровень его авторской смысловой сферы, в которой смыслы музыкального языка предстают своеобразными поводьями, сопровождающими к смыслам высшим.

Музыкальные смыслы Метнера, одновременно, и предметны, и идеационны; и устойчивы, и подвижны (процессуальны); и объективны – обращены к прошлому, к памяти, к канонам классического музыкального искусства, и субъективны – избираемы и сочетаемы волею и намерениями конкретного автора. «Творящая жизнь музыки в развертываемой музыкальной форме в историческом процессе» сочетается



здесь с пониманием музыки как «целого», как некоего «кода» «в своей идеальной, сверхчувственной и духовной сущности» [2, с. 56].

Итак, в понимании Метнера на начальных этапах создания композиции автор находится в поисках основного смыслового (языкового) ядра – музыкальной темы. Получая, «обретая» данную тему извне (по наитию), он творит, создает форму, оперируя вышеназванными языковыми музыкальными смыслами. При этом на всех этапах работы он входит в некое ноэтическое «измерение» (подключается к ноосфере; обращается к идеальному Над-Адресату), чему в немалой степени способствует этическая установка, которая, по мнению А. Самойленко, в процессах смыслообразования осуществляет функцию контроля на пути к смыслу [6].

В целом, словесный текст Метнера чрезвычайно смыслово концентрирован. Чтобы еще раз убедиться в этом, приведем следующую цитату: «Все бесконечное разнообразие и множество индивидуальных содержаний музыкального искусства (прошлого – В. М.) и радовало нас, да и существовать могло только благодаря связи с тем несказанным содержанием, с той начальной песней, которая была источником музыки. Точно также радовало нас множество и разнообразие форм музыки: оно обуславливалось не новизной основных смыслов (заменяющих в музыкальном языке слова-понятия), а беспредельной способностью их обновления через согласование их. Таким образом, великим праздником нашего искусства была весна – вечное обновление содержания несказанного и формы сказанного.

Каждый человек радовался не чужому-новому, а неожиданной встрече с родным-знакомым. Каждый человек радовался по мере данной ему способности приближения к единству. Никто не посягал на полное достижение его. Каждый понимал, что такое посягательство способно скорее отдалить его от желанной цели, чем приблизить к ней» [3, с. 12–13].

Итак, всего в двух абзацах нам удалось выяснить, что для Метнера:

1. Источник музыки – песня («Бытие песни – Дух музыки, ее несказанная тема» [3, с. 15]).
2. Содержание музыкального искусства несказанно.
3. Основные смыслы музыкального языка подобны словам-понятиям в вербальном языке.

4. Индивидуальные авторские смыслы в музыкальном искусстве существуют благодаря связи с несказанным – то есть с высшим Смыслом.

5. Индивидуальные авторские формы связаны со способностью их обновления посредством различных согласований между собой.

6. Музыкальное творчество – праздник вечного обновления содержания несказанного и формы сказанного.

7. Музыка приносит радость, поскольку позволяет приблизиться к единству (к музыкальному «дому», к обиталищу Духа, к другим людям).

Для концепции музыкального творчества здесь становятся существенными два момента, соответствующие первому и последнему пункту.

Первый сделанный нами вывод чрезвычайно важен и касается интерпретации Метнером песни как некоей прापесни – носительницы духовного начала. Так, во введении к первой части «Музыки и моды» в качестве эпиграфа Метнер приводит стихотворение Лермонтова «Ангел» (1831 г.).

*По небу полуночи ангел летел  
И тихую песню он пел:  
И месяц, и звезды, и тучи толпой  
Внимали той песне святой.  
Он пел о блаженстве безгрешных духов  
Под кущами райских садов,  
О Боге великом он пел, и хвала  
Его непритворна была.  
Он душу младую в объятиях нес  
Для мира печали и слез,  
И звук его песни в душе молодой  
Остался без слов, но живой.  
И долго на свете томилась она,  
Желанием чудным полна,  
И звуков небес заменить не могли.  
Ей скучные песни земли.*

Главная мысль стихотворения может быть понята как тоска души по продемонстрированной ей ангелом музыке божественной, по небесному граду, запечатлеть красоту и величие которых становится ее задачей пребывания в этом мире, применительно к Метнеру – в музыкальном творчестве.

Вторая идея, рожденная гением Лермонтова, – в том, что ряд названных в книге Кристофа Фламма, очень важных для Метнера категорий – таких как вера (в том числе, музыкальная вера или вера в подлинное музыкальное искусство), красота, добро, истина и некоторых других, – пополняется понятием радости<sup>2</sup>. Возвращаясь к проблеме отношения Метнера к новой музыке (критика которой, как принято считать, была слишком жесткой и не всегда неоправданной), можно сказать, поддержав здесь самого Метнера, что таковая не нашла своего места в его представлениях об искусстве как не приносящая радости – ни композитору, ни слушателю, ни музыковеду.

В работе с жанрами композитор оказывается также традиционен и консервативен, как и во всем остальном, опираясь в данном случае на связь с литературой, программность, жанровость и цикличность. Жанровая сфера Метнера включает в себя концерт, сонату, квинтет, сказки и др. пьесы, романсы. В целом, в концепции музыкального творчества Метнера жанровая форма предстает как место пространства и бытия «совершенного содержания» (Н. Метнер). При этом содержание совершенного во всех отношениях и потому эталонного искусства прошлого, на которое, по мнению Метнера, должен равняться каждый композитор, становится понятным слушателю посредством постижения совершенства формы.

Как известно, Метнер также уделяет внимание условиям, в которых должен творить композитор, посвящая им целый ряд страниц, прежде всего, в записных книжках.

Немаловажным *психологическим фактором успешности творческого процесса*, как композитора, так и пианиста, подчеркивает Метнер, является состояние спокойствия. Все, что мешает работе, должно быть отложено в сторону. Также композитор ни в коем случае не должен утомляться (первый пункт «Заметок о работе композитора»). Метнер подчеркивает, что перепады настроения, впадание в отчаяние в процессе работы («контрасты») чаще всего объясняются именно утомлением. Также с утомлением нередко объясняется возникновение «бесчувствия к предмету» и «пресыщения работой» (совет Метнера в этом случае: «отдохнуть понемногу, но чаще») [5, с. 42].

<sup>2</sup> Симбиоз раннеантичной, христианской и немецкой идеалистической позиций в эстетике и философских взглядах Метнера подробно описан Кристофером Фламмом [8].

При этом не на последнем месте для композитора оказывается работа над самим собой, над своим характером, необходимость закалять волю, учиться терпению.

Таким образом, то, что Метнер называет экономической и стратегической позицией в организации рабочего процесса, можно представить формулой: «Работать меньше, но эффективнее».

**Выводы.** Н. Метнеру удалось создать обоснованную, довольно пространную, детализированную, вместе с тем очень целостную, имеющую философско-эстетическое обоснование музыкально-теоретическую систему. Выработав определенный, четкий и ясный категориальный аппарат, Николаю Карловичу, как ученому-музыковеду, удалось предельно концептуализировать свое понимание музыкального творчества, которое, в свою очередь, может быть определено как процесс оперирования музыкальными смыслами в целях непрерывного «обновления содержания несказанного и формы сказанного» (Н. Метнер).

Психологический аспект творчества в концепции Николая Карловича сводится к обсуждению факторов, помогающих максимально оптимизировать условия работы, а именно: необходимости постоянного самоконтроля и самоанализа, а также обретение внутреннего спокойствия и избегания утомления.

Нам представляется, что все, что делал в своем творчестве Николай Карлович Метнер, связано с его глубокой внутренней убежденностью в своей правоте – с верой в подлинное искусство и в себя как проводника этого искусства, ибо его произведения, как и произведения великих мастеров прошлого, к творчеству он неустанно апеллирует, подлинно индивидуальны и носят «печать творческого Духа» [3, с. 145].

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Бычков Ю. Проблема смысла в музыке. URL: <http://yugi317.narod.ru/smysl.html>.
2. Коломиец Г. Смысл и ценность музыки. *Ценности и смыслы*. 2010, С. 43–57.
3. Метнер Н. Муза и мода (защита основ музыкального искусства). Париж, 1935. YMCA PRESS, 1978. 88 с.
4. Метнер Н. Письма / сост. и ред. З. Апетян. Москва : Советский композитор, 1973. 615 с.
5. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. Изд. 2. Москва : Музыка, 1979. 72 с.

6. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания: проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 243 с.

7. Чернышев М. Принципы музыкального мышления и синтез смыслов в музыкальной семантике. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-muzykalnogo-myshleniya-i-sintez-smyslov-v-muzykalnoy-semantike>.

8. Flamm Ch. Der russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien: mit einem ausführlichen Werkverzeichnis, einem vollständigen Verzeichnis der von ihm ... 1903 bis 1994. E. Kuhn; 1. Aufl edition, 1995. 690 S.

### *REFERENCES*

1. Bychkov, Y. The problem of meaning in music. Retrieved from <http://yuri317.narod.ru/smysl.html> [in Russian].

2. Kolomic, G. (2010) The meaning and value of music. Values and meanings, 43–57 [in Russian].

3. Medtner, N. (1978) Muse and fashion (protection of the basics of musical art). Moscow [in Russian].

4. Medtner, N. (1973) The letters. Moscow [in Russian].

5. Medtner, N. (1935) Daily work of the pianist and the composer. Pages from notebooks. Moscow [in Russian].

6. Samojlenko, A. (2002) Musicology and the methodology of humanitarian knowledge: the problem of dialogue. Odessa [in Russian].

7. Chernyshev, M. The principles of musical thinking and the synthesis of meanings in musical semantics. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipy-muzykalnogo-myshleniya-i-sintez-smyslov-v-muzykalnoy-semantike> [in Russian].

8. Flamm, Ch. (1995) Der russische Komponist Nikolaj Metner: Studien und Materialien: mit einem ausführlichen Werkverzeichnis, einem vollständigen Verzeichnis der von ihm ... 1903 bis 1994 [in German].

UDC 78.01+781.8:7.011

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-13>**Viktor Yuriiovych Mishyn**

ORCID: 0000-0003-1888-2008

PhD-Student at the Arts Philosophy Department

Ivan Franko National University of Lviv

viktormishyn@gmail.com

## “THE PHYSICS” OF MUSIC PERCEPTION IN ANTIQUE PHILOSOPHY AND CARTESIAN MECHANISM

*The purpose of the article is to compare two models of music perception (or rather how such perception was seen in relevant epochs) regarding to main doctrines of the aesthetics of music at the time: ancient Greek doctrine of ethos in music and baroque doctrine of the affections. The doctrine of ethos in music spreads and reaches its apogee in the works of Greek philosophers, so this article is an attempt to build a “physical” model of music perception as it was considered by these philosophers. The analogous model can be obtained from the Descartes’ Passions of the Soul. **Methodology.** Content analysis applied for different philosophical sources in order to create the “physical” models of music perception through the synthesis of this data. Despite the fact that concepts “ethos” and “affect” are pretty close to each other by their nature, there is a quite big difference between these concepts. The Greeks believed that different types of music not only result some affect, but the music itself possesses particular type of ethos and can actually affect the ethos of a person (the purpose of the article is to build the “physical” model of such an influence as it was considered by the Greek philosophers). **Scientific novelty.** The designing of such models, as well as comparing them, has not been undertaken ever before. Mechanistic materialism is only a half part of Cartesian philosophy: as is known, Cartesian world consists of two kinds of substances – res extensa and res cogitans. **Conclusions.** Mechanistic materialism is only a half part of Cartesian philosophy: as is known, Cartesian world consists of two kinds of substances – res extensa and res cogitans. Res extensa (as was just mentioned) represents the physical world, and res cogitans – the mind or soul. In “The Passions of the Soul” Descartes examines an interaction between these two substances from the mechanistic positions and this enables us to look at such interaction with regard to music perception. The doctrine of ethos profoundly influenced the creation of new doctrine of musical aesthetics – baroque doctrine of the affections (so-called theory of the affects). The article highlights the similarity between these two aesthetical doctrines comparing their “physical” models of music perception.*

**Key words:** musical ethos, doctrine of musical ethos, doctrine of the affections, theory of the affects, music perception.

**Мишин Віктор Юрійович**, аспірант кафедри філософії мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

**«Фізика» музичного сприйняття в античній філософії та картезіанському механіцизмі**

**Метою статті** є порівняння двох моделей музичного сприйняття (або швидше яким його бачили у відповідні епохи) відносно до основних доктрин музичної естетики того часу: давньогрецького вчення про музичний етос і теорії афектів епохи Бароко. Вчення про музичний етос розповсюджується та досягає свого апогею в працях давньогрецьких філософів, тому стаття є спробою побудувати «фізичну» модель музичного сприйняття, виходячи з міркувань античних філософів із цього приводу. Подібна модель може бути отримана з декартівських «Пристрасей душі». **Методологія дослідження** полягає в контент-аналізі, застосованим до ряду філософських джерел із метою створення «фізичних» моделей музичного сприйняття музики за допомогою синтезу цих даних. Незважаючи на те, що поняття «етос» та «афект» за своєю природою досить близькі один до одного, між цими поняттями існує досить велика різниця. Греки вважали, що різні типи музики не тільки викликають певний афект, але й сама музика має певним типом етос і може фактично впливати на етос людини (мета статті – побудувати «фізичну» модель такого впливу, як це вважалося грецькими філософами). **Наукова новизна.** Побудови подібних моделей, як і їх порівняння, раніше не здійснювались. Механістичний матеріалізм – це тільки половина картезіанської філософії: як відомо, картезіанський світ складається з двох видів речовин – *res extensa* й *res cogitans*. *Res extensa* (як тільки що згадувалося) є фізичним світом, а *res cogitans* – розумом або душею. **Висновки.** Механістичний матеріалізм – це лише половина частини декартової філософії: як відомо, декартовий світ складається з двох видів речовин – *res extensa* й *res cogitans*. *Res extensa* (як щойно згадувалося) є фізичним світом, а *res cogitans* – розумом або душею. У «Пристрасях душі» Декарт досліджує взаємодію між цими двома речовинами з механістичних позицій, і це дозволяє нам розглянути таку взаємодію щодо сприйняття музики. Вчення про етос глибоко вплинуло на створення нового вчення музичної естетики – теорії афектів. Стаття викладає подібність між цими двома естетичними доктринами шляхом порівняння їх моделей музичного сприйняття.

**Ключові слова:** музичний етос, етос в музиці, вчення про музичний етос, теорія афектів, музичне сприйняття.

**Мишин Віктор Юрьевич**, аспірант кафедри філософії мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка

**«Фізика» музикального восприяття в античній філософії і картезіанском механицизме**

**Цель статьи** – сравнение двух моделей музыкального восприяття (или скорее каким его видели в соответствующие эпохи) относительно основных учений музыкальной эстетики того времени: древнегреческого учения о музыкальном этосе и теории аффектов эпохи Барокко. Учение о му-



зыкальном этосе распространяется и достигает своего апогея в трудах древнегреческих философов, поэтому статья является попыткой построить «физическую» модель музыкального восприятия, исходя из соображений античных философов по этому поводу. Похожая модель может быть получена из декартовских «Страстей души». **Методология** исследования заключается в контент-анализе, примененном к различным философским источникам с целью создать «физические» модели восприятия музыки посредством синтеза этих данных. Несмотря на то, что понятия «этнос» и «аффект» по своей природе довольно близки друг к другу, между этими понятиями существует довольно большое различие. Греки полагали, что различные типы музыки не только вызывают определенный аффект, но и сама музыка обладает определенным типом этноса и может фактически влиять на этнос человека (цель статьи – построить «физическую» модель такого влияния, как это считалось греческими философами). **Научная новизна.** Построения подобных моделей, как и их сравнение, ранее не осуществлялись. Механистический материализм – это только половина картезианской философии: как известно, картезианский мир состоит из двух видов веществ – *res extensa* и *res cogitans*. *Res extensa* (как только что упоминалось) представляет физический мир, а *res cogitans* – разум или душу. **Выводы.** Учение об этносе глубоко повлияло на создание нового учения музыкальной эстетики – теории аффектов. Статья освещает сходство между этими двумя эстетическими доктринами путем сравнения их моделей музыкального восприятия.

**Ключевые слова:** музыкальный этнос, этнос в музыке, учение о музыкальном этносе, теория аффектов, музыкальное восприятие.

**Relevance of the study.** In the context of the musical-aesthetical paradigm shift at the late XVI – early XVII centuries rises a number of questions about the perception of music within the doctrine of affections. One of the most relevant problems regarding to the creating the genre of opera (which caused such paradigm shift) would be the problem of the succession of new music to the antique musical-aesthetical principles.

Hence, **the purpose of this paper** is to highlight the similarity between the “physical” models of music perception in ancient Greek doctrine of ethos in music and baroque doctrine of the affections.

**Scientific novelty.** The designing of such models, as well as comparing them, has not been undertaken ever before. Mechanistic materialism is only a half part of Cartesian philosophy: as is known, Cartesian world consists of two kinds of substances – *res extensa* and *res cogitans*.

**The body of the paper.** It is not a mere coincidence that Antiquity and Baroque were chosen here: opera was born like a supposed

rebirth of antique drama, and this fact has resulted the similarity between ancient Greek doctrine of ethos in music and baroque affect theory (except for educational component of the first one). Both doctrines states that music somehow affects mental sphere of human being and results a certain ethos or affect.

Despite the fact that concepts “ethos” and “affect” are pretty close to each other by their nature, there is a quite big difference between these concepts. The concept of ethos is more loaded: it means not just emotional reaction, but also behavior, and even moral. In other words, nature of ethos is more permanent. So, the Greeks believed that different types of music not only result some affect, but the music itself possesses particular type of ethos and can actually affect the ethos of a person (the purpose of the article is to build the “physical” model of such an influence as it was considered by the Greek philosophers).

First, let us consider the doctrine of ethos in music. This doctrine has spread because of the activity of Plato and Aristotle, who used it in their works about the perfect polity (resp. “Respublica” et “Politica”). In addition, there is some evidence that this doctrine was partially integrated into state educational system of Athens. In the dialogue “Crito” Plato mentions that according to the Athenian law music and gymnastics were the compulsory disciplines for child’s education (Plat. Crito, 50d-e). Such ideas must be rooted in the Pythagorean tradition, but they have been widely disseminated precisely in Classical Athens in order to translate into reality extremely popular at the time concept of *kalokagathia*, i.e. highest ideal of human being that consider a man as a potential mythical demigod, excellent in every sense.

So, how music could influence ethical sphere according to ancient Greek philosophy? Pseudo-Aristotelian treatise “Problemata” (Προβλήματα), completed by some peripatetic scholar supposedly before the sixth century A.D. [1, p. viii], raises a number of issues related to music in the XIX book. We are interested in following questions: “Why is it that of all things which are perceived by the senses that which is heard alone possesses moral character? For music, even if it is unaccompanied by words, yet has character; whereas a colour and an odour and a savour have not” (Problema 27) and “Why do rhythms and tunes, which after all are only voice, resemble moral characters, whereas savours do not, nor yet colours and odours?” (Problema 29) (Arist. Probl. XIX 27, 29). The answer is: “<...> because that which is heard alone has movement <...>

This movement resembles moral character both in the rhythms and in the melodic disposition of the high and low notes <...> these movements are connected with action, and actions are indicative of moral character” (Probl., 919b30–920a5) [1].

It is clear from the text that sound possesses movement and this movement is able to influence ethos and, therefore, human actions, but still unclear the mechanism of such an influence. To understand this, we must know what the concept “soul” means in antique philosophy. Aristotelis “De Anima” (Περὶ ψυχῆς) gives us a bunch of the most widespread at the time perspectives on the nature of soul. Aristotle concludes that all the philosophers define the soul by three things: motion, perception and incorporeality (Arist. De anima, 405b10) [2, p. 8]. It means that the soul is able to set our body in motion, to perceive, and that it is not a body (let’s compare this to *res extensa et res cogitans* of Descartes). For all the folks and primitive societies, the soul means life – these two concepts are inextricably linked. And life means breath, heartbeat, moving body – i.e. some sort of movement. “The act of breathing, so characteristic of the higher animals during life, and coinciding so closely with life in its departure, has been repeatedly and naturally identified with the life or soul itself” (Tylor, 1920). According to Tylor, in some languages words “breath” and “soul” can even be the same (for example, “anima” or “spiritus” in Latin or “*duch*” in Slavic languages) [9, p. 432–433]. So, it is clear: if the body doesn’t move – the soul is gone and, therefore, the claim that soul causes movement is undeniable not only for ancient Greek world-view, but also for other cultures.

In addition, the soul was often treated like self-moving entity (De anima, 403b30). The last seems contentious for Aristotle, but Plato was so sure about it that tried to prove immortality of the soul proceeding from its self-movementness: whereas something moves itself, it can never desist from motion (Plat. Phaedr 245c) [6, p. 524]. “What is the soul according to Plato? It is only the concept of movement, or rather self-movement. When such a soul incarnates, the body becomes a regularity of one or another corporal movement” (Losev, 2000) [5, p. 344]. Using this generalization, we can imagine the soul as a bearer of certain ethos in accordance with the type of its motion.

Let’s make some interim conclusions:

1) Music can affect the soul due to the fact that it possesses some movement;

2) The soul is a concept of movement – self-moving entity, capable of setting the body in certain type of motion (depending on the type of soul’s movement).

So, movements of music affect movements of soul and they in turn cause certain type of movement in body. But we need to complete the picture. Plato through Pythagorean Timaeus tells us how a sound of music can affect the soul: “<...> sound is the percussion of air by way of the ears upon the brain and the blood and transmitted to the soul, and that hearing is the motion caused by the percussion <...>” (Plat. Tim., 67b) [6, p. 1268].

In summary, from all the evidences obtained from antique sources we can formulate the next “physical” model of music perception, how it was seen in Antiquity:

*The movement of sound through blood in the brain affects the movement of soul, and the movement of soul, in turn, causes the movement of body.*

So, we obtained a closed loop in which the musical ethos affects the ethos of soul, and vice versa: “And it was a good saying of Damon the Athenian, that songs and dances must inevitably exist where the mind was excited in any manner; and liberal, and gentlemanly, and honourable feelings of the mind produce corresponding kinds of music, and the opposite feelings likewise produce the opposite kinds of music” (Athenaeus XIV, 25; 628c) [3, p. 1002].

Many centuries after, in the Later Renaissance Italy completely new genre of secular music is emerging. Opera was born like a supposed rebirth of antique drama, where vocal music represents human feelings, emotions, i.e. affects. Here we must clarify the importance of the term “representation”. According to Aristotelian aesthetical tradition, which was the dominant in Renaissance, all the arts should represent something in the physical world as a model of beauty, truth and good (such a representation calls mimesis μίμησις – imitation, representation, mimicry). The question is: “What does music represent?” The rise of opera gave a reason to claim that music represents human affects.

Thanks to the work of Descartes “The Passions of the Soul” we can get one more “physical” model of music perception from the point of view of one of the greatest philosophers and scientists ever. Descartes sees human affects from the perspective of mechanistic materialism (mechanical philosophy, mechanical determinism). It was one of the main approaches to understanding the physical world in 17<sup>th</sup> and even 18<sup>th</sup> centuries. Such worldview model flows

from rationalism – the way to justify knowledge with ratio, i.e. intellectually and deductively, asking for a reason of every single event in order to discover how the universe works. Therefore, Descartes and other mechanists (Gassendi, Mersenne, Hobbes et al.) saw the physical world (extended thing, *res extensa*) like a huge mechanism (that is why we call it mechanical philosophy, mechanistic materialism or mechanical determinism).

The general model of different types of perception is depicted in the 13<sup>th</sup> article of this treatise: “<...> sounds, odours, heat, pain, hunger, thirst, and generally all objects, as well of our other exterior senses, as our interior appetites, do also excite some motion in our nerves, which passes by means of them unto the brain; and besides, that these severall motions of the brain create in our soul different resentments <...>” (*Passions*, art. 13) [4, p. 12–13]. Descartes identifies as mediator between body and soul some subtle substance called “animal spirits”. According to Descartes these spirits are responsible for the physical stimulation which causes the body to move and at the same time for any kind of perception: “<...> it is knowne that all these motions of the muscles, as also all the senses depend on the sinews, which are as little strings, or like small tonnells coming all from the braine, and containing as that does a certain aire, or exceeding subtle wind, which is tearmed the Animall spirits” (*Passions*, art. 7) [4, p. 7].

Therefore, in this model *the movement of sound through animal spirits in nerves affects the movement of soul, and the movement of soul, in turn, causes the movement of body the same way through animal spirits in nerves.*

As we can see, the Descartes’ model is not very different from antique one: Descartes only specified the pathway in which the sound can reach the soul. However, even this way was known in the antique world: according to Galen, two different types of nerves governed the two principal functions of the nervous system – sensation and motion (Rousseau, 2004) [7, p. 11].

Furthermore, Descartes identifies the locus of interaction between animal spirits and soul – exact place where soul and body interact. This is pineal gland or so-called third eye. According to Descartes, it’s “a little kernel in the brain <...> whose least motions in it cause the course of the spirits”, and inversely, course of the spirits causes the motion of pineal gland (*Passions*, art. 31) [4, p. 25–26]. And even this Descartes’ “innovation” in perception was well known in Antiquity: in the 8<sup>th</sup> book of Galen’s “On

the usefulness of the parts of the body” he refutes the widespread belief that the pineal gland regulated the flow of psychic pneuma in the brain.

**Conclusions.** Mechanistic materialism is only a half part of Cartesian philosophy: as is known, Cartesian world consists of two kinds of substances – res extensa and res cogitans. Res extensa (as was just mentioned) represents the physical world, and res cogitans – the mind or soul. In “The Passions of the Soul” Descartes examines an interaction between these two substances from the mechanistic positions and this enables us to look at such interaction with regard to music perception. Thus, Descartes’ “The Passions of the Soul” provides practically the same “physical” model of music perception as it was hundreds of years ago in antique world. This is the result of the similarity between ancient Greek doctrine of ethos in music and baroque affect theory, more specifically – of the same gnoseological precondition: the position that music through mimesis represents human feelings and emotions in order to affect feelings and emotions of spectators during theater performance or simple listening to music.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Aristotle and Forster E. *Problemata*. The Works of Aristotle: Translated into English under the editorship of W. D. Ross. Volume 7. Oxford : Clarendon Press, 1927.
2. Aristotle and Shields C. *De Anima*. Oxford : Clarendon Press, 2016.
3. Athenaeus and Yonge C. *The Deipnosophists or Banquet of the Learned* : in 3 volumes. London : Henry G. Bohn, 1854. Vol. 3.
4. Descartes R. *The Passions of the Soule*. Translated out of French into English. London : J. Martin and J. Ridley, 1650.
5. Лосев А. Ф. *История античной эстетики* : в 8 т. Москва: АСТ ; Харьков : Фолио, 2000. Т. 2 : Софисты. Сократ. Платон. 846 с.
6. Plato and Cooper J. *Complete works*. Indianapolis; Cambridge : Hackett Publishing Company, 1997.
7. Rousseau G. S. *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*. Basingstoke : Palgrave MacMillan, 2004.
8. History of the pineal gland / Shoja et al. *Child's Nervous System*. 2016. Vol. 32(4). P. 583–586. URL: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s00381-015-2636-3.pdf> (accessed: April 15<sup>th</sup>, 2018).
9. Tylor E. B. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom* : in 2 volumes. 6th ed. London : John Murray, 1920. Vol. 2.

#### REFERENCES

1. Aristotle and Forster, E. (1927). *Problemata*. The Works of Aristotle: Translated into English under the editorship of W. D. Ross. Volume 7. Oxford: Clarendon Press [in English].

2. Aristotle and Shields, C. (2016). *De Anima*. Oxford: Claredon Press [in English].
3. Athenaeus and Yonge, C. (1854). *The Deipnosophists or Banquet of the Learned*: in 3 volumes. London: Henry G. Bohn, vol. 3 [in English].
4. Descartes, R. (1650). *The Passions of the Soule*. Translated out of French into English. London: J. Martin and J. Ridley [in English].
5. Losev, A. F. (2000). *Istoriya antichnoy estetiki* [The history of antique aesthetics], vol. 2: *Sofisty. Sokrat. Platon* [Sophists. Socrates. Plato]. Moscow: AST; Kharkov: Folio [in Russian]
6. Plato and Cooper, J. (1997). *Complete works*. Indianapolis; Cambridge: Hackett Publishing Company [in English].
7. Rousseau, G. S. (2004). *Nervous Acts: Essays on Literature, Culture and Sensibility*. Basingstoke: Palgrave MacMillan [in English].
8. Shoja et al. (2016). History of the pineal gland. *Child's Nervous System*, vol. 32(4), pp. 583–586. Retrieved from: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s00381-015-2636-3.pdf> [in English].
9. Tylor, E. B. (1920). *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*: in 2 volumes, 6th ed. London: John Murray, vol. 2 [in English].

УДК 78.072.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-14>

**Кирило Ігорович Чинчевий**

ORCID: 0000-0003-0592-4037

*аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства  
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
kirilltchinch@gmail.com*

## **ФЕНОМЕН «МАЙСТЕР-КЛАС» У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ПОНЯТТЯ**

*Мета роботи* полягає в історичному огляді феномена «майстер-клас» від його виникнення до сучасності. *Методологія* дослідження спирається на наукові культурологічні, філософсько-естетичні й музикознавчі праці, а також порівняльно-історичний, аналітичний і діахронічний методи. *Наукова новизна* полягає в спробі виявити джерела й шляхи розвитку поняття «майстер-клас», систематизувати в історично-хронологічній послідовності відомості про феномен «майстер-клас» у музичному мистецтві й визначити місце феномена «майстер-клас» у сучасному музичному мистецтві. *Висновки*. Досліджено



джерела поняття «майстер-клас», починаючи від давньогрецького явища «техне» (τέχνη), простежено подальший його розвиток в епоху Відродження та бароко до становлення перших зразків сучасного вигляду «майстер-класу», які започаткував Ф. Ліст у XIX ст. У другій половині XX ст. явище майстер-класу набуває поширення не тільки як метод побудови уроку, а і як самостійна подія, що покликана розширити творчі й професійні горизонти учасників цього процесу (особливо в студентів). Також зроблено огляд російських фортепіанних шкіл початку XX ст., представники яких широко використовували у своїй педагогічній практиці форму «майстер-класу». Історичний огляд завершено аналізом використання форми «майстер-клас» у сучасних реаліях як одного з важливих складників навчального процесу престижних навчальних закладів світу та як незамінного засобу передачі досвіду, майстерності, навичок і вмій між знаними майстрами фортепіанного мистецтва та їх менш досвідченими колегами в рамках одиничних майстер-класів чи серіях майстер-класів (так званих академіях) на численних конкурсах фортепіанного виконавства й фестивалів різних рівнів. Не минули увагою й українські заходи у форматі майстер-класів. Також визначено тлумачення поняття «майстер-клас» у різних тлумачних словниках і різноманітних мовних культурах: англійській, німецькій, французькій та інших.

**Ключові слова:** музичне виконавство, майстер-клас, техне, майстер.

*Chinchevyi Kirill Ihorovych, Graduate Student at the Department of Theory and History of Musical Performance of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*

#### ***The phenomenon of “master class” in musical art: prolegomenon to the concept***

**The purpose of the work** is a historical review of the phenomenon of “master class” from its occurrence to the present. **The methodology of the research** is based on scientific cultural, philosophical and aesthetic and musicological works, as well as comparative historical, analytical and diachronic methods. **The scientific novelty of the research** consists in an attempt to identify the origins and ways of developing the concept of a “master class”, to systematize in a historical and chronological sequence information on the phenomenon of a “master class” in musical art and to determine the place of the phenomenon of a “master class” in modern musical art. **Conclusions.** The origins of the concept of a “master class”, starting from the ancient Greek phenomenon “technete” (τέχνη), are investigated, its further development is traced in the Renaissance and Baroque to the formation of the first modern examples of a “master class” that arose in the creative and educational activities of F. Liszt in the 19th century. In the second half of the XX century, the phenomenon of master class is spreading not only as a method of constructing a lesson, but as an independent event, which is designed to expand the creative and professional horizons of participants in this process (especially students). A review is also made of Russian piano schools of the early twentieth century,

whose representatives widely used the form of a “master class” in their teaching practice. The historical review is completed by the analysis of the use of the “master class” form in modern realities: as one of the important components of the educational process of prestigious educational institutions of the world and as an indispensable means of transferring experience, skills, abilities between famous masters of piano art and their less experienced colleagues within individual master classes or series of master classes (the so-called academies) in the framework of numerous piano competitions and festivals of various levels. Ukrainian events in the format of master classes were also not ignored. The interpretation of the concept of “master class” was also defined in various explanatory dictionaries and various language cultures: English, German, French and others.

**Key words:** musical performance, master class, technet, master.

**Чинчевой Кирилл Игоревич**, аспирант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

**Феномен «мастер-класс» в музыкальном искусстве: пролегомены к понятиям**

**Цель работы** заключается в историческом обзоре феномена «мастер-класс» от его возникновения до современности. **Методология** исследования опирается на научные культурологические, философско-эстетические и музыковедческие труды, а также сравнительно-исторический, аналитический и диахронический методы. **Научная новизна** заключается в попытке выявить истоки и пути развития понятия «мастер-класс», систематизировать в исторически-хронологической последовательности сведения о феномене «мастер-класс» в музыкальном искусстве и определить место феномена «мастер-класс» в современном музыкальном искусстве. **Выводы.** Исследованы истоки понятия «мастер-класс», начиная от древнегреческого явления «техне» (τέχνη), прослежено дальнейшее его развитие в эпоху Возрождения и барокко до становления первых современных образцов «мастер-класса», которые возникли в творческо-педагогической деятельности Ф. Листа в XIX в. Во второй половине XX в. явление мастер-класса получает распространение не только как метода построения урока, но и как самостоятельного события, которое призвано расширить творческие и профессиональные горизонты участников этого процесса (особенно у студентов). Также сделан обзор российских фортепианных школ начала XX в., представители которых широко использовали в своей педагогической практике форму «мастер-класс». Исторический обзор завершён анализом использования формы «мастер-класс» в современных реалиях как одного из важных составляющих учебного процесса престижных учебных заведений мира и как незаменимого средства передачи опыта, мастерства, навыков и умений между известными мастерами фортепианного искусства и их менее опытными коллегами в рамках единичных мастер-классов или серий мастер-классов (так называемых академиях) на многочисленных конкурсах фортепианного

исполнительства и фестивалях различных уровней. Не обошли вниманием и украинские мероприятия в формате мастер-классов. Также было определено толкование понятия «мастер-класс» в различных толковых словарях и различных языковых культурах: английской, немецкой, французской и других.

**Ключевые слова:** музыкальное исполнительство, мастер-класс, техне, мастер.

**Актуальність.** Мистецтво є продуктом суто людської діяльності та набуває характеру людської пам'яті, досвіду та своєрідного генетичного коду. Треба також пам'ятати про гносеологічну функцію мистецтва. А якщо є освідомлення пізнавальної функції набутих навичок та знань суб'єктом, то має бути необхідність донести свій досвід до більш широкого загалу. Форм передачі цих знань та вмінь було декілька, серед яких і майстер-клас, що заслуговує більш детального розгляду. З часів виникнення явище майстер-класу відіграло важливу роль як спосіб комунікації та передачі досвіду. Поняття майстер-класу займає провідне місце і в наш час дуже широко використовується в різних сферах діяльності людини як трансляція культурного досвіду: педагогічного, наукового, мистецького тощо.

**Викладення основного матеріалу.** Перш ніж перейти, власне, до історії виникнення майстер-класу в музичній культурі, зупинимось на тлумаченні цього феномену в різних енциклопедичних словниках та різноманітних мовних культурах. Звернемо увагу на дві складові цього слова «майстер» і «клас», які походять від англійського «masterclass»: «*master*» – кращий в будь-якій галузі, людина, яка досягла високого мистецтва у своїй справі, а також прекрасно знає своє ремесло, наставник; а також «*class*» – заняття, урок.

Цікаво, що в багатьох європейських мовах тлумачення цього словосполучення збігається, однак із деякими особливостями. Близьким до англійського тлумачення є німецьке трактування цієї дефініції: Meister – «майстер», «спеціаліст», «знавець»; Werkmeister – «майстер на виробництві», Kenner – «знавець». В італійській мові також присутня близькість: artigiano-«ремісник», «кустар», maestro – «майстер», «знавець», «спеціаліст».

Однак, у французькій та іспанській мовах, майстер-клас асоціюється з протилежністю самому майстру, буквально тлумачиться як той, що «навпроти майстра»: французька «contremaître» (старший) «майстер», «бригадир», «maître» «пан», «владика»; іспанська – «старший майстер», «начальник цеху».

Як бачимо, вже у самому словосполученні «майстер-клас» в різних мовних культурах закладено такі, на перший погляд, несумісні поняття

як «ремісник», «знавець» (котре в контексті нашого дослідження є близьким до поняття «епістема» знання, про що буде йти мова далі) та «майстер» (у самому високому значенні цього слова, близькому до Деміурга, Творця). Отже, поняття «майстер-клас» багатомірне, мотивує до виникнення великої кількості визначень, котрі розкривають це явище з різних сторін.

Як не парадоксально може видаватися на перший погляд, ми вважаємо, що поняття «майстер-клас» бере свої певні витoki в такому давньогрецькому понятті як «техне» (τέχνη). Давні греки вкладали у це слово комплексний, всеосяжний зміст, дещо інший ніж той, який вкладається сьогодні у слово «техніка». Техне (від грец. τεχνε [techne]) – мистецтво, майстерність, вміння – одна з базових характеристик давньогрецької культури. Відомий російський мислитель О. Лосев вивчаючи етимологію слова «техне» підмічає, що у греків не було поділу на *ремесло*, *мистецтво* та *науку*, усі ці три компоненти вміщувало в себе поняття «техне» [6, с. 490]. Це широке поняття охоплює практично всі сфери людської діяльності та надзвичайно близьке до нашого розуміння поняття «майстер-клас», яке включає до себе і ремесло, і мистецтво, і науку. Розглянемо всі три компоненти більш детально.

Як вже було зазначено, в давньогрецькій традиції будь-яке майстерне виробництво розумілося як «техне», а тому для греків мистецтвом була не тільки праця архітектора або художника, але й праця теслі або ткача. Таким чином, поняттям «техне» позначалася будь яка людська праця (на противагу творінням природи), що є *творчою*, використовує вміння, а не лише натхнення й свідомо ґрунтується на правилах і канонах, а не тільки на досвіді. Греки були переконані, що вміння в мистецтві – досить істотна складова і тому ставилися до мистецтва, як до розумової діяльності. У своєму визначенні мистецтва вони наголошували на знанні, що є присутнім в мистецтві, і цінували мистецтво найбільше саме за це знання, а тому й наука, була не уможливною, а практичною діяльністю.

Ремесло для греків було живим, таким, що мало душу (як і само мистецтво), сприймалося не тільки як людське, але й божественне, космологічне творіння, адже Космос розумівся як величніше «техне». Греки прагнули пояснити його будову за допомогою сакральних знань, котрі передавались від предків, а вміння застосовувати ці знання називали «*техне*».

Таким чином, у давніх греків не було поділу на високе, витончене мистецтво та на ремісничу працю, адже будь-яке людське творіння сприймалося як величніше космічне «техне», а тому й зрозуміло, чому давньогрецького майстра, ремісника, котрий зміг досягти досконалості

у будь-якій справі називали деміургом (від давньогрецького *δημιουργός* – «майстер, знавець, спеціаліст; ремісник, майстровий; світотворець, творець»; від давньогрецького *δήμος* – «земля, народ» + від давньогрецького *ἔργον* – «справа, праця, робота»). Якщо спочатку давні греки називали деміургом будь-яку людину, яка працює для людей (ремісника або посадову особу), то з часом так стали називати майстра, знавця своєї справи.

Відзначимо, що не у всіх грецьких філософів розуміння «техне» ідентичне. Так у Платона слово «техне» близьке до «епістеме» (від грец. *ἐπιστήμη* – «знання», «наука» та *ἐπίσταμαι* – «знати» або «пізнавати») – вміння орієнтуватись, розбиратись, що є близьким до сучасного слова «знання». Ще раз підкреслимо, що давні греки прагнули пояснювати світ і створення речей через науку та знання [8].

Відомий грецький філософ Аристотель у своїх працях також чимало уваги приділяє поняттю «техніка». Зокрема у творі «Нікомахова етика» [1] він вважає, що техніка – це розумна, творча поведінка, в основі якої правильне знання. Продовжуючи вчення Платона про буття, у своєму вченні про знання Аристотель робить безпосереднім предметом *теорію науки*. Науку і мистецтво Аристотель відокремлює від ремесла на тій підставі, що в їх основу покладено свідомий принцип і метод побудови, а ремесло він вважає лише результатом наслідування та звички. Відмінності між наукою і мистецтвом філософ віднаходить у тому, що наука має справу із сутнім, а мистецтво – зі становленням. Мистецтво є виявом потенційного буття, «зарядженим» дійсністю, хоча й не є нею як такою.

Вже у ХХ ст. німецький мислитель М. Гайдеггер у своїх тлумаченнях про «техне» і «техніки» також відмічає близькість двох понять – «техне» і «епістеме». За його твердженнями вони обидва іменували знання в самому широкому сенсі. Гайдеггер стверджує, що на початку європейської історії в Давній Греції мистецтво називалося просто «техне», адже всі мистецтва корінілися не в мистецькій сфері, їх твори не були об'єктом естетичної насолоди. Розмірковуючи над тим, що таке техніка, німецький мислитель, спираючись на багатовіковий досвід філософії, припускає, що вона надається як засіб та наводить чотири аспекти його причинності. На думку мислителя, людина, що будує дім або корабель, або виковує жертвну чашу, виводить виготовлене з неявного відповідно таким чотирьом причинам: 1) *causa materialis*, матеріал, речовина, з котрої виготовляється, наприклад, срібна чаша; 2) *causa formalis*, форма, образ, який приймає цей матеріал; 3) *causa finalis*, мета, наприклад, жертвоприношення, яким визначається форма и матеріал необхідний длячаші; 4) *causa efficiens* –

причина, що створює своєю дією готову реальну чашу, тобто срібних справ майстер. Отже, коли майстер створює будь-яку річ, він розкриває потаємне, що закладене у процесі її створення. Він заздалегідь збирає образ і матеріал речі воедино в світлі передбачуваної закінченості готової речі і намічає спосіб її виготовлення. Саме тому В. Бібіхін, відомий російський перекладач М. Гайдеггера, тлумачить «техне» як вид «істинствования» (рос. истинствования), тобто явлення потаємної істини в результаті творення будь-якого мистецтва. Таким чином, вирішальна суть «техне» полягає зовсім не в операціях і маніпуляціях, не в застосуванні засобів, а в згаданому розкритті потаємного. Слід зазначити, що розкриття потаємного, істини, у кожному окремому випадку творення буде інакшим. Як пише Гайдеггер: «“Техне” розкриває те, що не саме себе виготовлює, а те, що ще не існує в наявності, а тому може вийти і виглядати і так, і інакше» [9, с. 225]. В якості такого розкриття, але не в якості виготовлення, «техне» і виявляється твором. Тому, спираючись на думки М. Гайдеггера, можна зробити висновок, що «техне» і є тим розкриттям таємниці, котрим просякнуті всі мистецтва.

Отже, «техне» для нас є тим поняттям, що безпосередньо пов'язано з мистецтвом, яким, у свою чергу є явище майстер-класу. Саме всі три складові давньогрецького «техне» – ремісничка майстерність, високе мистецтво і наука - під час майстер-класу стають певним матеріалом для передачі майстром учневі умінь, знань, навичок та високої майстерності у широкому сенсі цього слова.

Майстер-клас як явище бере свій початок з глибини віків. До його прадавніх форм можна віднести методику викладання софістів у Давній Греції. Відомий дослідник античної культури Т. Гомперц у праці «Грецькі мислителі» пише: «Настав час, коли оригінальні й талановиті люди побажали самостійно заповнити цю прогалину освіти. З'явилися мандрівні вчителі, які подорожують з міста у місто; вони збирали навколо себе юнаків і навчали їх» [2, с. 442]. На цих уроках молодій людині викладались елементи позитивних наук, вчення натурфілософів, викладались та пояснювались поетичні твори, правила граматики, тонкощі метафізики. Цікавою особливістю цих уроків було те, що крім учня, з яким безпосередньо працював софіст, збиралась публіка, що виступала слухачем, сприймала інформацію, котру викладав майстер, переймала його досвід, вступала у полілог з іншими учасниками заходу.

Слід відзначити, що відношення до художників у широкому розумінні цього слова, зокрема, до музикантів як майстрів, почало змінюватися лише в епоху Відродження. Довгий час їх відносили до професій ремісників (як тесляр, муляр та ін.) і це було пов'язано, як зазначає О. Кривцун, з «новою якістю самосвідомості діячів мистецтва»

[7, с. 61]. Практично всі науковці, котрі досліджують епоху Відродження, відзначають той факт, що майстерні художників стають центрами інтелектуального життя, в яких збиралися відомі філософи, вчені, аристократи. Можна сказати, що це були певні майстер-класи того часу, «з маргінальної фігури, – пише О. Кривцун, – якою був художник в середньовіччі, він потрапляє майже в сферу соціальної еліти» [там само]. Отже, саме з цього часу художник розуміється як титан, деміург, центр світобудови, носій універсальних здібностей.

Окремі елементи явища майстер-класу зустрічаються і в практиці концертуючих музикантів бароко. Відома італійська скрипалька, оперна співачка і композиторка Магдалена Лаура Сірмен отримувала освіту у Венеції в Ospedale dei Medicanti і брала уроки гри на скрипці у Джузеппе Тартіні, відвідуючи його в Падуї. Судячи зі змісту листа Джузеппе Тартіні, що дійшов до наших часів, в якому італійський музикант розповідає про прийоми гри на скрипці, можна припустити, що уроки, які прослідували згодом могли бути наближені за формою проведення до майстер – класу.

Людиною, котра започаткувала майстер-клас у його більш сучасних формах і проявах вважають Ф. Ліста. Відомий угорський піаніст почав викладати, ще у молодому віці у 1827 р. і продовжував майже до самої смерті (1886 р.). Про особливості занять Ф. Ліста ми дізнаємось із численних записів його учнів: Августа Гелеріха, Емі Фей, Карла Лахмунда та інших. Особливо цікавими та докладними є нотатки Гелеріха, котрий певний час був його секретарем. Саме від Гелеріха нам стає відомо про винайдену Ф. Листом форму проведення уроку, котрий за своїм змістом наближується до сучасного майстер-класу. Як зазначає Гелеріх у своїх спогадах [12], Лист вважав такий вид занять найбільш корисним для інструменталістів, бо в ньому наявний елемент змагальності та творчого єднання. На таких заняттях завжди була присутня велика кількість учнів, кожний показував один або два твори. Основу репертуару складали твори самого майстра, також Ф. Шопена, Й. Брамса, А. Рубінштейна. На уроках Ф. Лист не ставив перед учнями будь-яких особливих методичних завдань, більшою мірою розмірковував над втіленням образів, змістовним компонентом музики.

Елементи майстер-класу активно використовувалися представниками російської фортепіанної школи починаючи з братів Рубінштейнів. Засновник Петербурзької консерваторії, відомий піаніст і композитор А. Рубінштейн під час своїх занять з учнями вимагав постійної присутності їх на заняттях своїх колег. Він контактував з аудиторією, розповідаючи тонкощі фортепіанного виконавства, ділився своїми поглядами на вирішення технічних та творчих задач, задавав запитання щодо виконання колег. Такої манери викладання дотримувався



і його брат М. Рубінштейн. За згадками його учня Е. Зауера, учні, відвідуючи уроки колег: по-перше отримували можливість знайомитись з великою кількістю фортепіанного репертуару, по-друге виконання учнів носили характер концертних.

Інший яскравий представник російської фортепіанної школи, котрий також використовував елементи майстер-класу – К. Ігумнов. Як згадував один із учнів К. Ігумнова, відомий радянський музикознавець, піаніст і педагог Я. Мільштейн: «У класі зазвичай присутні майже всі учні, незалежно від того, чи грали вони в той день на уроці чи ні: вчилися не тільки граючи, але і слухаючи інших. Навіть у найбільш інертних учнів народжувалося ні з чим не порівнянне відчуття виконавської співтворчості, живого участі в творення музики, зосередженого і побожного ставлення до мистецтва» [9, с. 398].

Ще один із представників російської фортепіанної школи – Г. Нейгауз продовжує традиції проведення або використання елементів майстер-класу на своїх заняттях. Як згадує учень Нейгауза І. Жуков: «Під час гри на уроці <...> в класі, як це майже традиційно бувало, повно людей, і не тільки його студентів» [6, с. 40]. Для Г. Нейгауза було важливим комунікувати з аудиторією, ділитись своїми враженнями щодо виконання, ставити запитання учням.

У другій половині ХХ столітті явище майстер-класу набуває поширення не тільки як метод побудови уроку, а як самостійна подія, що покликана розширити творчі та професійні горизонти учасників цього процесу (особливо у студентів). Багато відомих митців, зокрема піаністів дають майстер-класи. Серед яких, наприклад, голландський клавесиніст, органіст, диригент, музикознавець та педагог Г. Леонхардт. У консерваторії ім. Я. П. Свелінка в Амстердамі з 1954 по 1988 р.р. регулярно проводив майстер-класи. Деякі з них дійшли до нас у відео-записах. Утворюються «літні академії», самостійні цикли майстер-класів при музичних закладах (консерваторіях, вищих школах музики) або ж при фестивалях, де один чи одразу декілька відомих майстрів охоче діляться своїм професійним досвідом.

Практично на базі усіх найвідоміших фестивалів академічної музики створюються академії з майстер-класами: у Верб'є з 1994 року (Verbier Festival Academy); майстер класи у рамках фестивалю BBC Proms, академія на базі люцернського фестивалю (Lucerne Festival Academy); майстер-класи на базі Єрусалимського музичного центру (The Jerusalem Music Centre), Міжнародна академія у Ліхтенштейні (Internationale Musik akademie in Liechtenstein) та інші.

З 1998 року, на базі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, у Києві започатковано «Школу

виконавської майстерності» – майстер-класи провідних світових музикантів серед яких Уорен Томпсон, Володимир Крайнів, Норма Фішер, Діна Іоффе, Адам Вібровські, Яков Касман, а також відомі українські музиканти – Ігор Рябов, Валерій Козлов, Борис Архімович, Юрій Кот. У 2000 році «Школа виконавської майстерності» переросла у Міжнародну «Літню музичну академію». Формат проведення цього заходу передбачає декілька майстер-класів з майстром для учасника, а за підсумками проводиться виступ учасника на концерті, навіть із супроводом оркестру. Ідею київської «Літньої музичної академії» підхопив і Чернігів, у якому на базі чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм уже багато років поспіль проходить подібний захід.

Багато передових музичних закладів вводять майстер-клас до системи своєї освіти, як важливу складову творчого і професійного зростання своїх учнів, серед яких найвизначніші і відомі, що постійно проводять майстер-класи із залученням найкращих музикантів світу: Королівська академія музики (Royal Academy of Music) та Королівський коледж музики (Royal College of Music) у Лондоні, Джульєрдська школа музики (Juilliard School), міжнародна літня академія у консерваторії Зальцбурга (Universität Mozarteum Salzburg), Піаністична академія у Імолі (Accademia Pianistica Imola), Міжнародна музична академія ім. А. Рубінштейна у Дюссельдорфі (The Anton Rubinstein International Music Academy).

Учасниками таких заходів є як студенти вищезазначених установ, так і музиканти з усього світу. Для багатьох навчальних закладів проведення майстер-класів та літніх академій – це один з методів самопрезентації навчального закладу та його викладачів. Відвідавши, або взявши участь у таких заходах потенційний студент може зробити остаточний вибір щодо майбутнього навчання, ознайомитись з методами викладання, обрати педагога, відчути загальну атмосферу музичного закладу. Підтримує світові тенденції й пострадянський музично-освітній простір. Зокрема московська державна консерваторія постійно проводить майстер-класи та літні академії у своєму закладі, залучаючи провідних музикантів світу.

**Висновок.** Підсумовуючи вищесказане варто зазначити, що «майстер-клас» – один з важливих феноменів культури загалом і музичної культури зокрема. Як і багато інших явищ європейської культури майстер-клас виник завдячуючи античній культурі і активно був використаний в епоху Відродження. Починаючи з XIX століття він здобув сучасні риси завдячуючи Ф. Лісту, пройшовши крізь віки він не втратив своєї актуальності в наш час. Майстер-клас як засіб передачі

ремесла, мистецтва і науки широко використовується у світовій культурній практиці. Саме формат майстер-класу обрано як ключовий для обміну досвідом між митцями в рамках багатьох конкурсів, академій. Майстер-клас має великий потенціал у сучасній культурі для розвитку і ще більш широкого використання, зокрема у контексті інформаційних технологій.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Азимов Э.Г., Шукин А.Н. Новый словарь методических терминов и понятий. Москва : ИКАР, 2009. 448 с.
2. Аристотель. Нікомахова етика. Київ : Аквілон-Плюс, 2002. 480 с. URL: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles\\_\\_nicomachean\\_ethics\\_\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles__nicomachean_ethics__ua.htm). (дата звернення: 03.10.2019).
3. Гомперц Т. Греческие мыслители. Санкт-Петербург : Алетейя, 1999. 606 + 272 с.
4. Грохотов С.В. Уроки Гольденвейзера. Москва : Классика-XXI, 2000. 248 с.
5. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. Москва : Русский язык, 2000. 2310 с. URL: <http://gifo.me/dict/efremova/мастер-класс>. (дата звернення: 10.09.2019).
6. Жуков И.М. Уроки жизни (о Г.Г. Нейгаузе). Москва : Музыкальная академия, 2007. № 1. С. 39–45.
7. Кривцун О.А. Эстетика : учебник. Москва : Аспект Пресс, 2000. 434 с.
8. Лосев А.Ф. 12 тезисов об античной культуре. URL: [http://psylib.org.ua/books/\\_losew02.htm](http://psylib.org.ua/books/_losew02.htm) (дата звернення: 17.11.2019).
9. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов. Москва : Музыка, 1975. 471с.
10. Платон. Собрание сочинений : в 4 т. ; Российская академия наук, институт философии. Москва : Мысль, 1994. Том 4. 830 с.
11. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления. Москва : Республика, 1993. 447 с.
12. Jerger W. The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884–1886: Diary Notes of August Gullerich. Bloomington : Indiana University Press, 2010. 224 p.

### **REFERENCES**

1. Azimov, E. G., Shchukin A. N. (2009) Novyy slovar metodicheskikh terminov i ponyatyy. Moskva: IKAR [in Russian].
2. Aristotel (2002) Nikomakhova etika. Kiïv: Akvilon-Plyus. URL: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles\\_\\_nicomachean\\_ethics\\_\\_ua.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/aristoteles__nicomachean_ethics__ua.htm). (data zvernennya: 10.09.2019). [in Ukrainian]
3. Gomperts, T. (1999) Grecheskie mysliteli. Sankt-Peterburg: Aleteyya. [in Russian].
4. Grokhotov, S.V. (2000) Uroki Goldenveyzera. Moskva: Klassika-XXI. [in Russian].

5. Yefremova, T. F. (2000) *Novyy slovar russkogo yazyka. Tolkovo-slovoobrazovatelnyy*. Moskva: Russkiy yazyk URL: <http://gufo.me/dict/efremova/master-klass>. (data zvernennya: 10.09.2019). [in Russian].
6. Zhukov, I. M. (2007) *Uroki zhizni (o G.G. Neygauze)*. Moskva: Muzykalnaya akademiya. №1. S. 39 – 45. [in Russian].
7. Krivtsun, O.A. (2000) *Estetika: Uchebnik*. Moskva: Aspekt Press. [in Russian].
8. Losev, A. F. 12 tezisev ob antichnoy kulture. URL: [http://psylib.org.ua/books/\\_losev02.htm](http://psylib.org.ua/books/_losev02.htm) (data zvernennya: 17.11.2019). [in Russian].
9. Milshteyn, Ya. I. (1975) *Konstantin Nikolaevich Igumnov*. Moskva: Muzyka [in Russian].
10. Platon (1994) *Sobranie sochineniy v 4 t. / Rossiyskaya akademiya nauk, institut filosofii*. Moskva: Mysl. Tom 4. [in Russian].
11. Khaydegger, M. (1993) *Vremya i bytie: Stati i vystupleniya*. Moskva: Respublika. [in Russian].
12. Jerger, W. (2010) *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884–1886: Diary Notes of August Gullerich*. Bloomington: Indiana University Press [in English].

UDC 78.03+782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-15>

**Wang Na**

ORCID: 0000-0001-6014-1604

*Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography  
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
WangnaOd19@gmail.com*

## **MODERN OPERA HOUSE AS A SUBJECT OF MUSICOLOGIST STUDIES: MUSICAL, HISTORICAL AND INTERPRETATION ASPECTS**

*The aim of the article is to identify the fundamental principles, artistic parameters and value-semantic guidelines of the modern opera house, considered in a wide musicological discursive field. To study the socio-aesthetic role of artistic value, theoretical parameters for considering the relationship and mutual influence of the phenomena of theater and opera are formed. The methodology of the work is determined by a system of historical and theoretical approaches, each of which is represented by a complex of methods based on the combination of such methodological approaches as musical and historical, interpretive, opera*

study, theater studies, textological and semiological. **The scientific novelty** is in the substantiation and systematization of approaches to the study of the phenomenon of modern opera house, within the framework of which the repertoire factography of modern European and Chinese opera houses is created. New interpretative possibilities and directorial decisions are revealed, due to the expansion of artistic and creative boundaries of the opera house as one of the leading socio-communicative mechanisms of the modern musical and cultural space.

**Conclusions.** Based on this, we can conclude that the modern opera house, as a phenomenon derived from musical theater, basically contains reliance on the relatedness of the musical and theatrical components of the action, since in this type of theater they are an indissoluble unity; direct connection with the historical past, with the cultural and historical traditions that nourished it, together with possible cultural influences from outside; the concentration of theatrical action around the protagonist with an in-depth description of his inner world, psycho-emotional states around which the main event outline of the composition unfolds. The opera house occupies an important place in the musical and historical process and acquires the significance of one of the most powerful socio-cultural institutional mechanisms of culture, exerting a significant impact on the formation of the value-semantic dominants of culture and the personal consciousness of a person.

**Key words:** modern opera house, musical theater, opera hero, artistic image, opera character.

**Ван Ха**, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Сучасний оперний театр як предмет музикознавчого вивчення: музично-історичний та інтерпретаційний аспекти**

**Метою статті** є виявлення основоположних принципів, художніх параметрів і ціннісно-сміслових орієнтирів сучасного оперного театру, що розглядаються в широкому музикознавчому дискурсивному полі. Для вивчення соціально-естетичної ролі художнього значення формуються теоретичні параметри розгляду взаємозв'язку й взаємовпливу феноменів театру й опери. **Методологія роботи** визначається системою історичного й теоретичного підходів, кожен з яких представлений комплексом методів, заснованих на об'єднанні таких, як музично-історичний, інтерпретаційний, оперознавчий, театрознавчий, текстологічний і семіологічний. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні й систематизації підходів до вивчення явища сучасного оперного театру, в рамках яких створюється репертуарна фактографія сучасних європейських і китайських оперних театрів. Виявляються нові інтерпретаційні можливості й режисерські рішення, зумовлені розширенням художньо-творчих кордонів оперного театру як одного з провідних соціокомунікативних механізмів сучасного музично-культурного простору.

**Висновки.** Сучасний оперний театр як феномен, похідний від музичного театру, в основі своїй містить опору на спорідненість музичного й театрального компонентів дії, оскільки в такому вигляді театру вони є нерозривною єдністю; безпосереднім зв'язком з історичним минулим,

з його культурно-історичними традиціями в сукупності з можливими культурними впливами ззовні; зосередженістю театральної дії навколо головної дійової особи з поглибленою характеристикою її внутрішнього світу, психоемоційних станів, навколо яких і розгортається головна подія канва твору. Оперний театр займає важливе місце в музично-історичному процесі й набуває значення одного з найпотужніших соціокультурних інституційних механізмів культури, роблячи істотний вплив на формування ціннісно-сміслових домінант культури й особистісну свідомість людини.

**Ключові слова:** сучасний оперний театр, музичний театр, оперний герой, художній образ, оперний персонаж.

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

**Современный оперный театр как предмет музыковедческого изучения: музыкально-исторический и интерпретационный аспекты**

**Целью статьи** является исследование основополагающих принципов, художественных параметров и ценностно-смысловых ориентиров современного оперного театра, рассматриваемые в широком музыковедческом дискурсивном поле. Для изучения социально-эстетической роли художественного значения формируются теоретические параметры рассмотрения взаимосвязи и взаимовлияния феноменов театра и оперы. **Методология работы** определяется системой исторического и теоретического подходов, каждый из которых представлен комплексом методов, основанных на объединении таких, как музыкально-исторический, интерпретационный, опероведческий, театроведческий, текстологический и семиологический. **Научная новизна** заключается в обосновании и систематизации подходов к изучению явления современного оперного театра, в рамках которых создается репертуарная фактография современных европейских и китайских оперных театров. Выявляются новые интерпретационные возможности и режиссерские решения, обусловленные расширением художественно-творческих границ оперного театра как одного из ведущих социокоммуникативных механизмов современного музыкально-культурного пространства.

**Выводы.** Современный оперный театр как производный от музыкального театра феномен в основе своей содержит опору на целостность музыкального и театрального компонентов действия, поскольку в таком виде театра они представляют собой нерасторжимое единство; непосредственную связь с историческим прошлым, с питающими его культурно-историческими традициями в совокупности с возможными культурными влияниями извне; сосредоточенность театрального действия вокруг главного действующего героя с углубленной характеристикой его внутреннего мира, психоземональных состояний, вокруг которых и разворачивается главная событийная канва произведения. Оперный театр занимает важное место в музыкально-историческом процессе и приобретает значение одного из мощнейших соціокультурних інституціональних механізмів культури, оказывая существенное

воздействие на формирование ценностно-смысловых доминант культуры и личностное сознание человека.

**Ключевые слова:** современный оперный театр, музыкальный театр, оперный герой, художественный образ, оперный персонаж.

**Relevance of the article.** Among the most popular areas of modern musical and cultural life, one of the leading positions is occupied by the opera house, the influence and authority of which has significantly increased in recent decades.

Today, the opera house is becoming a place where the compositions of the great masters of the distant past return from oblivion, an example of which is the numerous performances of opera compositions of the Baroque era, both singular and within the framework of various opera festivals. Along with this, premieres of new works by contemporary composers take place on opera stages, as well as staging of opera masterpieces in a new director's reading, using the latest innovative techniques of modern director's theater, which reveals the special artistic and communicative functions of the opera house.

The new conceptual unity of opera and theater practice is evidenced by the strengthening of dialogical interaction between various national historical opera schools, primarily from their institutional, primordially theatrical side, which allows to speak of the existence of a single world opera house at the beginning of the XXI century. This phenomenon includes not only various European national opera and theater systems, but also various theatrical systems of China, America, Japan, etc., many of which relatively recently entered into a close dialogue with the European opera and theater tradition, developing up to this point in accordance with their national and cultural attitudes.

At the same time, it should be noted the importance of the traditions of European opera, which to this day is the most important component of the repertoire of all world opera houses and the foundation for the further development of the world opera house. Therefore, the fundamental properties, the main essential indicators of opera creativity are first of all formed better, deeper of all, they reveal themselves when referring to the repertoire artifacts of European opera, in their obligatory connection with the socio-cultural functions of the theater.

It is necessary to emphasize the importance of developing theoretical criteria for assessing *the artistic-activity relationship* of theatrical creative practice and the genre form of opera, as well as



determining the entire range of textological interpretative conditions important to study *the current state of this relationship and the main components, factors in the development of modern opera house*.

**The aim of the article** is to identify the fundamental principles, artistic parameters and value-semantic guidelines of the modern opera house, considered in a wide musicological discursive field. To study the socio-aesthetic role of artistic value, theoretical parameters for considering the relationship and mutual influence of the phenomena of theater and opera are formed. **The methodology of the work** is determined by a system of historical and theoretical approaches, each of which is represented by a complex of methods based on the combination of such methodological approaches as musical and historical, interpretive, opera study, theater studies, textological and semiological. **The scientific novelty** is in the substantiation and systematization of approaches to the study of the phenomenon of modern opera house, within the framework of which the repertoire factography of modern European and Chinese opera houses is created. New interpretative possibilities and directorial decisions are revealed, due to the expansion of artistic and creative boundaries of the opera house as one of the leading socio-communicative mechanisms of the modern musical and cultural space.

**Presenting the main material.** The study of modern opera house and opera creativity presupposes, on the one hand, an appeal to specific composer poetics, since opera creativity always depends on the manifestation of a personal factor, as it is author's. On the other hand, it leads to the discovery of temporal characteristics both of a general historical nature and in connection with the time of creation of individual opera compositions and the periodization of the composition of opera authors. In addition, the focus is on the interpretative characteristics of the studied opera composition, as well as the theatrical and staging side of the opera house as a whole. Among the musicological compositions devoted to the study of the phenomenon of opera in all its guises and manifestations, works affecting the staging aspect of the functioning of this phenomenon are clearly insufficient. The work of M. Cherkashyna-Gubarenko "Opera House in the Space of a Changing World" [4], in which the author offers a deep analysis of the repertoire of the largest opera houses of our time, which forms a kind of anthology of modern opera as an artistic phenomenon, is a rare example of this type of research.

On the pages of her book M. Cherkashyna-Gubarenko builds an extended series of names, many of which, from the point of view of linear historical time, can hardly be called modern. Among the objects of the scientist's consideration, we can find the study of productions on the best opera stages of compositions by Monteverdi, Gluck, Beethoven, Verdi, Puccini, Leoncavallo, Massenet, Wagner, Tchaikovsky, Janacek, R. Strauss, Debussy, S. Prokofiev, Britten, Gubarenko and many others. The creativity of the composers, separated in historical time and space, turns out to be close and related to the artistic chronotopes of the modern opera house, if by the latter we mean the last third of the XX – beginning of the XXI century.

The very definition of “modern opera house” testifies to the existence of a special artistic, aesthetic and value-semantic phenomenon, which is directly related to the dominant cultural, historical and symbolic parameters of the culture in the depths of which the phenomenon under study originated. Thus, the modern opera house is, first of all, very closely related to the national cultural and historical tradition that gave birth to it, which is of particular importance in the study of cultural influences and dialogical interactions between types of cultures that are distant in aesthetic parameters, which include the interaction between European and Chinese opera traditions.

European opera art becomes a subject of deep interest on the part of Chinese cultural figures by historical standards quite late, namely on the verge of the XIX and XX centuries. Many researchers associate a similar interest in socio-political changes in China itself, which could not but affect cultural processes. It should be noted that, as Zhang Lizhen points out, “acquaintance with European musical culture for China passed mainly through Japan, which made certain adjustments” [5, p. 24].

The initiators of such a cultural dialogue were prominent musical and cultural figures who sought to establish creative contacts with representatives of European musical culture, which led to the acquaintance of residents of large Chinese cities with European opera masterpieces. So, in the first third of the XX century, the Italian opera troupe repeatedly toured Shanghai, which introduced Chinese listeners to such outstanding opera compositions as *Aida*, *La Traviata*, *Rigoletto* by G. Verdi, *Cio-cio-san* by G. Puccini, “*Carmen*” by J. Bizet and others. It should be noted that these opera compositions still occupy a very significant place on the

opera stage in China, having a significant impact on the development of its opera house today.

Consequently, the phenomenon of the modern opera house is addressed to those value-semantic orientations and realities of generalized human experience, which have acquired the status of cultural and historical universals, and hence a meta-temporal purpose. The category “opera house” itself contains a certain duality, since, on the one hand, it is directed towards the phenomenon of theatricalization – dramatic theater, on the other – towards musical art, to the extent and linguistic expression in which it is represented by the genre form of opera. It should be noted that the opera house develops its own system of semantically significant emblems and symbols, according to which its own system of relationships between the hero and the surrounding reality is built. The function of these semantic signs, along with those indicated above, was also performed by stable, repetitive melodic and rhythmic formulas, keys, timbres, etc.

Proceeding from this, it becomes obvious that the conceptual definition of “modern opera house” indicates the existing division and comparison, both in theoretical and in analytical and textological terms, *theatricality* as a value-semantic paradigm of artistic culture; *operality* as a key feature of an artistic image (expression, speaking out) in its specific genre synthetic form; *musicality* as a conceptual property of opera interpretation.

Diverse musical and theatrical systems that arise in various national musical and cultural varieties and musical theater in its general constitutive quality is a special phenomenon of world culture, which has absorbed, reflected in an artistic form, the long historical experience of the human community, uniting and representing the specific features of various ethnic cultures.

When considering a modern opera house, it should be noted that, on the one hand, it is a product of the cultural and historical process, on the other, it relies on the musical and theatrical traditions existing in a particular culture, which are often associated with a complex of traditional folklore, religious-sacred, socio-cultural attitudes. Studying the path of the historical development of the modern opera house, its distinction in the chronotopic flow and the completeness of the action presented on the stage should be defined as one of the fundamental characteristics. This was already pointed out by Aristotle in *Poetics*, when he said that “tragedy is an imitation of an important and complete action, which has [a certain] volume, [produced] by speech, sweetened in different

ways in its various parts, [produced] in action, and not in the narrative and accomplishing by means of compassion and fear the purification of such passions” [1, p. 651]. Therefore, Aristotle believed that the main task of the theater should be the desire to present an action that is significant in its artistic and substantive parameters, and, at the same time, presenting the action as a kind of complete sequence of events, which makes a theatrical performance akin to reality reproduced by artistic means.

In musical theater as a cultural and historical phenomenon and a product of the culture that formed it, attention should be paid to several important components, which largely explain the features and internal logic of the functioning of this phenomenon. The first component is the deep connection between the theatrical and musical levels of musical theater, due to the commonality of their artistic and aesthetic attitudes and the initial relatedness of these two levels, which can be characterized as the idea of historical unity, historical community, as an expression of the historical life of people in the theatrical art.

The second component is related to the characterization and interpretation of the image of a person who becomes the main character, the main hero of culture. In European theater, a person as a cultural hero throughout the history of musical theater found himself in different positions – from a certain opposition of religious interpretation in the Middle Ages, to its closeness to the divine principle in the ancient Greek and Renaissance theater, marked by signs of an anthropocentric worldview that strengthens interest in human life activity and to its personal uniqueness. In Chinese and Japanese theaters, the protagonists of a theatrical performance were often characters endowed with magical powers, carriers of the transcendental principle, and then a person literally reincarnated into his character, becoming a guide or mediator that allows the voice of a deity to sound.

The performer in the musical and theatrical production of China acts strictly within the framework of the canon formed throughout the evolution of the Chinese theater. That means, for him the main task is not the interpretation and playful recreation of his character, but the exact reproduction of all canonical attitudes associated with his character, accurate reproduction the existing performing form. As Zhang Lizhen rightly points out in his work devoted to the study of modern Chinese opera, “Chinese musical theater is *the art of form* brought to perfection, modern opera is *the art of*

*interpretation*” [5, p. 93]. However, both for the European and for the oriental musical theater, and later for the opera house formed on its basis, the most important component is the musical expression of the profound psychological characteristics of the characters, which make it possible to express the main aspirations of the hero, his inner world and ideological attitudes.

Despite the genetic affinity of the opera house with the dramatic theater in terms of a number of internal structural and artistic and semantic parameters, the entire history of the origin and their further genesis demonstrates the desire of these artistic phenomena to gain some autonomy from the dramatic theater. This confrontation leads to the emergence of many intermediate (between dramatic and musical) theatrical forms, with different preponderance, with a complete or partial victory of the verbal or musical principle. But it also leads to the emergence of a number of synthetic musical and dramatic forms, including those that go beyond the boundaries of theatrical art itself, lead to the development of other visual-artistic, entertainment spheres of culture (film, television, musicals and show programs, advertising project, mass media, etc.) [2]. The parameters of the artistic unity and genetic integrity of musical theater can be found using the historiographic approach, that is, through retrospection, since in its successive development one form replaces another, significantly differing from the previous one and striving for an original interpretation of the components of the musical and theatrical genre.

But in this general history of the theater, one thing remains undeniable: *the dialogical interaction of two forms of artistic convention* – the verbal, which reveals the content of the action, solidary with its objective side, and the musical, which explains the meaning of this action and its objective realities, that is, indicating their meaning for a person, therefore, on the genuine deep motives of creating theatrical convention.

The illusion of life, which is becoming more important and effective, brighter and more attractive than life itself – this is the main paradox of theatrical art, which makes its musical forms a necessary part of the existence of culture in its two main tendencies – both human culture, *in a person*, and *communication* culture, human *in culture*.

**Conclusions.** Based on this, we can conclude that the modern opera house, as a phenomenon derived from musical theater, basically contains reliance on the relatedness of the musical and

theatrical components of the action, since in this type of theater they are an indissoluble unity; direct connection with the historical past, with the cultural and historical traditions that nourished it, together with possible cultural influences from outside; the concentration of theatrical action around the protagonist with an in-depth description of his inner world, psycho-emotional states around which the main event outline of the composition unfolds.

The opera house occupies an important place in the musical and historical process and acquires the significance of one of the most powerful socio-cultural institutional mechanisms of culture, exerting a significant impact on the formation of the value-semantic dominants of culture and the personal consciousness of a person. The indicative side of the opera house from the moment of its inception to the present day is its orientation and appeal to the audience, the problem of demand, which turns out to be closely related to the repertoire of theaters, with the choice of compositions that meet the needs of our time. Today, in the age of the development of high-tech media communications, we can talk about the emergence of a “global audience”, in which new information and communication opportunities and tools that arise as a product of the activities of globalized networks acquire a decisive importance. This situation makes it possible to create new quantitative and qualitative criteria for assessing the artistic phenomenon under consideration, which, in turn, changes the internal gradations, and sometimes makes the boundaries between the mass and the elite in modern culture permeable. The value-based aesthetic transformation of the audience includes increased attention to opera art, in particular, to the discussion of its socio-psychological significance, the specifics of its traditions, both artistic and socio-functional [3, p. 167].

All authors acknowledge the fact that opera has grown in popularity in the world over the past few decades, as well as the tendency of the return of public interest in classical forms of opera. This trend is interpreted by culturologists as evidence of the restructuring of the value hierarchy of modern culture, which interacts with the formation of a person’s need for cultural self-identification, for the preservation and development of spiritual life.

Consequently, from the sociocultural side, the activities of a modern opera house are closely connected with the moral toposes of society, with the direction in which the educational life of society is carried out, as well as with interethnic interactions,

positions and experience of relations of this society, which is especially important for the preparation of performing opera frames.

### **BIBLIOGRAPHY**

1. Аристотель. Поэтика. Аристотель. Труды : в 4 т. Москва : Мысль, 1983. Т. 4. С. 645–680.
2. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры : дисс. ... канд. культурологии : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2003. 213 с.
3. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории : дисс. ... канд. социол. наук : 22.00.06. Москва, 2010. 179 с.
4. Черкашина-Губаренко М. Оперный театр в пространстве меняющегося мира: страницы оперной истории в картинках и лицах : монография. Киев, 2013. 468 с.
5. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2010. 149 с.

### **REFERENCES**

1. Aristotle (1983). Poetika [Poetics]. *Aristotle. Works* (in 4 volumes). Moscow: Mysl', vol. 4, pp. 645–680 [in Russian].
2. Lisenkova, A. (2003). Sotsial'naya kommunikatsiya kak faktor razvitiya muzykal'noy teatral'noy kul'tury [Social communication as a factor in the development of musical theater culture]. *Candidate's thesis*. Saint-Petersburg [in Russian].
3. Loseva-Demidova, E. (2010). Opernoe iskusstvo kak faktor formirovaniya tsennostnykh orientatsiy zritel'skoy auditorii [Opera art as a factor in the formation of value orientations of the audience]. *Candidate's thesis*. Moscow [in Russian].
4. Cherkashyna-Gubarenko, M. (2013). Opernyy teatr v prostranstve menyayushchegosya mira: stranitsy opernoy istorii v kartinkakh i litsakh: monografiya [Opera house in the space of a changing world: pages of opera history in pictures and faces: monograph]. Kyiv [in Russian].
5. Zhang Lizhen (2010). Sovremennaya kitayskaya opera: istoriya i perspektivy razvitiya [Contemporary Chinese Opera: History and Development Prospects]. *Candidate's thesis*. Saint-Petersburg [in Russian].



## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

---

УДК 782.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-16>

*Олена Миколаївна Батовська*

*ORCID: 0000-0002-1435-1245*

*доктор мистецтвознавства, доцент,*

*доцент кафедри хорового диригування*

*Харківського національного університету мистецтв*

*імені І. П. Котляревського*

*bathelen@ukr.net*

### ХОР В ОПЕРІ «ФАУСТ» Ш. ГУНО ЯК ВАГОМИЙ КОМПОНЕНТ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

*Мета роботи* – вивчення хору як показника образно-емоційної сфери в опері «Фауст» Ш. Гуно. Хоровий компонент разом з оркестром, солістами, декораціями, сценічним рухом є невіддільною ланкою музично-драматургічного розвитку твору. При всій специфічності ліричної трагедії деякі риси зближують твір Ш. Гуно з традиціями великої історичної опери: масштабність і грандіозність сценічного втілення, історичний антураж, методи використання хору. **Методологія дослідження** полягає в поєднанні методів цілісного інтонаційного, жанрово-стильового, композиційного, драматургічного аналізу. **Наукова новизна** представленої роботи виявляється в таких аспектах: вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено комплексно-аналітичний аналіз із позиції специфіки подання хору як драматургічної одиниці в опері «Фауст» Ш. Гуно; досліджено провідне місце хору в опері. **Висновки.** Аналіз хорових сцен дає нам підстави стверджувати, що хорові сцени в опері «Фауст» Ш. Гуно охоплюють майже всю дію та зумовлені змістом і сценічною ситуацією. В опері Ш. Гуно представлені всі основні сфери соціуму й побуту: сільська пастораль, міська площа, кабачок, бал, храм, в'язниця. Особливо розвинена в опері функція вираження

громадської думки, яка одночасно виступає непрямим розкриттям авторської оцінки того, що відбувається, з боку християнсько-католицької етики. Ш. Гуно різноманітно використовує тембральні можливості хору, застосовуючи різні склади (мішані, однорідні, неповні), обираючи кількість голосів (від одноголосся до шестиголосся), зберігаючи водночас незалежність кожного окремого голосу, звертається як до хору *a cappella*, так і до хору із супроводом. Ретельно розроблені жанрові картини, наділений різноманітними функціями хор дозволяють Ш. Гуно досягти кількох цілей: розв'язати проблему великої оперної форми, помістити любовну історію в реальний соціальний простір, забезпечити драматичну активність дії, виявити «надідею» твору. Все вищесказане говорить про особливу роль, яку відіграє хор в опері Ш. Гуно, про велику багатобразність його трактування як активного, багатоголикого персонажа, який незамінний у розв'язанні центрального завдання – втіленні музичної драматургії.

**Ключові слова:** драматургічні функції хору, опера «Фауст», французька лірична опера, Ш. Гуно.

*Batovska Olena Mykolaivna, Doctor of Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Choral Conducting Chair of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts*

***The choir in “Faust’s” opera Ch. Gounod as an important component of music-dramaturgical expressiveness***

**The purpose** of the work is to study the choir as an indicator of the figurative–emotional sphere in the opera “Faust” by Ch. Gounod. The choral component together with the orchestra, soloists, scenery, stage movement is an integral part of the musical and dramatic development of the work. For all the specificity of the lyrical tragedy, some features bring the work of Ch. Gounod closer to the traditions of the great historical opera: the scale and grandeur of the stage embodiment, the historical entourage, the methods of using the choir. **The methodology** of the research is to combine the methods of holistic intonation, genre–style, compositional, dramatic analyzes. **The scientific novelty** of the presented work is manifested in the following aspects: for the first time in the domestic art criticism a complex analytical analysis was made from the point of view of the specificity of the choir’s presentation as a dramatic unit in the opera “Faust” by Ch. Gounod, and the leading place of the choir in the composer’s opera was revealed. **Conclusions.** Analysis of choral scenes gives us reason to say that the choral scenes in the opera “Faust” by Ch. Gounod cover almost the entire action and are determined by the content and stage situation. Ch. Gounod’s opera presents all the main spheres of society and life: rural pastoral care, city square, squash, ball, temple, prison. The function of expressing public opinion is especially developed in the opera, which at the same time acts as an indirect author’s disclosure of the author’s assessment of what is happening from the point of view of Christian–Catholic ethics. Ch. Gounod uses the timbre possibilities of the choir in various ways, using different syllables (mixed, homogeneous, incomplete), choosing the number of voices (from one voice to six voices), while maintaining the independence of

*each individual voice, addresses both the choir a cappella and the accompanied choir. Carefully designed genre paintings, endowed with a variety of choir functions in the Faust opera, allow Ch. Gounod to achieve several goals: to solve the problem of a large opera form, to place a love story in a real social space that gives it vitality, to provide dramatic activity. All of the above speaks of the special role played by the choir in the opera, the great diversity of its interpretation as an active, many-sided character, which is indispensable in solving the central task – the embodiment of musical dramaturgy.*

**Key words:** *dramatic functions of the choir, Faust opera, French lyric opera, Ch. Gounod.*

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

### **Хор в опере «Фауст» Ш. Гуно как важный компонент музыкально-драматургической выразительности**

**Цель работы** – изучение хора как показателя образно-эмоциональной сферы в опере «Фауст» Ш. Гуно. Хоровой компонент вместе с оркестром, солистами, декорациями, сценическим движением является неотъемлемым звеном музыкально-драматургического развития произведения. При всей специфичности лирической трагедии некоторые черты сближают произведение Ш. Гуно с традициями великой исторической оперы: масштабность и грандиозность сценического воплощения, исторический антураж, методы использования хора. **Методология исследования** заключается в сочетании методов целостного интонационного, жанрово-стилевого, композиционного, драматургического анализов. **Научная новизна** представленной работы выражается в следующих аспектах: впервые в отечественном искусствоведении осуществлен комплексно-аналитический анализ с позиции специфики представления хора как драматургической единицы в опере «Фауст» Ш. Гуно; выявлено ведущее место хора в опере композитора. **Выводы.** Анализ хоровых сцен дает нам основания утверждать, что хоровые сцены в опере «Фауст» Ш. Гуно охватывают почти все действие и обусловлены содержанием и сценической ситуацией. В опере Ш. Гуно представлены все основные сферы социума и быта: сельская пастораль, городская площадь, кабачок, бал, храм, тюрьма. Особенно развита в опере функция выражения общественного мнения, хор одновременно выступает косвенным раскрытием авторской оценки происходящего с точки зрения христианско-католической этики. Ш. Гуно разнообразно использует тембральные возможности хора, применяя различные составы (смешанные, однородные, неполные), выбирая количество голосов (от одноголосия до шестиголосия), сохраняя при этом независимость каждого отдельного голоса, обращается как к хору *a cappella*, так и к хору с сопровождением. Тщательно разработанные жанровые картины, наделенный разнообразными функциями хор в опере «Фауст» позволяют Ш. Гуно достичь нескольких целей: решить проблему большой оперной формы, поместить любовную историю в реальное социальное

пространство, что придает ей жизненную конкретность и драматическую активность действия. Все вышесказанное говорит об особой роли, которую играет хор в опере, о большом многообразии его трактовки как активного многоликого персонажа, незаменимого в решении центральной задачи – воплощения музыкальной драматургии.

**Ключевые слова:** драматургические функции хора, опера «Фауст», французская лирическая опера, Ш. Гуно.

**Актуальність теми дослідження** визначена потребою сучасного вітчизняного музикознавства поглибити дослідницький погляд на проблему вивчення одного з важливих компонентів опери – хорового. В останні роки в музичній науці зріс інтерес до оперної творчості Ш. Гуно, про що свідчить поява присвячених їй монографій і книг [1; 7; 8], дисертаційних досліджень [3; 6] і наукових статей [2; 4; 5]. Однак в наявних наукових дослідженнях опера «Фауст» Ш. Гуно розглядається переважно в історичному, жанровому, стильовому й драматургічному ракурсах. Саме тому натепер стало вельми потрібним опрацювання кола питань щодо визначення хорового компонента як вагомого чинника музично-драматургічної виразності в опері «Фауст» Ш. Гуно. **Метою дослідження** є вивчення хору як показника образно-емоційної сфери в опері «Фауст» Ш. Гуно. **Об'єктом** дослідження є хоріві сцени в опері «Фауст» Ш. Гуно в контексті їх музично-драматургічної виразності у творі. **Предметом** – функції хору, що визначаються як важливий чинник музично-драматургічного розвитку в обраній опері. **Наукова новизна** роботи виявляється в таких аспектах: вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснений комплексно-аналітичний аналіз із позиції специфіки подання хору як музично-драматургічної одиниці в опері «Фауст» Ш. Гуно й виявлено провідне місце хору в ній.

**Виклад основного матеріалу.** Особливості розвитку французького музичного театру другої половини XIX століття були пов'язані з появою нового жанру – ліричної опери, яка стала втіленням естетичних ідеалів нового історичного періоду. Найкращим представником і творцем нового ліричного жанру у французькій опері, який найпоспідовніше й найповніше виразив його особливості, виявився Шарль Гуно. В опері «Фауст» композитор сформував засади *нового ліричного оперного жанру*, який отримав свій подальший розвиток як у самого Ш. Гуно, так і в Ш. Тома, Ж.Е. Массне й інших. У своїх операх Ш. Гуно прагнув до втілення про-

блем нинішнього дня та не вагаючись насичував партії героїв інтонаціями й ритмами сучасного романсу, пісні й танцю. Б. Фішер (B. Fisher) відзначає, що оперні твори композитора «<...> акцентують глибокі людські цінності й емоції, що не було властиво великим операм Мейєрбера, Галеві й Обера. Людська пристрасть була вже не просто мотиваційним фактором в оперній історії, вона стала основним предметом дії» [9, с. 180] (переклад – О.Б.).

В основі лібрето опери «Фауст» Ш. Гуно лягли події I частини однойменної трагедії І. Гете. Автори лібрето (Ж. Барб'є, М. Каре) вміло динамізували дію, з'єднуючи схожі ситуації, замінюючи тривалі описи чітко позначеними вчинками<sup>1</sup>. Провідним сюжетом в опері «Фауст» є тема гріхопадіння та спокути. Образно-сміслова й музична символіка втілюються в опері за допомогою двох рядів, які ототожнюють Божественне й диявольське (світ – антисвіт). До першого належать: ангели (уособлюють прощення Маргарити), храм (оселя Бога), образи світла й діви (Маргарита), а також музика «неба»: орган, хорал, молитва, великодній хор. Антисвіт в опері втілений в образі Мефістофеля та його «свити» – демонів, відьом і всілякої нечисті диявольського шабашу. Ліричний сюжет у «Фаусті» сполучається з планом подій, що пов'язано з участю в загальній інтризі твору інших, нерідко багатьох персонажів із багатофігурними й хоровими сценами.

Хоровий компонент разом з оркестром, солістами, декораціями, сценічним рухом є невіддільною ланкою музично-драматургічного розвитку твору. При всій специфічності ліричної трагедії деякі риси зближують твір Ш. Гуно з традиціями великої історичної опери: масштабність і грандіозність сценічного втілення, історичний антураж, методи використання хору. Звернемося до аналізу хорового компонента в опері «Фауст» Ш. Гуно.

Пролог<sup>2</sup>. В оркестровій інтродукції створюється атмосфера трагічного результату болісних пошуків істини похилим ученим Фаустом. Використовуючи в I картині фабульні мотиви сцен «Ніч» і «Кабінет Фауста», композитор динамізує і кон-

<sup>1</sup> У порівнянні з літературним першоджерелом, в опері «Фауст» відсутня остання сцена – «Пролог на небесах», в якій закладається фундамент основного релігійно-філософського задуму трагедії І. Гете.

<sup>2</sup> Аналіз хорових сцен зроблено за клавiром Гуно Ш. Фауст, опера у 4-х д. з прологом. Москва : Музика, 1986. 394 с.

кретизує дію. Так, наприклад, душевному сум'яттю Фауста протиставлений в опері не пасхальний спів ангелів, жінок та учнів (як у трагедії І. Гете), а оспівування та ствердження життя (закулісний хор дівчат). Закулісний хор не великий за розміром і не має закінченої форми, він виконує важливу функцію – є переломним моментом в рішенні доктора Фауста отруїтися. Ідеалістично-пасторальна мелодія хору вносить смисловий і жанровий контраст. Характер мелодичного малюнку (стилізування під народну пісню) та розмір (6/8) вказують на жанрові ознаки баркароли. Світлий колорит і життєствердний характер вносять заспокоєння після напруженого попереднього монологу Фауста. Цей контраст розвивається, набуваючи все більш укрупненого вираження: збільшуються масштаби закулісних хорів і паралельно посилюється напруження «протесту» доктора – від аргументів розуму до емоційного вибуху, що викликає появу Мефістофеля. Початок третього монологу Фауста («Пусті звуки людської радості») світлим мажорним характером органічно доповнює попередній пасторальний хор дівчат. Нове вторгнення життя (хор орачів «Зірка зве нас в полі») приводить до примирення ученого з Богом – голос Фауста приєднується до голосу селян, що славлять творця. Подальше образне перевтілення Фауста набагато випереджає зовнішнє перетворення старого в молоду людину. Зникає драматична патетика, замість неї виникає зовсім новий тематизм, що характеризує образ юності. Його розкриває мажорний, польотний мелодизм, який зростає зі світлих пасторальних хорів – символів життя та молодості, від яких Фауст намагався відмовитися. У закулісних хорів дівчат та орачів оспівується пробудження природи, що є антитезою душевного сум'яття Фауста, який відкидає земні радощі. Саме під впливом хорового співу він починає вагатися та врешті-решт відмовляється від рішення померти. Отже, проаналізовані хори виконують допоміжну роль і є своєрідним паралельним драматургічному розвитку пластом. Тому в такому випадку хорові епізоди виконують фоново-репрезентативну функцію.

Початок I дії – це велика хорова сцена, яка насичена соковитим народним гумором. Вона напрочуд цільна й підкорена головній меті – показові різноманітної картини народного життя того часу. Композитор змальовує *Ярмарок* на площі. Уже невеликий оркестровий вступ вводить слухача в атмосферу святкового настрою бенкету городян. Подальший розвиток дії

здійснюється завдяки чергуванню хорових епізодів із цілою низкою персонажів. Хор є основою для створення мальовничої картини ярмаркової метушні й шттовханини. Він репрезентує різні соціальні групи населення (студентів, солдатів, городян, дівчат і жінок), кожна з яких має свої музичні портрети. Так, наприклад, у солдатів образ поважний, у городянок – граційно-танцювальний. І навіть у мить злиття в загальному звучанні вони зберігають індивідуальне забарвлення. Після жвавого й променистого оркестрового вступу появляються студенти, партія яких доручена чоловічому хору, зокрема басам: «Всім нам потрібно пити вино». Мелодія хору побудована на темі оркестрового вступу. В її основі – тризвокова поспівка, яка оспівує головні тони F dur і d moll і висхідний рух натурального d moll. Для зображення веселої орави студентів композитор використовує рухливий, пружкий, синкопований ритм дрібними тривалостями (восьмими й шістнадцятими) із зупинками на ключових словах тексту («вино», «нас», «шкода», «любов»). Далі звучить хор, який представляє солдатів. Незважаючи на те, що залишається жартівливий характер, у музиці відчутні бравурні й рішучі інтонації. Це пов'язано з характеристикою колективного персонажа – солдатів – і бадьористим змістом тексту: «Полум'я бойове страшно лише ворогам. Діви й без бою здаються нам!». Оновлюється тематичний матеріал, який побудований на двох зернинах:

1) низхідних рухах тризвуччя субдомінантової функції (B dur) і тональності VI ступені (d moll);

2) секвенції, в основі якої закладено повторювання квінтових тонів f moll та g moll із висхідним квартовим ходом та їх подальшим оспівуванням.

Важливу роль відіграє різноманітне тонально-функціональне забарвлення (B dur, d moll, f moll, g moll, B dur), яке викликає застосування хроматизмів.

Наступна група – Городяни. Вона представлена партією тенорів. Змінюється оркестрова фактура – вона стає легкою та прозорою, звучить у високому регістрі. Мелодія хору дублюється оркестром. Для неї характерний, по-перше, низхідний рух звукоряду F dur, по-друге, – висхідна секвенційна модуляційна побудова, що оспівує основні тони тональностей B dur, C dur, d moll та a moll. Такий хоровий епізод звучить на штрих *staccato* й динаміці *p* високого регістру. Наступний епізод представляє ще три хорові групи персонажів (дівчата,



студенти, жінки), тематичний матеріал яких ідентичний. Музичний розвиток будується у формі гумористичного діалогу, для цього композитор використовує співвідношення тембрових фарб хору: дівчата (сопрано I), що з нетерпінням чекають спілкування зі студентами: «От студенти йдуть до нас, із веселою пісенькою ідуть!»; студенти (тенори II), які бажають позалицятися з ними й сподіваються на їх взаємність: «Нас, красуні, покохайте, хоч на короткий час!»; жінки (сопрано II), які повчають юнаків: «Тільки дарма ви не базікайте, знати вас не хочемо, до біса ви йдіть, до дружин своїх!» Роль підсумку сцени Ярмарку виконує завершальний мішаний чотирьохголосний хор, в якому поєднуються всі представлені раніше персонажі. Цікаво, що за кожною партією закріплена окрема тема, яка звучала раніше. Завдяки використанню такого прийому створюється драматургічна арка, яка скріплює в одне ціле мозаїчну сцену Ярмарку. У проаналізованій сцені композитор одночасно розв'язав два протилежні художні завдання: диференціацію персонажів, надання кожному з них окремої, яскравої характеристики й досягнення єдності цілого, що досить складно в разі постійного оновлення музичного матеріалу. Виходячи з вищесказаного, така хорова сцена виконує репрезентативно-колеристичну функцію.

Наступна велика хорова сцена – Вальс і хор, які переносять нас у чарівну атмосферу балу. Саме в цій сцені відбувається зав'язка ліричної лінії опери – перша розмова Фауста й Маргарити, сварка Мефістофеля з Валентином, Зібелем і Вагнером, тобто зіткнення непримиренних сил. Уся картина досить велика за розмірами. Вона побудована за принципом концентричної композиції. Сцена пронизана чудесними мелодіями й ритмами вальсу, які створюють єдину у своєму розвитку музичну картину. У сцені хоровий компонент підкорений загальному розвитку драматургії та не несе самостійної функції. У такому разі він використовується як універсальний багатотембровий інструмент. Хор викладений у мішаному чотириголосному складі, гармонічній фактурі й зручних теситурних умовах. Основний музичний матеріал викладений в оркестрі, а хору відведена так звана декоративна (фонова) функція в традиціях класичного французького музичного театру.

Драматична кульмінація III дії приходить на 2 картину – Сцена перед храмом. Ця сцена є однією з головних кульмі-

націй опери, в якій поєднуються дві лінії трагедії Маргарити: релігійно-філософська й лірична. В образно-змістовному ряді структури сцени присутня символіка храмового дійства й всіляких знаків Божественної іпостасі. На її протигагу представлений Мефістофель, що імітує «Божий гнів» в образі фатальної неминучості. Зміст сцени заснований на конфлікті істинного (покаяння) та помилкового (псевдобожественна кара). Стає очевидним, що в сцені перед храмом є втілення принципів містеріальної трагедії, бо в ній зберігається «класичний трирівневий простір: рай – комплекс небесних сил ...; негативна містеріальна зона – пекло, Мефістофель і комплекс шабашу ...; і людина між ними ...» [6, с. 21] (переклад – *О.Б.*). Н.Г. Невська називає таку сцену храмовою містерією, масштабною ораторіально-пасіонарною «фрескою», «в якій зовнішній вплив зведений до мінімуму й «перемкнутий» у динаміку особистого духовного розвитку» [6, с. 21] (переклад – *О.Б.*). Образ героїні набуває трагічного характеру – саме їй належить витримати випробування в боротьбі зі злом. Храм для Маргарити – останній притулок, де покинута коханим і знехтувана суспільством героїня в молитвах шукає втішення та порятунку. Звучить орган, суворий спів парафіян народжує не спокій, а сум'яття в серці дівчини. Перед нею виникає Мефістофель, його мета – остаточно зломити Маргариту. Багата гама переживань Маргарити – від повного смирення в мить молитви до крайнього відчаю – втілені в гнучкому й виразному речитативі. Вона чує грізні голоси пекельних духів, що сповіщають їй нескінченні страждання. З хором зливається голос Мефістофеля, звучить його вирок: «Страждання та плач серед тьми безпросвітного пекла». Драматизм сцени загострюється різким контрастом: напруженому діалогу Маргарити з Мефістофелем протиставлено усунуте звучання органу й молитовного хору в храмі. Взагалі, музична тканина сцени пронизана риторичними фігурами: висхідними й спадними хроматичними інтонаціями (*passus duriusculus*, *anabasis catabasis*, інтонаційно-тематичними елементами середньовічної секвенції *Dies irae*), пов'язаними з емблематикою Страшного суду. Контраст, до якого звертається Ш. Гуно, не тільки смисловий, але й жанрово-стильовий. Зі строгою діатонікою та плагальними оборотами хорового й органного звучання контрастує особливий тип інтонування партії Маргарити – від аріозно-ліричного до декламаційно-гімнічного. Процес символізує

рух із простору гріха до Божественного прощення. Сцена визначає поворот до драматичної розв'язки опери. У картині засобами хору, з одного боку, протиставляються дві сили: світло й тьма, а з іншої, – передається емоційний стан Маргарити (її страх і трепет перед Судом Господнім), тобто хор активно бере участь у розвитку подій і пов'язаний із подачею певного образу. Таким чином, ми доходимо висновку, що в картині хор виконує внутрішньо-емоційну функцію.

3 картина – повернення з походу солдатів і радісна зустріч їх городянами. Тут звучить знаменитий марш «Батьківщини славу не осоромимо», який дістав гарячого схвалення та популярності серед слухачів. Хор виступає психологічною антитезою головної героїні Маргарити й різко відтіняє її душевну драму. Хоча по зовнішньому вигляду хор виконує репрезентативну функцію.

Наступний драматичний епізод з участю хору – Сцена Смерть Валентина. Вона починається коротким напруженим оркестровим вступом на остинатному повторенні тону «а» й схвильованій секвенційній мелодії, після якої звучать унісонні хорові репліки з Мартою: «Всі сюди, всі сюди швидше!» Вони передають занепокоєння та жах від побаченого. Збігається народ, який прагне допомогти Валентину, але все марно, – він смертельно поранений. Хор скорботно співчуває герою: «Боже мій!.. Він умирає за неї!» Щемлива мелодія в оркестрі, що дублює партію Зибеля, гармонічна вертикаль зменшених і домінантових акордів мішаного хору, гнучка динаміка (pp, p, cresc.) створюють драматичність ситуації сцени. Наступний епізод пов'язаний зі зверненням Валентина до сестри. Він засуджує її вчинок. Хор тонко реагує на внутрішній настрій героїв та осуджує Валентина, благаючи зглянутися над сестрою та пробачити її. Але у мить смерті Валентин проклинає нещасну Маргариту. Після цього звучить завершальний хоровий епізод «Прийми Господь його і зглянься ти над ним». Він написаний для мішаного 4-х голосного хору a cappella, в основі мелодії використані інтонації Григоріанського хоралу. Хор стає на бік Маргарити – невинної жертви підступності Мефістофеля, а не Валентина – ображеного брата. Підкреслимо, що Валентин здійснює тяжкий гріх: він не прощає рідну сестру перед смертю, як це має бути в доброго християнина, а проклинає її.

Аналіз хорових фрагментів сцени показав, що вони не є окремими номерами (як, наприклад, марш солдатів),

а вплетені в наскрізний розвиток сцени. Тому функції хору трансформуються залежно від подій, що відбуваються. У зв'язку із цим композитор вводить різні хорові склади, використовує як монодійну, так і гармонічну фактуру. Хор є й активним учасником дії, і показником внутрішніх, емоційних переживань героїв, що говорить про поєднання двох функцій: лієво-динамічної та внутрішньо-емоційної.

IV дія (1 картина) – розв'язка драми. Похмурі зведення тюремної камери. У нападі відчаю Маргарита вбила своє дитя, і тепер її чекає болісна страта. З'являється священник і вартовий у камері. Маргариту ведуть на страту. У цей момент спокійно й урочисто звучить фінальний закулісний хор ангелів «Все сподіватимемося». Сам характер (риторичний, моральний) та арсенал музичних засобів виразності (статичність мелодії, гармонії та ритму, строга чотирьохголосна хорова вертикаль) адресують нас до статичності класицистської великої опери. Хор виконує морально-дидактичну, тобто репрезентативну функцію.

Балетно-хорова картина «Вальпургієва ніч» (2 картина IV дія) є типовим для французької великої опери дивертисментом. Картина містить ряд яскравих за музикою епізодів, котрі заслуговують на увагу. Хор використовується епізодично, але він відіграє певну роль в емоційно-психологічних модифікаціях відчуттів, переживань головного героя опери – Фауста. Музика картини заснована на різких контрастах. Перший хор «Хвилі клубочуть у похмурих склепіннях» виконує група сопрано, 6/8, Allegro, низхідна мелодія, що побудована по звуках VI 3 4, висхідних тонах ум. VII 7 тональності с moll викликає відчуття таємничості. Несамовитий розгул пекельних сил, який представлено в другому хоровому епізоді «Тут пекло справляє свій шабаш», наводить жах на уявлення Фауста. У наступній картині, коли похмура ущелина перетворюється в залиту сонячним світлом долину, де панують радість, сміх і веселість, звучить невеликий хор чарівних дів «Чаші вологою дивною», від якого віє безтурботним спокоєм і щастям. Несподівано погляду Фауста з'являється образ Маргарити. Скорботна подоба занапашеної дівчини будить у нього відчуття розкаяння. Марні спроби підручних сатани зачарувати його повторенням слів чарівного заклинання в похмурих і зловісних тонах (чоловічий хор «Раз, два, три, тринадцять»). Але все даремно: рушаються чари Мефістофеля та Фауст звільняється від страшного договору з сатаною. Аналіз хорового компонента в картині «Вальпургієва ніч» показав, що

Гуно поряд із традиційним використанням кантиленних можливостей хору вживає інструментальні й декламаційні прийоми, які сприяють розкриттю образу Мефістофеля та його злого царства. Отже, хорові епізоди в картині виконують емоційно-коліористичну функцію.

**Висновки.** Аналіз хорових сцен в опері «Фауст» дає нам підстави стверджувати, що хорові сцени (як розгорнуті, так і епізодичні) охоплюють майже всю дію та зумовлені вмістом і сценічною ситуацією. В опері Ш. Гуно представлені всі основні сфери соціуму й побуту: сільська пастораль, міська площа, кабачок, бал, храм, в'язниця. Це наділяє жанрово-побутові замальовки функцією репрезентації багатопланового соціального середовища, показу різноманітних сторін життя, яких доктор Фауст був позбавлений під час добровільного ув'язнення в кабінеті серед книг. Особливо розвинена в опері функція вираження громадської думки, яка одночасно виступає непрямим розкриттям авторської оцінки того, що відбувається, з боку християнсько-католицької етики. Ш. Гуно різноманітно використовує тембральні можливості хору, застосовуючи різні склади (мішані, однорідні, неповні), обираючи кількість голосів (від одного-двох до шестиголосся), зберігаючи водночас незалежність кожного окремого голосу, звертається як до хору а *carpella*, так і до хору із супроводом. Ретельно розроблені жанрові картини, наділений різноманітними функціями хор дозволяють Ш. Гуно досягти кількох цілей: розв'язати проблему великої оперної форми, помістити любовну історію в реальний соціальний простір, що надає їй життєву конкретність, забезпечити драматичну активність дії, виявити «надідею» твору. Все вищесказане говорить про особливу роль, яку відіграє хор в опері Ш. Гуно, про велику багатообразність його трактування як активного, багатого персонажа, який незамінний у розв'язанні центрального завдання – втіленні музичної драматургії.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аникст А.А. Гете и Фауст: от замысла к свершению. Москва : Книга, 1983. 271 с.
2. Демина И.К., Горелик Н.Г. Религиозно-философская концепция гетевского «Фауста» в одноименной опере Ш. Гуно. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики та освіти* : збірник наукових праць Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 89–99.
3. Еньска О.Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.

наук : 17.00.02 «Музичне мистецтво» ; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 1995. 25 с.

4. Исаханов Г.Д. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение. *Вопросы оперной драматургии* : сборник статей. Москва : Музыка, 1966. С. 118–144.

5. Мовчан В.О. «Фауст» Ш. Гуно: музикологічні та редакторські інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики та освіти* : збірник наукових праць. «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти». Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 412–422.

6. Невская Н.Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра : автореф. дисс. ... кандидата искусств : 17.00.02 «Музыкальное искусство» ; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.

7. Федосова Э.П. «Фауст» Шарля Гуно. Москва : Музгиз, 1966. 73 с.

8. Capdevila R. Charles Gounod y sucesores: Oratorio, Melodie francesa, Opera Lyrique. Buenos Aires Ciudad, 2012. 83 p.

9. Fisher-Burton D. A history of Opera Milestones and Metamorphoses. Opera Classics Library, 2007. 400 p.

#### REFERENCES

1. Anikst, A. (1983). *Gete i Faust: ot zamysla k sversheniyu*. M. : Kniga, 271 [in Russian].

2. Demina, I. & Gorelik, N. (2005). Religiozno-filosofskaya kontseptsiya getevskogo «Fausta» v odnoimennoy opere Sh. Guno. *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, 16, 89-99 [in Ukrainian].

3. Yenska, O.Yu. (1995). Antichna tematika ta dialog kultur v operniy tvorchosti Sh. Guno (Extended abstract of Candidate's thesis). *Nats.muz. akad. Ukraïni im. P.I.Chaykovskogo*, 25 [in Ukrainian].

4. Isakhanov, G. (1996). «Faust» Guno. Avtorskiy zamysel i stsenicheskoe voploshchenie. *Voprosy opernoy dramaturgii*. M.:Muzyka, 118–144 [in Russian].

5. Movchan, V. (2012). «Faust» Sh. Guno: muzykovedcheskie i redaktorskie interpretatsii. // *Problems of interaction of Art, Pedagogy, theory and practice of Education*, «Shlyakh do maysternosti v realiyakh mistetskikh praktiki ta osviti», 37, 412-422 [in Russian].

6. Nevskaya, N.G. (2011). Pretvorenje faustovskoy temy v muzyke XIX veka : problemy zhanra. (Extended abstract of Candidate's thesis). *Rost. gos. konservatoriya im. S.V. Rakhmaninova*, 24 [in Russian].

7. Fedosova, E.P. (1966). «Faust» Sharlya Guno. M.: Muzgiz, 73 [in Russian].

8. Capdevila, R. (2012). Charles Gounod y sucesores: Oratorio, Melodie francesa, Opera Lyrique. Buenos Aires Ciudad, 83.

9. Fisher-Burton, D. (2007). A history of Opera Milestones and Metamorphoses. Opera Classics Library, 400.

УДК 781+78.01/.072

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-17>**Ольга Константиновна Щербакова**

ORCID: 0000-0002-5610-0743

кандидат искусствоведения, доцент

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
olako1@ukr.net

## НИКОЛАЙ МЕТНЕР В ЗЕРКАЛЕ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОГО ТВОРЧЕСТВА

*Цель статьи – на примере произведений Метнера для камерно-инструментального ансамбля расширить спектр возможных музыковедческих оценок творчества этого композитора, обнаружить многогранность его музыкального мышления, определить его семантические компоненты, обосновать своеобразие камерно-инструментальных сочинений Метнера как предпосылку их современной исполнительской интерпретации. Методология работы основана на единстве ряда методических подходов, таких как историографический, персоналогический, жанрово-стилевой и текстологический подходы. Усиливается интерпретативный аспект характеристики творчества Метнера, связанный с актуальными вопросами музыкального исполнительства. Усиливается также внимание к исполнительской форме ансамблевых произведений Метнера, в частности к характерологическим и артикуляционным ремаркам, которые равномерно распределены между всеми инструментами фортепианного квинтета, позволяют координировать ансамблевую партитуру, выявлять мелодические особенности и способы развития тематического материала. Научная новизна статьи определяется анализом формы и стилистического содержания Фортепианного квинтета, раскрытием принципов организации музыкального языка и образно-эмоционального строя этого произведения, определением его авторской стилиевой значимости, тех автобиографических черт, которые выступают в концепции квинтета. Предлагается целостный исполнительский образ Фортепианного квинтета как соответствующий жанровой ансамблевой природе этого произведения. Прослеживается определяющее влияние творческого взаимодействия Николая Метнера с Александром Метнером – альтистом, скрипачом, первым исполнителем многих его сочинений – на формирование профессионального, новаторского подхода композитора к сочинению камерно-ансамблевых произведений. Выводы обращены к задачам и возможностям исполнительской интерпретации Фортепианного квинтета, других камерно-инструментальных произведений Метнера, указывают на важность мелодического содержания про-*



изведений Метнера и на его особую образно-стилистическую сложность.

**Ключевые слова:** камерно-ансамблевое творчество Николая Метнера, интерпретация, фортепианный квинтет, музыкально-исполнительское понимание, мелодическая красота.

*Shcherbakova Olha Konstantynovna, Candidate of Art History, Associate Professor of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***Nikolai Medtner in the mirror of a chamber and ensemble creativity***

**The purpose** of the article is to expand the range of possible musicological assessments of the work of this composer by the example of Medtner's works for the chamber-instrumental ensemble, discover the versatility of his musical thinking, define his semantic components, substantiate the peculiarity of the chamber-instrumental compositions of Medtner as a prerequisite for his modern performing interpretation. **The methodology** of work is based on the unity of a number of methodological approaches, such as historiographic, personological, genre-style and textual. The interpretive aspect of the characteristics of Medtner's work is being strengthened, related to pressing issues of musical performance. Attention is also being increased to the performing form of the ensemble works by Medtner, in particular to characterological and articulation remarks that are evenly distributed between all the instruments of the piano quintet, which make it possible to coordinate the ensemble score, to reveal melodic features and ways of developing thematic material. **The scientific novelty** of the article is determined by the analysis of the form and stylistic content of the Piano Quintet, the disclosure of the principles of the organization of the musical language and the figurative-emotional structure of this work, the definition of its authorial style significance, those autobiographical features that appear in the concept of the quintet. A holistic performing image of the Piano Quintet is proposed as corresponding to the genre ensemble nature of this work. The decisive influence of the creative interaction of Nikolai Medtner with Alexander Medtner – violist, violinist, the first performer of many of his works – on the formation of a professional, innovative approach of the composer to the composition of chamber ensemble works can be traced. **The conclusions** are drawn to the tasks and possibilities of the interpretation of the Piano Quintet, other chamber instrumental works by Medtner, indicate the importance of the melodic content of the works of Medtner and its special figurative-stylistic complexity.

**Key words:** chamber-ensemble work of Nikolai Medtner, interpretation, Piano quintet, music performing understanding, melodic beauty.

*Щербакова Ольга Костянтинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

***Микола Метнер у дзеркалі камерно-ансамблевої творчості***

**Мета статті** – на прикладі творів Метнера для камерно-інструментального ансамблю розширити спектр можливих музикознавчих оцінок творчості композитора, виявити багатогранність його музичного мислення, визначити його семантичні компоненти, обґрунтувати

своєрідність камерно-інструментальних творів Метнера як передумову їхньої сучасної виконавської інтерпретації. **Методологія** роботи заснована на єдності ряду методичних підходів, таких, як історіографічний, персонологічний, жанрово-стильовий і текстологічний підходи. Посилюється інтерпретативний аспект характеристики творчості Метнера, пов'язаний з актуальними питаннями музичного виконавства. Посилюється також увага до виконавської форми ансамблевих творів Метнера, зокрема до характерологічних та артикуляційних ремарок, які рівномірно розподілені між усіма інструментами фортепіанного квінтету, дозволяють координувати ансамблеву партитуру, виявляти мелодійні особливості й способи розвитку тематичного матеріалу. **Наукова новизна** статті визначається аналізом форми й стилістичного змісту Фортепіанного квінтету, розкриттям принципів організації музичної мови й образно-емоційного ладу твору, визначенням його авторської стильової значущості, тих автобіографічних рис, які проступають у концепції квінтету. Пропонується цілісний виконавський образ Фортепіанного квінтету як відповідний жанровій ансамблевій природі твору. Прослідковано визначальний вплив творчої взаємодії Миколи Метнера з Олександром Метнером – альтистом, скрипалем, першим виконавцем багатьох його творів – на формування професійного, новаторського підходу композитора до створення камерно-ансамблевих творів. **Висновки** звернені до завдань і можливостей виконавської інтерпретації фортепіанного квінтету, інших камерно-інструментальних творів Метнера, вказують на важливість мелодійного змісту творів Метнера й на його особливу образно-стилістичну складність.

**Ключові слова:** камерно-ансамблева творчість Миколи Метнера, інтерпретація, Фортепіанний квінтет, музично-виконавське розуміння, мелодійна краса.

**Актуальність теми статті.** Творчество Николая Карловича Метнера – композитора и пианиста – принадлежит к ярчайшим явлениям в музыкальном искусстве XIX – XX веков. Известный пианист-педагог Генрих Нейгауз ставит в один ряд три имени великих русских музыкантов, творцов фортепианной музыки, которые «владели умами своих современников» – Скрябина, Рахманинова, Метнера. Они сейчас справедливо отнесены к числу подлинных классиков. Несмотря на значительные достижения Николая Метнера в области фортепианного творчества, хочется обратить внимание на его неоценимый вклад в развитие камерно-инструментального ансамбля. Изучение наследия для камерного ансамбля дополняет наше представление о богатом духовном мире Николая Метнера как человека необычайно впечатлительного и чуткого.

Очень жаль, что деятельность Николая Метнера в области инструментально-ансамблевой музыки до сих пор не получила широкого освещения ни в западном, ни в отечественном музыкознании. Например, польский справочник по камерному ансамблю Дануты Гвиждаланки за 1998 год, в котором перечислено более 700 произведений, не упоминает о столь значительном и важном для истории камерного ансамбля произведении, как Фортепианный квинтет Метнера. И здесь уместно вспомнить позицию Сергея Рахманинова по отношению к творчеству Метнера, которое требует, по его мнению, самого глубокого изучения и настойчивой пропаганды. Он удивительно тонко подметил, что Метнер – один из «тех редких людей, – как музыкант и человек, – которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих!» [7, с. 134].

Творчество Метнера еще в начале XX века вызывало острые дискуссии среди его современников. Известна неоднозначная по отношению к композитору точка зрения Вячеслава Каратыгина – одного из наиболее активных русских музыкальных критиков. Он писал: «каждая страница полна движения, «оживлена» затейливыми фигурациями, мастерским контрапунктом, изощренными комбинациями гармонии, и в особенности ритмики. И все-таки мертва по совершенной мертвенности внутреннего содержания, по необыкновенной сухости и жесткости музыкального мышления Метнера. <...> Музыка Метнера – каменистая, бесплодная пустыня, в которой трудами замечательно умного и богато одаренного архитектора воздвигнут великолепный храм – именно с храмом хочется сравнить сонаты Метнера, такое в них чувствуется серьезное, благоговейное отношение к искусству, – но без икон и без алтаря. И нет в этом храме молящихся, потому что вокруг пустыня, песок и камень, ни былинки живой <...>» [3, с. 263]. Именно этот отзыв Каратыгина вызвал возмущение Николая Мясковского, который выступил со статьей «Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика». Мнению Каратыгина он противопоставил свою точку зрения о композиторе как о выдающемся художнике, творчество которого представляет значительную художественную ценность и занимает особое место в современной музыкальной культуре.

В другой статье В. Каратыгин высказывает сомнение о том, что музыку Метнера полюбят и оценят. По его мнению, в искусстве Метнера мало «эмоционализма, мелодий ласковых,

обаятельных, вкрадчивых, чувственной прелести звуковых образов». Можно отметить, что характеристика музыки Метнера, исходящая от Каратыгина, достаточно субъективна, в чем он и сам признавался. Иногда критик сам себе противоречил или пытался оправдаться за резкость оценок, когда писал: «творчество Метнера, в общем и целом, представляется мне одинаково полным как настоящей жизни, так и законов кристаллообразования» [3, с. 264].

Известно, что метнеровское письмо с его фактурной изысканностью и полифонической насыщенностью не так легко давалось исполнителям. Одно из высказываний В. Каратыгина, на наш взгляд, подтверждает случаи поверхностного прочтения и концертного преподнесения исполнителями художественно-сложных текстов произведений композитора. Под впечатлением трактовок метнеровских произведений на сцене, он отмечает: «я не очень люблю воспринимать в концерте образцы искусства Метнера, особенно в большом количестве; но самому проигрывать ее, слушать больше глазами, чем ушами, – одно из лучших моих художественных наслаждений, одно из любимых занятий» [3, с. 265].

**Цель статьи** – на примере произведений Метнера для камерно-инструментального ансамбля попытаться опровергнуть жесткие оценки творчества этого великого композитора, приоткрывая многогранность его мышления, которое было проникнуто и интенсивным переживанием, и щедрой искренностью, и утонченной нежностью.

**Научная новизна** статьи определяется анализом формы и стилистического содержания Фортепианного квинтета, раскрытием принципов организации музыкального языка и образно-эмоционального строя этого произведения, определением его авторской стилевой значимости, тех автобиографических черт, которые проступают в концепции квинтета. Предлагается целостный исполнительский образ Фортепианного квинтета как соответствующий жанровой ансамблевой природе этого произведения. Прослеживается определяющее влияние творческого взаимодействия Николая Метнера с Александром Метнером – альтистом, скрипачом, первым исполнителем многих его сочинений – на формирование профессионального, новаторского подхода композитора к сочинению камерно-ансамблевых произведений.

**Основное содержание работы.** Область композиторского творчества, связанная с произведениями для струнных и фортепиано, возможно, увлекла композитора в связи с влиянием старшего брата Александра, который учился играть на скрипке. Уже в шестилетнем возрасте Николай Метнер, благодаря ему, приобщился к игре на скрипке наравне с фортепиано. Братья участвовали в детском струнном оркестре А. Эрарского, музицировали со своим кузеном Александром Гедике.

Изучение писем Николая Метнера к Александру Метнеру подтверждает длительную творческую связь между братьями, благодаря которой композитор получал импульс, направленный на создание камерно-ансамблевых произведений с участием скрипки. Нередко их дуэт готовил премьеры новых опусов Николая. Первое исполнение трех ноктюрнов для скрипки и фортепиано op. 16 (посвященных брату Александру) автором и А. К. Метнером состоялось в Москве 27 января 1909 года. Первые две части сонаты h-moll также впервые были впервые представлены публике братьями в 1910 году. Они выступали и в других ансамблевых составах, исполняя квартеты Л. Бетховена, И. Брамса, трио В. Моцарта.

Во многих письмах Николая к Александру раскрывается глубина их доверия друг к другу, которая дает возможность воспринимать их общение на уровне художественно-активного союза. Задумываясь над новыми скрипичными произведениями, Николай Карлович в одном из писем к брату сообщал: «разумеется, я попрошу тебя их исполнить, так как специально для тебя их сочиняю» [5, с. 107]. Работая над фортепианным квинтетом в 1907 году, в надежде на его скорое окончание, Николай Метнер писал брату: «Если мой Квинтет мог бы быть готов к сроку, то, разумеется, состав исполнителей я поручил бы сделать тебе. И попросил бы тебя играть 1-ую скрипку <...>» [5, с. 117].

Окунувшись в тайны творческой лаборатории Николая Метнера, обнаруживается первоначальное тяготение композитора к скрипичному изложению своих музыкальных идей, которое впоследствии получает новое осмысление в фортепианной фактуре. Так, например, из черновиков композитора узнаем, что программная сказка-портрет «Офелия» op. 14 для фортепиано задумывалась как скрипичная пьеса.

История создания фортепианной сонаты соль минор op. 22 также связана с композиторским желанием написать

трехчастную скрипичную сонату. Эмиль Гилельс, который любил включать эту фортепианную сонату в свои программы, писал, что она увлекает «содержательностью и красотой образов, искренностью чувств, богатой и интересной фортепианной фактурой». В своих сонатах Метнер, по мнению Гилельса, «предстает как талантливый продолжатель классических традиций Бетховена, Шумана, и особенно Чайковского. Вместе с тем – это художник яркой и самобытной творческой индивидуальности» [1, с. 55].

Фортепианный квинтет, начатый в 1904 году, и скрипичная соната си минор ор. 21, которая была сочинена в 1909–1910 годах, поражают зрелостью замысла и сложностью техники письма, несмотря на молодой возраст автора. «Не было у Метнера слабых ранних произведений – такое мастерство, что эти сочинения могли быть написаны этим крупнейшим мастером и в пору куда более позднюю» – писал А. Гольденвейзер [2, с. 16].

Вторая соната для скрипки и фортепиано ор. 44 написана в 1925–1926 годы вслед за Канцонами для скрипки и фортепиано ор. 43. Масштабно развернутая «Эпическая соната» ор. 57 для скрипки и фортепиано появилась в 1938–1939 годах. По мнению Екатерины Державиной – исполнительницы произведений Метнера для камерного ансамбля, – скрипичные сонаты – вещи практически «симфонического масштаба». Но за этой «масштабностью», как она указывает в аннотации к грампластинке, «скрываются жемчужины камерной музыки, которой так мало у современников Метнера – Рахманинова и Скрябина».

Фортепианный квинтет (ор. posth.) занимает совершенно особое место среди всех произведений Н. Метнера. В первые годы XX века композитор работает над целой серией сочинений, многие из которых создавались быстро, но некоторые из них, как Фортепианный квинтет, ждали своего завершения десятилетиями. Композитор рассматривал его как своеобразный творческий итог, так как фактически работал над ним всю жизнь (с 1904 по 1949 годы). Обзор вышеуказанных произведений показывает, что работа над сочинениями для камерного ансамбля сопровождала весь творческий путь Николая Метнера.

Несомненно, что сильная сторона творчества Метнера – фортепианное мышление – отразилось и в ансамблевой партитуре своей насыщенностью, полифонической сложностью,

гармонической новизной, что, скорее всего, является сдерживающим фактором на пути к освоению этих текстов. Непопулярность своих сочинений сам Метнер склонен был объяснять сложной манерой письма для восприятия и для исполнения. Однако редакторская сторона метнеровских опусов, которая восхищала Генриха Нейгауза, не только не должна казаться трудной, но, наоборот может дать ключ исполнителям к художественному содержанию. «Не только вся агогика и динамика, лиги, акценты и так далее и тому подобное, но и словесные обозначения <...> удивительно точно и верно характеризуют и поясняют смысл музыки и помогают ее исполнению», писал Г. Нейгауз [4, с. 33].

Словесными ремарками Метнер старается добиться от интерпретаторов ансамбля максимального погружения в замысел произведения. Например, указание во вступлении «Эпической сонаты» на исполнение аккордов в левой руке, изложенных в широком расположении, с просьбой «по возможности исполнять не арпеджированно» можно рассматривать как указание на простоту выражения и натуральность. Известно о его желании изложить Сонату-эпiku для оркестра, что также могло отразиться на специфике исполнения фортепианной и скрипичной партий. В отдельных ремарках этой сонаты чувствуется голос Метнера – педагога-пианиста: «Ноты большой длительности следует не выдерживать, а акцентировать и поддерживать педалью» (цифра 15 в «Эпической сонате»). Эта подсказка необходима в связи со сложностью фортепианной фактуры, опять-таки ориентированной на исполнение отдельными группами оркестра.

Многочисленные указания автора почти равномерно распределены между всеми инструментами Фортепианного квинтета. Если просто глазами ознакомиться с ансамблевой партитурой, то в каждой из партий можно четко проследить за появлением тематического материала, который отмечен иной от всех остальных инструментальных голосов ремаркой.

Исполнение музыки Метнера инструментальным ансамблем нуждается в большом мастерстве гибкой передачи линии каждой фразы от инструмента к инструменту при сохранении тонких градаций выразительности.

Огромное значение, особенно с учетом ансамблевого вслушивания в полифоническое сочетание различных инструментов, приобретает педализация на фортепиано. Педальные



подробности в камерно-ансамблевых произведениях Метнера сохраняют свое своеобразие и тонкость владения, которыми отмечены его фортепианные произведения. Часто он применяет педальную вибрацию на фортепиано, которая эффектно сочетается с вибрацией на струнных инструментах. Употребление пианистом «Poco pedale» или «staccatissimo» на фоне ремарки «sempre con pedale», игра *dolente* (*senza vibrazione*) всеми струнными в начале второй части Фортепианного квинтета – все это служит реализации конкретных художественных решений, которые не укладываются у Метнера в привычную схему.

Среди многих исполнительских задач отметим воплощение программных идей композитора. Первая скрипичная соната – это трехчастный цикл сюитного характера, в котором каждая часть имеет свое название: «Канцона», «Танец», «Дифирамб». Присутствие в сонате «Танца» не случайно, так как танцевальный жанр был у композитора излюбленным (вспомним хотя бы «Танцевальные мотивы» ор. 40, «Сказку-танец» ор. 48). Необходимо отметить, что Метнер наряду со «Сказками» ввел новую разновидность в круг малой формы для фортепиано – «Дифирамбы», само название которой может указывать на связь с литературным источником. Именно эту сонату выбрал для концертного исполнения с Олегом Каганом Святослав Рихтер.

Ведущие образы «Эпической сонаты» связаны, по свидетельству композитора, с размышлениями о далекой родине. Глубина содержания, сложность и разнообразие технических задач приближают эту сонату, по мнению некоторых исследователей, к жанру скрипичного концерта. Записи сонаты на грампластинку совместно с корифеем скрипичной школы Давидом Ойстрахом пианист и автор статей о Метнере Александр Гольденвейзер придавал особое значение, о чем он сам писал и говорил в личных беседах с коллегами.

Характер ожидаемых музыкальных образов в Фортепианном квинтете, образно-эмоциональный строй музыки которого достаточно сложен, раскрывается благодаря введенному композитором церковного напева «Блаженны алчущие ныне». Метнер был глубоко верующим человеком, поэтому в общей концепции Фортепианного квинтета ярко выступают черты автобиографичности.

Кратко остановимся на некоторых особенностях ансамблевой партитуры Фортепианного квинтета. На пути к рас-

крытию художественного содержания произведений Метнера очень помогает изучение его эпистолярного наследия, формирующего у исполнителя представление об эмоциональном и философском отношении композитора к действительности и настраивающего интерпретатора произведений Метнера на особое художественное проникновение в духовный мир мастера. Возьмем, к примеру, письмо 19-летнего композитора, написанное в Одессе: «Самое сильное впечатление произвело на меня море. Никакие описания моря ни в живописи, ни в музыке, ни в литературе не могут дать понятия о бесконечной дали моря...» [5, с. 30]. И следующее из Гурзуфа: «Мы ехали туда днем – возвращались поздно вечером. Я чуть было не сошел с ума. Все картины, которые при дневном освещении поражали ослепительным блеском красоты, при вечернем – поражали сумасводительной фантастичностью» [5, с. 32]. Бесконечная морская даль, блеск красоты и фантастичность – эти образы помогают сформировать определенное эмоциональное состояние у исполнителей в начале Первой части Фортепианного квинтета – *Molto placido* (очень спокойно).

При кажущейся простоте фортепианного вступления, необходимо обратить внимание на указания в басовом голосе (два такта удержанный бас; затем все длительности равны; далее лиги, формирующие группы четвертей – два и четыре). Заметим, что значительная роль басовых голосов отличает метнеровскую фактуру уже с первых опусов, подчеркивая выразительное значение всех ее фактурных планов.

Ремарка автора в теме, излагаемой струнными инструментами, достаточно необычна. Композитор предлагает играть мелодию *Cantabile senza vibrazione (ma sempre espressivo)*. Возможно, исполнитель должен передать некоторую бестелесность или удаленность этого образа.

Многие исследователи отмечают в творчестве Метнера предельную органичность и тщательную продуманность. Об этом свидетельствуют и воспоминания жены композитора Анны Михайловны о создании Квинтета: «Первая запись Квинтета легла без изменений в основу сочинения, законченного в последние годы жизни. На протяжении нескольких десятилетий Николай Карлович постоянно думал об этом сочинении и все считал себя еще не готовым для завершения его. Он откладывал работу над Квинтетом еще и потому, что долго не мог найти среднюю часть <...> Лишь осознав сред-

ною часть как покаянную молитву Давида, ведущую к третьей части «Осанна» <...>, он взялся за работу» [4, с. 40].

В начале Второй части мы снова встречаемся с появлением темы у струнных инструментов с авторским указанием *dolente* (жалобно, скорбно) *senza vibrazione*. Сравнив это вступление с эпизодом из Третьей части квинтета, где эта мелодия поручена фортепиано и звучит в быстром темпе с использованием педали, убеждаемся в таланте Метнера – мастера инструментовки, который умеет придать повторяющемуся музыкальному материалу совсем новую окраску.

В эпизодах оркестрового или хорального типа композитор любил вычленять мелодическую канву, дифференцируя, таким образом, звуковые планы (как, например, в начале Третьей части). Среди многих исполнительских задач отметим здесь внимание к аппликатуре пианиста. Двухголосие в левой руке с удержанными длительностями существенно усложняет исполнение басовой линии *legato*. Здесь вспоминаются слова Метнера, который, проводя параллель между точностью пианистических движений и высоким мастерством цирковых артистов, говорил, что «фортепианная игра одним своим концом упирается в цирк».

Во многих своих сочинениях Метнер предстает мастером-чародеем. Высокая степень эмоционального заряда содержится в резких окончаниях темы Первой части, напоминающих «вспышки» света. Сочетание первоначального движения первых трех нот (*portamento* – объективность высказывания) с тремя нотами, объединенными лигой на педали (душевная теплота), поддерживает лирическое настроение в партии струнных, что придает авторскому высказыванию особую проникновенность.

В живой поток музыки экспозиции Финала органично вплетается небольшой эпизод *Poco tranquillo, sereno* (ясно, светло, спокойно). Кажется, что перед композитором возникли образы из стихотворения Лермонтова, ставшего эпиграфом к «Картинам настроений»: «По небу полуночи ангел летел, и тихую песню пел».

О «значительной мелодической» красоте сочинений Метнера писали многие критики. «Загадочность, таинственная простота, естественность, красота и доходчивость шубертовских мелодий – вот что, как мне кажется – писал Нейгауз – представлялось Метнеру наивысшим, наиценнейшим сокро-

вищем музыкального гения» [4, с. 34]. «Мелодия, мелодия и мелодия» – это лейтмотив многих высказываний композитора. Восхищает то, что при предельно полифонизированной ансамблевой фактуре музыка Фортепианного квинтета полна яркой образности и живой энергии.

Тяготение Метнера к философскому осмыслению действительности приводило художника к наполнению даже лирических эпизодов напряженной экспрессией мысли. Отсюда мы наблюдаем равноправие рельефа и фона, насыщение ансамблевой партитуры всевозможными переключками, имитирующими друг друга интонациями, контрапунктическими линиями. Интеллектуализм мастера не допускал «безразличных» звуков ни в одном из инструментальных голосов.

Понимание исполнителями камерно-ансамблевой музыки сложного потока музыкальных идей композитора, ощущение особенностей его индивидуальности, обращенной к высоким эстетическим идеалам, и вместе с тем проникнутой красотой человеческих чувств, приведет их к интерпретации, наполненной живым пульсом. Ведь сам композитор призывал исполнителей, которые играют его музыку, забыть обо всем материальном и стараться в исполнении «воплотить мечту».

Кода Финала – вихревая, стремительная – смысловой итог сочинения. Основанная на теме гимна (*sempre a tempo quasi Hymn*) побочной партии финала, она утверждает торжество основного лейтмотива произведения – темы «Блаженны алчущие ныне». Даже обычные фигурации у различных инструментов превращаются не просто в выразительные мелодические линии, но в сложно сплетенный рисунок взаимодействующих между собой голосов. Все переливается красками, наполняется воздухом, изобилует переливами настроений.

**Выводы.** Прикосновение к камерно-инструментальным произведениям Метнера с их ошеломляющим разнообразием эмоциональных градаций заставляет согласиться со словами Г. Прокофьева: «Суровый классик перерожден в лирика, – не такого лирика, что склонен потонуть в волнах собственного прекраснодушия и славянской мягкотелости, но в лирика, сильно чувствующего и умеющего в своих переживаниях сохранить бодрость и «жизнеспособность» [6, с. 68]. За самыми сложными техническими приемами ансамблевого письма Николая Метнера скрыто трепетное дыхание музыкальной мысли, необыкновенная пластика,

свежесть ритмических рисунков. Творческая работа над художественной сущностью, структурными и фактурными особенностями камерно-ансамблевых произведений Метнера ведет исполнителей по пути постижения высочайшего уровня ансамблевого мастерства.

Хочется пожелать всем исполнителям музыки Николая Метнера играть так, как, по воспоминаниям Якова Зака, в ту пору учившегося в Одессе, играл сам композитор: «Я понял, что этот человек не играет, а священнодействует. То не было исполнение – вернее говорить о проповеди, посвящении каждой своей клеткой. Впечатление было необычайно сильным» [2, с. 39].

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гилельс Э. О Метнере. «Советская музыка». 1953. № 12. С. 55.
2. Зетель И. Н.К. Метнер – пианист. Исследование. Москва : Музыка, 1981. 231 с.
3. Каратыгин В. Избранные статьи. Москва – Ленинград : Музыка, 1965. 351 с.
4. Метнер Н. Воспоминания. Статьи. Материалы. Москва : Сов. композитор, 1981. 351с.
5. Метнер Н. Письма / составитель и редактор З. Апетян. Москва : Сов. композитор, 1973. 615 с.
6. Прокофьев Г. Концерт Н. Метнера. *PMГ*. 1913. № 3. С. 68.
7. Рахманинов С. Письма. Москва : Музгиз. 1955. 293 с.

#### REFERENCES

1. Gilels, E. (1953). About Metner. "Soviet music". No. 12. P. 55 [in Russian].
2. Zetel, I. (1981). N.K. Metner is a pianist. Study. M.: Music [in Russian].
3. Karatygin, V. (1965). Selected articles. M.-L.: Music [in Russian].
4. Metner, N.K. (1981). Memories. Articles. Materials M.: Sov. composer [in Russian].
5. Metner, N.K. (1973). Letters. Compiled and edited by Z. A. Apetyan. M.: Sov. composer [in Russian].
6. Prokofiev, G. (1913). Concert N. Metner. RMG. No. 3. P. 68 [in Russian].
7. Rachmaninoff. (1955). Letters. M.: Muzgiz [in Russian].

УДК 78.03+ 786.2/78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-18>**Галина Всеволодовна Попова**

ORCID: 0000-0001-8632-6770

и. о. профессора кафедры специального фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
popova\_onna@ukr.net

## ПРИЁМЫ РАЗВИТИЯ ЗВУКОВОЙ ТЕХНИКИ ПИАНИСТА: КОМПЛЕКСНЫЙ ЭМПИРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

**Цель исследования** – рассмотреть и предложить практикующим пианистам ряд приёмов и упражнений, способствующих развитию разнообразия туше и мастерства тонкого владения своим пианистическим аппаратом. Обращаясь к изучению и систематизации приёмов работы пианиста над усовершенствованием своей технической оснастки, следует с особой тщательностью подходить к такому ключевому параметру мастерства, как фортепианный звук. **Методология исследования** базируется на комплексном подходе изучения инструктивного материала и включает метод описания способов работы над звукоизвлечением, подкладыванием первого пальца, а также вариантов проработки активности и независимости пальцев. Приведенные в статье элементы системы работы пианиста также базируется на эмпирическом подходе. **Научная новизна** состоит в документировании некоторых принципов дидактической педагогики Е. Ваулина и представлении авторских упражнений и приёмов проработки фактуры, направленных, в конечном счёте, на решение как двигательных, так и художественных задач. **Выводы.** Работу над фортепианной техникой ни в коем случае нельзя ограничивать лишь спектром упражнений, в основе которых лежит вопрос развития беглости, ловкости, силы и ровности пальцев, нужно обязательно расширять этот ежедневный, рабочий пианистический арсенал, используемый, например, при разыгрывании, приёмами, работающими на разнообразии туше, филигранную выделку мастерства владения инструмента на тихой динамике, подлинное *Legato*. Исполняемые вне требований «силовой» или форсированной игры, предложенные упражнения развивают гибкость, плотность, пластичность и управляемость звукоизвлечения. Кроме означенных свойств, также неустанно тренируют чуткость слухового контроля, концентрацию внимания и собранность руки. Сформулированные в корпусе работы рекомендации способствуют гармоничному развитию технической оснастки исполнителя и, в конечном итоге, служат раскрытию звукового и художественного образа любого произведения.

**Ключевые слова:** туше, звукоизвлечение, активность и независимость пальцев, подкладывание первого пальца, позиция руки, слуховой контроль.

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

***Development of the piano performer sound technique: a comprehensive empirical approach***

**The purpose of the study:** to consider and offer practicing pianists a number of techniques and exercises that contribute to the development of a variety of carcasses and the mastery of subtle mastery of their pianistic apparatus. Turning to the study and systematization of the pianist's methods of working on improving his technical equipment, one should approach such a key parameter of mastery as the piano sound with special care. **The research methodology** is based on an integrated approach to the study of instructional material and includes a method for describing methods of working on sound extraction, laying the first finger, as well as options for working out the activity and independence of the fingers. The elements of the pianist's work system described in the article are also based on an empirical approach. **Scientific novelty** consists in documenting some of the principles of didactic pedagogy of E. Vulin and presenting the author's exercises and techniques for elaborating the texture, aimed, ultimately, at solving both motor and artistic problems. **Conclusions.** Work on the piano technique in no way can be limited only to the range of exercises, which are based on the issue of developing fluency, dexterity, strength and evenness of the fingers, it is necessary to expand this daily, working pianistic arsenal, used, for example, when playing, tricks that work on a variety of ink, a filigree dressing of mastery of the instrument on a quiet dynamics, genuine Legato. Performed outside the requirements of "power" or forced play, the proposed exercises develop flexibility, density, plasticity and controllability of sound production. In addition to the aforementioned properties, sensitivity of auditory control, concentration of attention and collected hands are also tirelessly trained. The recommendations formulated in the body of work contribute to the harmonious development of the technical equipment of the performer and, ultimately, serve to reveal the sound and artistic image of any work.

**Key words:** piano touching technique, sound extraction, activity and independence of the fingers, laying of the first finger, position of the hand, auditory control.

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

***Прийоми розвитку звукової техніки піаніста: комплексний емпіричний підхід***

**Мета дослідження:** розглянути і запропонувати практикуючим піаністам ряд прийомів і вправ, що сприяють розвитку різноманітності туше і майстерності тонкого володіння своїм піаністичним апаратом. Звертаючись до вивчення і систематизації прийомів роботи піаніста над удосконаленням своєї технічного оснащення, слід з особливою ретельністю підходити до такого ключового параметру майстерності, як фортепіанний звук. **Методологія дослідження** базується на комп-



лексному підході вивчення інструктивного матеріалу і включає метод опису способів роботи над звукодобуванням, підкладанням першого пальця, а також варіантів опрацювання активності і незалежності пальців. Наведені у статті елементи системи роботи піаніста також базуються на емпіричному підході. **Наукова новизна** полягає в документуванні деяких принципів дидактичної педагогіки Є. Вауліна і поданні авторських вправ і прийомів опрацювання фактури, спрямованих, в кінцевому рахунку, на рішення як рухових, так і художніх завдань. **Висновки.** Роботу над фортепіанною технікою ні в якому разі не можна обмежувати лише спектром вправ, в основі яких лежить питання розвитку швидкості, спритності, сили і рівності пальців, потрібно обов'язково розширювати цей щоденний, робочий піаністичний арсенал, який використовується, наприклад, при розігріванні, прийомами, які працюють на різноманітність туше, філігранне вироблення майстерності володіння інструменту на тихій динаміці, справжнє *Legato*. Виконувати поза вимогами «силової» або форсованої гри, запропоновані вправи розвивають знучність, щільність, пластичність і керованість звукодобування. Крім зазначених властивостей, також невпинно тренують чуйність слухового контролю, концентрацію уваги і зібраність руки. Сформульовані в корпусі роботи рекомендації сприяють гармонійному розвитку технічного оснащення виконавця і, в кінцевому підсумку, служать розкриттю звукового та художнього образу будь-якого твору.

**Ключові слова:** туше, звукодобування, активність і незалежність пальців, підкладання першого пальця, позиція руки, слуховий контроль.

**Актуальность исследования.** Техника владения своим инструментом волнует умы исполнителей, педагогов и методистов с момента создания фортепиано. Если так называемый органно-клавирный период эпохи Возрождения ставил техническую оснастку исполнителя лишь в ряд общих умений музыканта, то с момента, когда на авансцену выходил рояль, (параллельно с чем происходит размежевание ролей внутри профессии на специализации композитора, исполнителя и педагога), отточенность и виртуозность владения своим ремеслом, в частности у артиста, выступающего на сцене, уверенно становится во главу угла. Это привело к тому, что практически весь XIX век прошел под знаком внешних эффектов, нередко довлеющих над образно-семантической составляющей прочтения музыкального текста. И лишь в XX веке наметился курс на обретение гармонии между этими двумя полюсами. Большинство видных пианистов и педагогов с тех пор и до наших дней безусловно ставят технику «в услужение» содержательности исполнения. Однако, говоря о приоритете содержания, Г. Нейгауз,

например, подчеркивал сложную диалектику в соотношении того, *что* исполняется и *как*, напоминая о том, что наряду с переоценкой техники существует и «...заблуждение, правда, значительно более редкое у инструменталистов и состоящее в недооценке (курсив наш) трудности и огромности задачи полного овладения инструментом в угоду... самой музыке» [3; 7]. Сформировавшемся уже около ста лет назад, но за прошедшее время лишь утвердившемся в своей актуальности запросу на выработку спектра приёмов, развивающих пианистический аппарат именно в угоду музыки, а не техники как таковой, и посвящена данная работа.

**Основное изложение материала.** Обращаясь к изучению и систематизации приёмов работы пианиста над усовершенствованием своей технической оснастки, следует с особой тщательностью подходить к такому ключевому параметру мастерства, как фортепианный звук.

Хотя в фортепианной литературе, а в особенности же в категориальном распределении учебного материала в музыкальных школах и вузах, принято разделять виртуозные пьесы и кантилену, опытные музыканты – педагоги, конечно, знают и понимают, что техника пианиста отнюдь не перестаёт быть объектом подробнейшего внимания, когда акцент в работе переходит от чисто двигательных задач к сугубо звуковым. Напротив, эти два аспекта неразделимы и взаимозависимы. Даже самый далёкий (как может показаться) от художественного начала инструктивный этюд работает не просто на ровность и беглость пальцев, но при «умном» изучении, невзирая на естественно ставящиеся требования громкой и «силовой» игры, служит развитию прежде всего звукового мастерства исполнителя. Комплексно к данному вопросу подходили многие именитые музыканты-методисты и педагоги. Так, например, В. Сафонов, замечательный русский пианист, воспитавший целую плеяду выдающихся музыкантов, среди которых А. Скрябин, Н. Метнер, И. Левин, Р. Левина, А. Гедике, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, в своей книге «Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся» писал: «Изучай упражнения и пассажи <...> внимательно прислушиваясь к извлекаемым из инструмента звукам. Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука» [6, с. 31]. О контроле звука в ракурсе техники удара пальца по клавишам (что,

само по себе, подразумевает исполнение не так называемой кантилены, а нечто более «техническое») писала и А. Шмидт-Шкловская, ссылаясь на положение Ф. Блуменфельда: «Звук должен быть певучим, <...> струнный звук (по выражению Ф. Блуменфельда) – это чистый звук струны без призвуков от сталкивающихся деревянных частей фортепианного механизма и от «шлепающих» ударов пальцев» [цит. по: 7]. О столь же чутком контроле туше, а также тонкой звуковой градации вместе с параметром динамического диапазона, много и подробно рассуждал и Г. Нейгауз. Уделяя особое внимание, среди прочего, тихой звучности, выдающийся педагог предупреждал о том, что звук не должен быть ни «белым», ни бескрасочным. Во всех случаях фортепианный звук должен нестись в зал и находиться в рамках эстетически допустимого – между «еще не звуком» и «уже не звуком». Имеется в виду приведенное Г. Нейгаузом в своей книге «Фортепианная игра» положение: «Для исследования <...> действительной реальной динамической шкалы я предлагаю ученику точно добиться первого рождения звука (*ppppp...*), тишайшего звука, непосредственно следующего после того, что еще не звук (некоторый нуль, получаемый в результате слишком медленного нажатия клавиши – молоточек поднимается, но не ударяет струну); постепенно увеличивая силу удара <...> и высоту поднятия руки <...>, мы доходим до верхнего звукового предела (*ffff...*), после которого начинается не звук, а стук, так как механическое (рычаговое) устройство фортепиано не допускает чрезмерной скорости при чрезмерной массе, особенно же сочетания этих двух «чрезмерностей». Это «исследование» можно произвести или на одном звуке («атоме» музыкальной материи), или на двух-, трех- или четырехзвучном аккорде («молекуле»). Этот простейший опыт важен тем, что он дает точное познание звуковых пределов фортепиано. Опуская (надавливая) клавишу слишком медленно и тихо, я получаю нуль – это *еще не звук* (курсив наш); если опустить руку на клавишу слишком быстро и крепко <...>, получается стук – это *уже не звук* (курсив наш). Между этими пределами лежат всевозможные градации звука» [3, с. 57].

Итак, вместе с тем, что, вырабатывание техники безусловно предполагает воспитание быстроты, ровности, ловкости и силы пальцев, естественно сформирован также запрос

на развитие чуткости и разнообразия туше – тот уровень владения своим аппаратом, при котором диапазон звука и тембра будет максимально широк. И если для развития собственно быстроты, ровности и силы пальцев разработано великое множество способов учёбы, то значительно проигрывают в количественном отношении упражнения, призванные выработать такие важнейшие для исполнителя характеристики, как «округлый» или «жемчужный» звук, подлинное *Legato* и *Leggiero* – то есть мастерство владения инструментом близко к черте (но не пересекая её!) «ещё не звука» по Нейгаузу.

Ниже приведенные упражнения, призванные как раз комплексно решить задачу развития ровности и силы пальцев, вместе с необходимостью расширения возможностей туше являются одним из ключевых элементов педагогических концепции Е. Ваулина – яркого представителя Одесской, а шире – Украинской фортепианной школы. Перенятые Г. Поповой во время их творческого общения, эти приёмы рекомендуется выполнять как на элементарных формулах Ш. Ганона [1] (что и будет показано в нотных примерах), так и на любом другом материале. Следует лишь помнить, что публикующиеся способы работы требуют особенно внимательного слухового контроля, что важно для усвоения и выработки ровного, разнообразного, красивого тона и чутких пальцев. Необходимо внимательно следить за ровностью:

– силы звука

– времени (протяженностью каждого звука).

Предлагающиеся для проработки нотного материала пять приёмов, согласно формулировке самого Е. Ваулина, носят следующие названия:

1. *Legatissimo*.
2. *Non troppo legato*.
3. *Staccato*.
4. *Leggiero*.
5. *Jeau perle*.

Первый приём – «*legatissimo*» – представляет собой такой вид связывания между собой идущих подряд звуков, когда каждая отдельно взятая нота не снимается в момент взятия следующей, а передерживается ровно до половины её звучания:

Звуки при этом нужно брать заранее подготовленным, цепким касанием, с опорой до дна клавиши (категорически стоит избегать «шлёпанья» пальцами). Слух должен быть прикован к красивому, протяженному звучанию. Стоит еще раз подчеркнуть, что вообще вся техническая работа должна проходить при активном участии слуха. Отношение к звуку определяет все установки для формирования навыков ученика. Стремление к пению формирует приёмы «опевания» интервалов. У многих пианистов – мастеров взятию интервала предшествует «открытие» пальца, благодаря чему звук берется с едва уловимой задержкой во времени, подчеркивающей напряженность, объемность интервала. Принцип работы интервала «из ладони», как бы обнимающим движением музыкально оправдан. Вместе с этим вышеозначенное «наслоение» нот реализуется исключительно одинаковым по времени чередованием одной и двух нот с четким снятием пальца на восьмых паузах, что требует особого внимания. Практика показывает, что подлинное legato подвластно лишь немногим музыкантам (как пианистам, так и вокалистам), в то время как именно данный приём является ключевым, «базовым» элементом в декларативном наборе исполнительского мастерства. Приблизить пианиста к искусству истинно связной игры, что, как мы отметили выше, также неразрывно влияет на дальнейшее развитие техники «пения на рояле», призван именно такой способ учёбы. В приведенном нотном примере показаны обе руки, играющие одновременно, однако так изложен материал лишь для эргономичности размещения на странице.

Настоятельно советуется все приёмы практиковать отдельными руками по очереди.

Второй приём – «non troppo legato» – отличается от предыдущего отсутствием наслаивания звуков. Напротив, активные пальцы, как бы с небольшими просветами между ними, четко снимают каждую ноту в момент взятия следующей. Следует, однако, избегать жёсткости, резкости звучания, но, как и прежде, чувствовать опору пальцев на дне клавиши.

Третий приём – «staccato» задействует исключительно пальцы с намеренным избеганием движения кисти и веса руки. Т. н. пальцевое staccato реализуется хлёстким ударом лишь фаланги пальца и развивает их независимость. Данный способ (напомним, третий по счету) является «центральным мостиком» к следующим двум и подготавливает пальцы к качественному *leggiero* и *jeau perle*. Дело в том, что даже игра на динамическом оттенке *piano* требует крайне активного мышечного импульса. Эта основа и закладывается в момент правильной и выверенной работы данным приёмом.

Четвертый приём – «*leggiero*» – снимает всю активность пальцев, подразумевающуюся в предыдущих трёх способах. Играть таким образом следует соблюдая нежность звучания, культивируя ощущение «отдыхающих» пальцев, будто играющих в воздухе. Целью является здесь добиться выровненного *pianissimo*, где ровность требуется и в звуке, и во времени. Данный приём отсылает нас к формулировке Н. Метнера, рекомендовавшего, среди прочего, «упражняться в легчайшем и нежнейшем прикосновении к клавишам» [4, с. 26]

Пятый приём – «*jeau perle*» (франц.) – переводится как «красивая жемчужина», или, в нашем случае, «жемчужная игра» – воплощается не отрываясь пальцами от клавиш. Вначале кончик осязает клавишу, потом прижимает её до опоры, при появлении звука, в момент последующего отпускания клавиши, палец не поднимается над ней. Постоянно сохраняющееся ощущения клавиш на кончиках пальцев реализуется игрой по позициям, но без наслаивания звуков. Добиться нужно мягкого звука, теплого и округлого, как жемчуг. Позиция же представляется, как жемчужное ожерелье, с нанизанными звуками – бусинами.

В отношении двух последних способов учёбы следует обострить внимание на следующем: в своей очень полезной, серьёзной и интересной книге «О воспитании пианистических

навыков пианиста», педагог и методист А. Шмидт-Шкловская говорит о том, что «игра на рояле, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть так же невозможно, как и выполнять какое-либо действие. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц» [7, с. 15]. Упругость тонуса сочетается с таким состоянием рук, при котором по ним как бы «течет звук» из корпуса через пальцы и клавиши в струны. У играющего при этом создается впечатление, будто клавиатура «сама играет», а он только слышит, чувствует, легко управляет ею, почти не ощущая рук. Эта «проводимость звука» требует состояния полной свободы, полного слияния пианиста с инструментом, отсутствия зажатости и фиксации аппарата. Исполнитель и инструмент становятся при этом единым организмом: пальцы ощущаются как «продолжение струн», ладонь – продолжение пальцев, предплечье и вся рука следом за ним – продолжают ладонь. Корпус «подает» руку к клавиатуре струнам.

При исполнении всех приёмов нужно неустанно следить за устойчивостью пальцев, очень важно не «проламывать» фаланги. Особого внимания требует первый палец: он не должен валяться на клавише, не должен торчать в сторону, равно как и прижиматься к ладони. Он должен быть свободным и в то же время активным. Если речь о комплексе упражнений Ш. Ганона, играть необходимо во всех тональностях, от всех нот (как белых, так и черных). При игре в тональностях с черными клавишами следует неустанно контролировать ровность позиций. Пальцы не должны кататься с черных клавиш на белые и с белых на черные, избегать также следует и скольжения. Палец точно должен «знать» своё место на клавише, заранее предусмотренное и подготовленной позицией и положением руки. В конечном итоге эти упражнения приучают к слуховому контролю, дают хорошее ощущение контакта с клавиатурой, развивают разнообразие туше. Начинать, при прохождении как инструктивной фактуры, так и художественной, следует с медленного темпа, что крайне важно для контроля звучания. Со временем, когда взаимодействие пальцев и слуха будет легко управляемо, темп можно будет ускорить.

Не лишним будет также напомнить, что и в этих упражнениях правильная осанка, высокое положение головы



позволяет следить за исполнением как бы со стороны, слышать звук не «у рояля», а «из рояля». Большое значение этому придавал выдающийся русский композитор и пианист Н. Метнер, о чем упоминал в своей книге о повседневной работе пианиста [4].

До сих пор речь шла только о работе внутри одной позиции, даже работа над важнейшими приёмами игры, такими, как *Legato*, описывалась в рамках единой пятипальцевой структуры. Однако подлинное *Legato* проверяется (и проявляется) в пассажах, которые выходят далеко за рамки одной пятипальцевой формулы – и подкладывание первого пальца является одним из камней преткновения пианистов в объединении малых и больших позиционных структур. Первое, что следует помнить, когда на повестке стоит вопрос гладкости и слитности последних, – это само положение пальца. «Лежащий» первый палец, – пишет Л. Оборин, – неловок, неуклюж в движениях и более напряжен, чем «высокий» первый палец. Играющий опирается на третий палец и затем как бы соскальзывает на легкий и высокий первый палец» [5, с. 51]. Вместе с грамотной и органичной постановкой пальца начинается кропотливая работа, призванная «сдружить» его со всеми остальными. Педагогами и методистами в разное время было разработано великое множество упражнений, служащих этой цели. Очень полезное упражнение мы находим у Г. Нейгауза: «Первый палец заранее (форшлаг) легонько поставить на место (клавишу), которое он должен занять в самом ближайшем будущем, то есть – приготовиться вовремя» [3, с. 123]. Заблаговременно брать первым пальцем ту клавишу, на которой далее будет произведено подкладывание, учит руку нацеливаться на нужное положение позиции и тренирует соответствующие мышцы.

Очень хорошую формулу использует А. Корто. Пианист предлагает собрать в одномоментное звучание тот блок позиции, где звуки играютя двумя или тремя пальцами подряд, и играть эти своеобразные кластеры попеременно с «проблемным» первым пальцем [2, с. 26].

Вышеприведенное упражнение А. Корто стало основой для собственной нашей разработки приёмов развития гладкости подкладывания.

Первый палец берется глубоко и основательно. Далее, используя ритмическую фигуру триоли (то есть переменным

акцентом), исполняются находящиеся «по бокам» ноты: соответственно, третьим или четвертым – идущими до первого, и вторым – идущим после первого пальцами. Далее перебрасываемые звуки идут по два – секундами, и так мы доходим до полной позиции идущих подряд нот, как и в случае с упражнениями А. Корто.



Абсолютно по такому же принципу, как показано в этом нотном примере, отрабатывается переброс четвёртый – первый палец. Означенный принцип, естественно, распространяется и на левую руку.

Выгодно отличает эти разработки то, что здесь максимально эффективно ведется работа над каждым подкладыванием отдельно – после третьего и после четвертого пальца.

Первоначальная цель этих (и многих других) способов работы – добиться плавного, ровного по звучанию и временным соотношениям, не прерываемого лишними акцентами или толчками, исполнения гамм, а также арпеджио. В самой же реализации этих тренировочных формул непреложное внимание следует уделять экономности движений с полным нивелированием пространственных движений кисти и локтя, устойчивости первого пальца и красоте звука.

Если же речь идёт непосредственно об арпеджио, то работать над данным видом техники рекомендуется используя приёмы *non troppo legato* и *portamento*. Как и в случае с разработкой подкладывания первого пальца, следует минимизировать движения локтей. При исполнении арпеджио первый палец следует подготавливать вовремя, предусмотрительно подкладывая его под ладонь. Кисть следует вести на одном

уровне и не задираť её перед подкладыванием. Рука должна как бы висеть на кончиках пальцев.

Играть арпеджио советуется во всех комбинациях с их обращениями включая доминант-септаккорды. Настоятельно рекомендуется прорабатывать разные тональности. В тональностях, имеющих диезы и бемоли, пальцы стоит держать по возможности ближе к черным клавишам, чтобы при переходах с белых клавиш на черные и обратно не пришлось двигать руку от себя и к себе, кататься по клавишам, теряя время, скорость и ровность звука. Начинать разучивание арпеджио надлежит с удобного темпа, в котором возможно проконтролировать звук, ощущения, удаётся думать вперед. При постепенном увеличении темпа минимизируются движения, и тем ближе друг другу и к клавишам должны быть пальцы.

Для еще большего увеличения эффективности прделываемой работы мы хотим предложить на выбор исполнителю два варианта аппликатуры для работы. А именно: если стандартная аппликатура обращения трезвучия (пальцы 1 – 2 – 3) будет выглядеть как 2 – 3 – 1 (в случае в секстаккордом), можно для последнего также использовать вариант 1 – 2 – 4. Так, и для квартсекстаккорда вместо привычных 3 – 1 – 2 возможен вариант 1 – 2 – 4.

При этом играть означенные формулы предпочтительно не в тональностях, а от каждого отдельного звука. То есть *от звука*, а не в обращении каждого базового аккорда будет реализована такая схема:

Тмаж – Тмин – бмаж – бмин – 64маж – 64мин – Д7 – Д65 – Д43 – Д2 – УМ.

Схожая схема рекомендуется и для проработки 11 аккордов.

В одном ряду вместе с задачами развития разнообразия туше и разработки «бесшовных» сочетаний позиций стоит проблема выработки активности и самостоятельность пальцев. Результатом нашего многолетнего опыта стало составление нижеследующего упражнения, призванного послужить этой важной цели.

За основу взята шопеновская начальная формула «постановки руки» – пятипальцевая структура, состоящая из нот ми – фа диез – соль диез – ля диез – си диез. Такая расстановка пальцев на означенных нотах образует естественно удобное положение руки на клавиатуре.

Удерживая все пять пальцев – поочередно играть каждым из них, не снимая остальные четыре. Исключить поспешность, не терять ощущение опоры, слушать протяжённость звука.

Производное от этого упражнение даётся для развития координации и самостоятельности пальцев. Поставив означенную позицию, один звук задерживается, остальные 4 поочередно разбиваются на две пары и играют в следующих вариантах: нижние два – верхние два, шагом через один (двойные ноты), два звука «изнутри» – два «снаружи».

Для наглядности ниже мы приведем схему работы данным приёмом:

1  $\begin{matrix} 3 & 5 & 3 \\ 2 & 4 & 2 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 4 & 5 & 4 \\ 2 & 3 & 2 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 \\ 2 & 3 & 2 \end{matrix} :||$

2  $\begin{matrix} 3 & 5 & 3 \\ 1 & 4 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 4 & 5 & 4 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$

3  $\begin{matrix} 2 & 5 & 2 \\ 1 & 4 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 4 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$

4  $\begin{matrix} 2 & 5 & 2 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 3 & 5 & 3 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 5 & 3 & 5 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$

5  $\begin{matrix} 2 & 4 & 2 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 3 & 4 & 3 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$   $\begin{matrix} 4 & 3 & 4 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$

Следить нужно за устойчивостью пальцев, «не ломать» их, особенно это касается выдерживаемого звука. Также необходимо добиться одновременности звучания всех пар звуков (исполняемых на фоне задержанных пальцев), интервалы должны «брататься» исключительно вместе, косточки – не проваливаться. Темп, как и в базовом варианте этого способа развития самостоятельности и независимости пальцев, выбирается весьма сдержанный, требуется строгая ритмичность, опора каждого пальца в ладони, под постоянным контролем должны находиться ощущения пальцев и звучание инструмента.

Наконец, неразрывно связано с этим вариантом занятий и упражнение на развитие отдельно 4-го и 5-го пальцев: принцип

исполнения этого способа также подразумевает опору на задержанные звуки. Только, в отличие от упражнения на развитие независимости пальцев (с переменным задержанием каждого пальца), в данном случае речь идет о задержании только первого и второго. Ладонь должна быть широкой и обеспечивать устойчивый свод руки, устойчивы также должны быть и сами пальцы. При этом первый палец не прижимается к ладони, во всех остальных пальцах категорически не стоит проваливать косточки (последнее роднит данный принцип с большинством описанных выше). Что касается развиваемых четвертого и пятого пальцев – они играют по триолям, что, как уже отмечалось выше, обеспечивает переменный акцент и поочередное укрепление каждого пальца. На полтона варьируются звуки в рамках одной позиции, что меняет угол растяжения и обеспечивает максимальную эффективность. Наряду с минимальным видоизменением позиции настоятельно рекомендуется играть данное упражнение от разных звуков по хроматизмам. Вовлечение черных клавиш и «неудобных» позиции обеспечивает лучший результат. Работа левой рукой может вестись отдельно:

**Выводы.** Работа над фортепианной техникой должна, вместе с решением сугубо двигательных задач, охватывать и звуковые. Ни в коем случае нельзя ограничиваться лишь спектром упражнений, в основе которых лежит вопрос развития беглости, ловкости, силы и ровности пальцев, нужно обязательно расширять этот ежедневный рабочий пианистический арсенал,

используемый, например, при разыгрывании, приёмами, работающими на разнообразии туше, филигранную выделку мастерства владения инструмента на тихой динамике. Особое внимание стоит уделять первому пальцу. Ряд описанных упражнений призван «сдружить» его с остальными пальцами и способствует более совершенному овладению гаммами и арпеджио. Последние, в свою очередь, не являются самоцелью, но отвечают за целые фактурные блоки уже художественных опусов. Отдельная ветка ежедневной гигиены работы пианиста должна быть отдана развитию самостоятельности и независимости пальцев. Исполняемые вне требований «силовой» или форсированной игры, приведенные упражнения развивают гибкость, плотность, пластичность и управляемость звукоизвлечения. Кроме означенных свойств, также неустанно тренируют чуткость слухового контроля, концентрацию внимания и собранность руки. Данные рекомендации, с одной стороны, органично сочетаемы с классическими инструктивными этюдами, а с другой – с формулами, изобретаемыми и вычленяемыми пианистом из актуальных сложностей фактуры опусов, находящихся в работе, гармонично развивают техническую оснастку исполнителя и в конечном итоге служат раскрытию звукового и художественного образа любого произведения.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Ганон Ш. Пианист-виртуоз. URL : <http://nlib.org.ua/en/pdf/piano/8301> (дата обращения: 02.03.2020).
2. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1966. 108 с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1958. 207 с.
4. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. URL : [http://www.nikolaimedtner.ru/publications/daily\\_work\\_of\\_pianist\\_composer.pdf](http://www.nikolaimedtner.ru/publications/daily_work_of_pianist_composer.pdf) (дата обращения: 04.03.2020).
5. Оборин Л.Н. Статьи. Воспоминания. Москва : Музыка, 1977. 223 с.
6. Сафонов В.И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2017. 36 с.
7. Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=HmH9AgAAQB-AJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq> (дата обращения: 01.03.2020).

**REFERENCES**

1. Ganon S. Pianist virtuoso [Electronic resource] URL: <http://nlib.org.ua/en/pdf/piano/8301> [in Russian]
2. Corto A. (1966) Rational principles of piano technique. M.: Music [in Russian]
3. Neigauz G. (1958) The art of piano playing. Notes of the teacher. M.: Music [in Russian]
4. Metner N. Everyday work of the pianist and composer [Electronic resource] URL: [http://www.nikolaimedtner.ru/publications/daily\\_work\\_of\\_pianist\\_composer.pdf](http://www.nikolaimedtner.ru/publications/daily_work_of_pianist_composer.pdf) [in Russian]
5. Oborin L. (1977) Articles. Memories. [in Russian]
6. Safonov V. (2017) The new formula. Thoughts for students and students on the piano: textbook. allowance. SPb.: Doe; Planet of music, [in Russian]
7. Schmidt - Shklovskaya A. About the education of pianistic skills. [Electronic resource] URL: <https://books.google.com.ua/books?id=HmH9AgAAQBAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq> [in Russian]



УДК 783: 273.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-19>*Анжеліка Анатоліївна Татарнікова*

ORCID: 0000-0002-6310-827

кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри теоретичної та прикладної культурології

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

*angelikatatarnikova75@gmail.com*

## ДУХОВНО-СМИСЛОВІ АСПЕКТИ ХРИСТИЯНСЬКОГО СЛAVOCЛІВ'Я В АНГЛІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ “GLORIA” ДЖ. РАТТЕРА)

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної специфіки “Gloria” Дж. Раттера в руслі особливостей відтворення християнської словословної традиції в англійській культурі й музиці. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф’єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи. Останні дозволяють виявити духовно-смыслову й стильову специфіку “Gloria” Дж. Раттера в контексті не тільки індивідуального авторського стилю композитора, але й еволюційних шляхів англійського хорового мистецтва та його духовних настанов. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує особливості відтворення семантико-риторичної специфіки Gloria-словослів’я в однойменному творі Дж. Раттера. **Висновки.** Композиція “Gloria” Дж. Раттера, створена в 1974 р., є одним із видатних творів англійської хорової літератури другої половини ХХ ст., що відзначається певною еkleктичністю стилю та несе на собі, з одного боку, відбиток європейської духовної хорової традиції цього періоду (Ф. Пуленк, І. Стравінський), відзначеної пошуками «нової сакральності» й «нової релігійності». З іншого боку, цей твір (не дивлячись на американське замовлення) безпосередньо пов’язаний з англійською духовною та культурно-історичною традицією, в межах якої концепт «слави» у всій різноманітності його проявів займав досить суттєве місце, починаючи з часів Середньовіччя, та складав один із важливих аспектів національного світовідчуття та «образу світу», відтвореного в тому числі й в поезиці грандіозних словословних хорових композицій у жанрі Te Deum, Gloria та їх національних аналогів (антеми). Жанрово-стильові й темброві якості Gloria Дж. Раттера виявляють, з одного боку, суттєвий вплив однойменного твору Ф. Пуленка. Апелювання

до лідійського ладу у 2-й частині, ритмічна примхливість тематизму фіналу свідчать про інтерес композитора й до творчих відкриттів І. Стравінського. З іншого боку, Дж. Раттер у цьому творі наслідує і кращі традиції англійської хорової музики, яка, як зазначалося вище, має багато напрацювань у жанровій сфері хорового хваління-славослів'я, починаючи ще з часів Ренесансу, й пізніше у творчості Г.Ф. Генделя.

**Ключові слова:** “Gloria” Дж. Раттера, англійська хорова музика, концепт «слава», англійський «образ світу».

*Tatarnikova Anzhelika Anatoliivna, Ph.D. in Arts, Senior Instructor at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of the Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy*

**Spiritual and semantic aspects of Christian glorification in the English cultural and historical tradition (on the example of J. Rutter's Gloria)**

**The purpose of the article** – the manifestation of the poetic-intonation specificity of “Gloria” by J. Rutter in line with the peculiarities of translating the Christian glorious tradition into English culture and music. **The methodology of the article** is based on the intonation concept of music from the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis, successive from B. Asafiev and his followers, as well as on interdisciplinary and historical-cultural approaches. The latter allow revealing the spiritual-semantic and stylistic specifics of J. Rutter's “Gloria” in the context of not only the composer's individual authorial style, but also the evolutionary paths of English choral art and its spiritual attitudes. **Scientific novelty** of the article is determined by its analytical perspective, taking into account the peculiarities of translating the semantic-rhetorical specificity of Gloria-glorification in the work of J. Rutter of the same name. **Conclusions.** Thus, the composition “Gloria” by J. Rutter, created in 1974, is one of the most outstanding works of English choral literature of the second half of the 20th century, distinguished by some eclectic style, bearing on its own, on the one hand, the imprint of a European spiritual choral tradition this period (F. Pulenk, I. Stravinsky), marked by the search for «new sacredness» and “new religiosity”. On the other hand, this work (despite the American order) is directly related to the English spiritual and cultural-historical tradition, within the framework of which the concept of “glory” in all the variety of its manifestations occupied a rather significant place, starting from the Middle Ages and constituted one of the most important aspects national outlook and «image of the worlds», including the poetry of grandiose glorious choral compositions in the genre of Te Deum, Gloria and their national counterparts (antemes). The genre-style and timbre qualities of Gloria by J. Rutter reveal, on the one hand, a significant influence of the work of the same name by F. Poulenc. The appeal to the Lydian system in the 2nd part, the rhythmic capriciousness of the theme of the finale testify to the composer's interest in I. Stravinsky's creative discoveries. On the other hand, J. Rutter in this work follows the best traditions of English choral music, which, as noted above, has a lot of experience in the genre of choral praise, since the Renaissance, and later, the work of G.F. Handel.

**Key words:** J. Rutter's “Gloria”, English choral music, “Gloria” concept, English “image of the world”.

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

**Духовно-смысловые аспекты христианского славословия в английской культурно-исторической традиции (на примере “Gloria” Дж. Раттера)**

**Цель работы** — выявление поэтико-интонационной специфики “Gloria” Дж. Раттера в русле особенностей претворения христианской славословной традиции в английской культуре и музыке. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы. Последние позволяют выявить духовно-смысловую и стилевую специфику “Gloria” Дж. Раттера в контексте не только индивидуального авторского стиля композитора, но и эволюционных путей английского хорового искусства и его духовных установок. **Научная новизна** статьи определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим особенности претворения семантико-риторической специфики Gloria-славословия в одноименном произведении Дж. Раттера. **Выводы.** Композиция “Gloria” Дж. Раттера, созданная в 1974 г., является одним из выдающихся произведений английской хоровой литературы второй половины XX ст., отличающихся некоторой эклектичностью стиля, несущего на себе, с одной стороны, отпечаток европейской духовной хоровой традиции этого периода (Ф. Пуленк, И. Стравинский), отмеченной поисками «новой сакральности» и «новой религиозности». С другой стороны, это произведение (несмотря на американский заказ) непосредственно связано с английской духовной и культурно-исторической традицией, в рамках которой концепт «славы» во всем разнообразии его проявлений занимал достаточно существенное место, начиная со времен Средневековья, и составил один из важных аспектов национального мироощущения и «образа мира», претворенного, в том числе, и в поэтике грандиозных славословных хоровых композиций в жанре *Te Deum*, *Gloria* и их национальных аналогов (антены). Жанрово-стилевые и тембровые качества *Gloria* Дж. Раттера обнаруживают, с одной стороны, существенное влияние одноименного произведения Ф. Пуленка. Апеллирование к лидийскому строю во 2-й части, ритмическая капризность тематизма финала свидетельствуют об интересе композитора и к творческим открытиям И. Стравинского. С другой стороны, Дж. Раттер в этом произведении следует и лучшим традициям английской хоровой музыки, которая, как отмечалось выше, имеет много наработок в жанровой сфере хорового славословия, начиная еще со времен Ренессанса, и позже в творчестве Г.Ф. Генделя.

**Ключевые слова:** “Gloria” Дж. Раттера, английская хоровая музыка, концепт «слава», английский «образ мира».

**Актуальність теми дослідження.** Хорова творчість сучасних англійських композиторів, серед яких найбільш відомими є імена Дж. Тавенера, К. Дженкінса, Б. Чілокотта, Дж. Раттера, являє собою яскравий зразок музичного мистецтва сьогодення, зверненого до феноменів «нової сакральності» або «нової релігійності», відтворених у активному звертанні названих авторів до ряду духовних хорових жанрів (меса, реквієм, Магніфікат, Te Deum, Gloria тощо) та їх образно-смысловій сфери, що є суттєвою й для духовного світобачення сучасної людини. На думку В. Ценової, «релігійність – стан, властивість душі людини, що відноситься до його розумових і моральних сил. Тому, коли ми говоримо про релігійність сучасної музики, ми не обмежуємося лише спеціальним шаром духовних жанрів. Йдеться про вічні теми мистецтва, питання про сенс буття, про етичну основу музики» [17, с. 128]. Позначена якість знайшла відкладення і в духовній хоровій творчості Дж. Раттера, зокрема, в композиції «Gloria», широко затребуваній в сучасній хоровій виконавській практиці (в тому числі і в українській), що обумовлює **актуальність** теми представленої роботи.

**Аналіз досліджень і публікацій** останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес в музикознавстві та культурознавстві до спадщини Дж. Раттера та його сучасників. Але інформація про стильові засади його хорової творчості та англійської духовно-хорової традиції в цілому поки що є мінімальною і обмежується частіше інтернет-джерелами [18]. Серед вітчизняних досліджень виділяємо роботу Л. Ковнацької [9], що зосереджена на узагальненій картині розвитку всієї англійської музичної культури ХХ ст. Її доповнюють дисертаційні дослідження останніх років, дотичні до проблематики англійської духовної хорової музики минулого та сучасності. Серед таких виділяємо роботу Ю. Кучурівського [10], звернену до типології англійського реквієму, в тому числі і у творчості Дж. Раттера, А. Євдокимова [7], що розглядає традиції англійського антема XVI – XVIII ст., а також О. Карман, предметом наукової розвідки якої є славільний різновид цього жанру [8]. Водночас, славословна традиція англійської музики, представлена в численних зразках Gloria, Te Deum, славільних антемів, що репрезентують специфіку духовного світосприйняття та культури цієї країни, узагальнених в концепті «слава» [див.: 1; 2; 12], поки що залишається поза увагою вітчизняних мистецтвознавців.

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної специфіки “Gloria” Дж. Раттера в руслі особливостей відтворення християнської славословної традиції в англійській культурі й музиці.

**Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує особливості відтворення семантико-риторичної специфіки Gloria-славослів'я в однойменному творі Дж. Раттера.

**Виклад основного матеріалу.** «Gloria in excelsis Deo» – «Слава в вишніх Богу». Цей текст «ангельського славослів'я» (Лк. 2: 14) здавна був широко відомий в християнській богослужбовій практиці як Сходу, так і Заходу. У першому випадку він найчастіше асоціюється з Великим славослів'ям, в той час як у другому виступає складовою частиною Ординарія римо-католицької меси («Gloria»), а також богослужінь протестантської традиції у всій різноманітності її проявів. Ю. Холопов в своєму нарисі, присвяченому історії меси, зазначає таке: «Символічне значення глорії – духовна радість через народження Христа, який принесе себе в жертву на вівтарі для порятунку людей. Якщо Кіріє – це переосмислений найдавніший (ще дохристиянський) вигук, то глорія – вже чисто християнський спів». Текст «Слави в вишніх Богу» «...відповідає одному з етапів символічної фабули меси – явищу Спасителя в світ, до громади, до кожної людини» [16, с. 45].

Відзначимо також, що значимість тексту в християнській богослужбовій традиції визначається не тільки її новозавітними витоками, а й ключовою роллю образу Божої Слави в християнстві в цілому, що приймається всіма християнськими конфесіями. У такому випадку він може розглядатися і на рівні богословської категорії, і на рівні духовно-морального початку, що єднає Божественний і людський світи. Розмірковуючи про сутність і значимість Божої Слави в людському духовному бутті, протоієрей Ліверій (Воронов) вказує, що «...прославляння Бога життям, справами становить головне призначення людини як причасника любові Божої» [11].

Ємкість і всеосяжний характер такого поняття в християнському богослов'ї визначає множинність його значень. Під «Славою Божою» мається на увазі, перш за все, сам Бог або «форма повної присутності Божества» [14]. Саме в цьому значенні використовує таке поняття апостол Павло, коли говорить: «І ми бачили славу Його, як Єдинородного від Отця»

(Ін. 1: 14). Для Іоанна Богослова істотним в цьому випадку виступає той факт, що Слава Господня є видимою, і її можна порівняти з випромінюванням сонця і місяця, але перевершує їх (Одрк. 21: 23). Характерно, що етимологія латинського та італійського слова *Gloria* пов'язана саме з «саявом» [див. більш детально про це: 6].

Відзначимо також, що позначена якість стане предметом музично-риторичного втілення і в типології *Gloria* – як на рівні складової літургійного циклу, так і рівні самостійного композиційного цілого (А. Вівальді, Ф. Пуленк, К. Сен-Санс, Дж. Раттер). При цьому образ «Божественної величі» пов'язаний з просторово-динамічною, «вселенською» якістю його подання, орієнтованою на яскраву динаміку, туттійність, «трубні гласи», широкий звуковий діапазон тощо.

Нарешті, ще одне смислове значення поняття «Слави Божої» пов'язане з «відображенням Божої величі в справах і об'єктах Його Творіння і Промислу». «Пізнання Божественної слави можливе як через споглядання створеного Богом світу, так і через дії Божественної благодаті. Споглядаючи світ, людина відчуває нескінченну велич Творця, зводить свій розум до Першопричини світобудови, яка перевершує все, що існує <...>. Внутрішнє споглядання слави Божої веде людину до уподібнення своєму Творцеві, до набуття Царства Божого в душі, до духовного преображення...» [13].

Таким чином, образ Божественної слави, славослів'я у всій множинності його тлумачення, що знаменує духовний зв'язок Бога і людини, а також один з найважливіших шляхів духовного перетворення останнього, виступає в якості суттєвої категорії християнського світосприйняття і християнської духовної свідомості, що знаходить також відкладення не тільки в богослужбово-співочій практиці, але і в дотичній до неї духовній музично-історичній традиції. Сказане обумовлює не тільки істотну роль *Gloria* як розділу меси, але і можливість виділення її в якості самостійного твору (на рівні кантати) в творчості А. Вівальді, К. Сен-Санса, Ф. Пуленка. Серед сучасних авторів причетним до такої традиції стає і Дж. Раттер, чия «*Gloria*» синтезує як загальноєвропейський віковий богослужбово-співацький досвід, так і суттєві аспекти англійської культури та показового для неї духовного світосприйняття.

Історичні та лінгвістичні дослідження, пов'язані з англійським (британським) «образом світу» [див. про це більш



детально в наукових розробках Г. Гачева: 4; 5] акцентують увагу на суттєвій ролі в ньому концепту «слава», що має досить широкий духовно-смысловий спектр значень. На думку Л. Позняк, «культурний концепт СЛАВА має високий ступінь абстракції і ключове значення для менталітету британців. Бажання прославитися завжди було одним з найбільш сильних стимулів для громадської діяльності». Концепт «слава» асоціюється у свідомості англійців зі світлом, а також з положенням верха. Цей сенс виводиться, як вважає дослідниця, за допомогою метафори “Gloria is up”. До вершин слави потрібно сходити...» [12, с. 86, 90].

Більш детально цей концепт розглядається у наукових розвідках А. Антипової, котра виділяє два історичних шара в концепті «слава» в його англійській лінгвістичній версії. Перший з них пов’язаний з «епохою етнічного розширення англосаксів» (V–VI ст.), в той час як другий апелює до періоду «християнізації» (VII ст.). У першому випадку, що співвідноситься з епохою «Беовульфа», центральними (ядерними) смысловими ознаками поняття «слава», за думкою дослідниці, виступають «славна справа», «честь», «популярність», що доповнюються такими «фоновими» ознаками, як «хороша репутація», «хвала», «багатство», «успіх», «влада», «хорообрість», «героїчний вчинок» тощо, які орієнтовані на образ хороброї та сильної людини, для якої «слава досягається в битві мечем».

Епоха християнізації вносить певні корективи в розуміння концепту «слава», котрий тепер виявляється у двох іпостасях – небесній та земній. Перша з них, як вважає А. Антипова, символізує «образ Бога», що приходить до «обраних людей (святых) через славу», смысл якої доповнюється також такими поняттями, як «небесний світ», «вічне життя», «святість», сполучених з «дивами», «величчю Бога», «пишністю та красою», «радістю», «хвалою» тощо, в той час як друга символізує земне розуміння «слави» при домінуючій ролі в ній духовної якості. Ідеалом подібної настанови стає образ святої людини, що «живе заради Божої слави».

Зіставлення цих «образів світу» через визначення сутності концепту «слава», типового для англійського світосприйняття, приводить дослідника до такого висновку: «Якщо у попередньому періоді домінанті шляхи до слави – це сміливість в бою, то тепер – це шлях до Бога через віру, смирення і благочестя» [2, с. 142–145].



Подібного роду образ-ідеал є співвідносним і з англійським «національним образом світу», сформульованим Г. Гачевим на підставі узагальнення не тільки ментальної специфіки цього народу, але й на базі його духовно-релігійного та культурного надбання. За його словами, «Англія – це острів-корабель із “само-зробленою людиною” (self-made man) як щоглою <...> Відштовхування від романо-французького католицизму зайшло так далеко, що відбилося на трактуванні християнства [в Англії] і, зокрема, в зсуві від Нового Завіту з його натуралістичними символами Отця, Сина, Матері, – у бік Завіту Старого, з інтимним для самозробленого англійця образом Бога як Творця-трудівника, що створює “самозроблений” світ» [4, с. 158, 164].

Очевидним є також і той факт, що саме «слава» у всій широті її смислового «наповнення» виступає одним з найважливіших компонентів подібного світобачення. З урахуванням мімізисного характеру християнської культури, характеристики цього концепту розповсюджуються і на уявлення англійців про сутність королівської влади в своїй країні та про фігуру монарха. В Англії, як стверджує Л. Хачатрян, в різні епохи велику роль відігравав авторитет монарха, «який був ядром формування національної самосвідомості англійців» [15, с. 15]. Не випадково провідні християнські жанри, зосереджені на ідеї хваління-славослів'я (Te Deum та близькі до нього) були співвідносними не тільки з культовою богослужбовою практикою, але й з соціально-політичним буттям королівського двору, про що свідчать численні зразки подібної музики, наприклад, в творчості Г. Ф. Генделя, а також видатних англійських музикантів минулого – Дж. Тавенера (XVI ст.), Х. Астона, О. Гіббонса, Т. Талліса, У. Бьорда, Г. Перселла та ін.

Нарешті концепція так званої «теології слави» як підґрунтя реформатського руху Жана Кальвіна склала суттєву генезу англіканського світобачення та його духовних настанов. Згідно узагальненням М. Вебера, «світ існує для того, і тільки для того, щоб служити прославленню Бога; християнин-обранець існує для того і тільки для того, щоб здійснювати в своєму повсякденному житті заповіді на славу Всевишнього <...> Соціальна діяльність кальвініста в миру – діяльність “in majorem gloriam Dei”» [3, с. 85].

Звісно, що позначені настанови духовного світосприйняття англійця зазнали певних змін протягом багатовікової історії

країни, але її ключові позиції духовного та культурно-історичного порядку, співвіднесені також з шануванням національних традицій минулого, все ж зберігаються і понині. Про це, зокрема, свідчить англійська музично-історична практика кінця XIX – початку XXI ст., до якої належить і Дж. Раттер. Позначений образно-смысловий напрям англійської хорової (і не тільки) музики визначив певні жанрово-стильові настанови творчості А. Саллівана, У. Уолтона, Е. Елгара, Ч. Стенфорда, Е. Піттса, Б. Бріттена, Б. Хавергала. Останній, до речі, є автором грандіозної «Готичної симфонії», значну частину якої займають тексти та риторика *Te Deum*.

Джон Мілфорд Раттер (народ. у 1945 р.) – відомий сучасний англійський композитор, диригент, редактор, аранжувальник, музичний продюсер, головну частину творчого спадку якого складають саме хорові твори духовної спрямованості. Він отримав музичну освіту у Хайгетській школі, а також приймав участь у якості хориста у прем'єрному показі «Військового реквієму» Б. Бріттена [див. більш детально про це: 18]. Є засновником хорових колективів, зокрема, у Кембріджі. Серед найбільш популярних творів композитора, що виконуються в Європі та США – Реквієм, різдвяні гімни, Магніфікат тощо.

«Gloria» була написана Дж. Раттером у 1974 році на замовлення відомого американського диригента Мела Олсона, що керував хором «Голоса Мела Олсона», заснованим у 1969 році, а пізніше перейменований у «Майстер-співаків» (Омаха, штат Небраска). Цей колектив також відомий як виконавець багатьох творів Дж. Раттера. «Gloria», починаючи з прем'єри, стала обов'язковим номером різдвяних концертів, що є досить закономірним, оскільки канонічний текст твору має зв'язок саме з подіями Різдва і представляє собою ангельську пісню поклоніння пастухів. Тому в католицькій традиції (і не тільки) її часто називають «ангельським гімном».

Цей твір створений з урахуванням можливостей двох виконавських складів, один з яких передбачає поєднання мішаного хору з органом і ансамблем мідних духових інструментів (труби, тромбони, туба) та ударних, в той час як інший, більш традиційний склад, розрахований на звучання хору та оркестру. Перша виконавська версія є більш співвідносною з типологічними якостями Gloria, а також з біблійним псалмовим хвалінням Господа на всіх інструментах, в тому числі

«у гласі трубному», який є у творі домінуючим. Загальний тембровий колорит твору сам композитор розцінює як «радісний шум Господу» [18]. Він доповнений інтонаційною мовою твору, в якому у якості лейттематичних комплексів автор виділяє квартові крещендуючі співзвуччя (як дещо спрощені аналогії до «прометеїва акорда» О. Скрябіна), а також головну хорову тему Gloria, що скандується хором або у потужних хорових дублях, апелюючи до давньохристиянської богослужбово-співацької традиції, або в акордовій фактурі.

Три частини Gloria утворюють композицію, співвідносною почасти з класичними циклами (*Allegro vivace – Andante – Vivace e ritmico*). Водночас інтонаційна спорідненість кожної з них викликає аналогії з варіаційними композиціями. Твір має чітко визначену тональну основу, де домінує B-dur як одна з «героїчних» тональностей у європейській музично-історичній традиції Нового часу. Разом з тим гармонічне та інтонаційне багатство музичної мови твору виявляє схильність автора до виразних засобів «розширеної» тональності.

Жанрово-стильові та темброві якості Gloria Дж. Раттера виявляють, з одного боку, суттєвий вплив однойменного твору Ф. Пуленка. Апелювання до лідійського ладу у 2-й частині, ритмічна примхливість тематизму фіналу свідчать про інтерес композитора і до творчих відкриттів І. Стравінського. З іншого боку, Дж. Раттер в цьому творі наслідує й кращі традиції англійської хорової музики, яка, як відзначалося вище, має багато напрацювань в жанровій сфері хорового хваління-славослів'я, починаючи ще з часів Ренесансу, пізніше, творчості Г. Ф. Генделя. Особливий вплив на автора справила музична мова та ідея ораторії У. Уолтона «Валтасаров бенкет», в якій автор звертається до Старого Заповіту, протиставляючи язичницькому бенкету духовні істини сакрального світу та Бога, що виявив себе у вогняних пророчих словах. До речі, У. Уолтон в свій час також звертався до Gloria (1961), що безпосередньо передувала, як і Коронаційний Te Deum появі твору Дж. Раттера.

**Висновки.** Композиція Gloria Дж. Раттера, створена у 1974 р., являє собою один з видатних творів англійської хорової літератури другої половини ХХ ст., що відзначається певною еkleктичністю стилю і несе на собі, з одного боку, відбиток європейської духовної хорової традиції цього періоду (Ф. Пуленк, І. Стравінський), відзначеної пошуками «нової сакральності»

та «нової релігійності». З іншого боку, цей твір (не дивлячись на американське замовлення) безпосередньо пов'язаний з англійською духовною та культурно-історичною традицією, в межах якої концепт «слави» у всій різноманітності його проявів займав досить суттєве місце, починаючи з часів Середньовіччя та складав один з важливих аспектів національного світовідчуття та «образу світу», відтвореного в тому числі і в поезиї грандіозних славильних хорових композицій в жанрі Te Deum, Gloria та їх національних аналогів (антеми).

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антипова А. Ассоциативная связь концептов «смерть» и «слава» как диахроническая константа в картине мира англичан. *Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2007. Т. 5. Вып. 2. С. 78–82.
2. Антипова А. Концепт *слава* в древнеанглийском языке и культуре. *Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2006. Т. 4. Вып. 2. С. 141–147.
3. Вебер М. Избранное: Протестантская этика и дух капитализма. Москва : РОССПЭН, 2006. 656 с.
4. Гачев Г. Национальные образы мира : курс лекций. Москва : Издательский центр «Академия», 1998. 432 с.
5. Гачев Г. Образы Божества в культуре: Национальные варианты. Москва : Академический проект; Культура, 2016. 891 с.
6. Глория. *Википедия: свободная энциклопедия*. URL: <https://ru.wiktionary.org/wiki/Глория> (дата звернення: 04.01. 2017).
7. Евдокимов А. Английский антем XVI – первой половины XVIII века. Особенности воплощения библейского текста : дисс. ... канд. Искусствоведения : 17.00.02 ; Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 2019. 257 с.
8. Карман Е. Музыкальная риторизация текста в славильных антемах Уильяма Берда. *Исторически, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2015. № 8 (58) : в 3-х частях. Ч. 1. С. 85–90.
9. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития) : очерки. Москва : Советский композитор, 1986. 216 с.
10. Кучурівський Ю. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини XX – початку XXI ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.
11. Ливерий (Воронов), протоиерей. Догматическое богословие. URL: <https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/> (дата звернення: 01.12.2017).

12. Позняк Л. Этноспецифические особенности вербализации концепта *слава* в национальной картине мира британцев. *Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева*. 2019. № 1. Т. 1. С. 85–95.

13. Слава Божия. URL: <https://azbuka.ru/slava-bozhiya> (дата звернення: 10.12. 2016)

14. Слава Господня. *Википедия: свободная энциклопедия*. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Слава\\_Господня](https://ru.wikipedia.org/wiki/Слава_Господня) (дата звернення: 25.11.2017).

15. Хачатурян Л. Английская культура эпохи Реформации: трансформация культурной парадигмы : автореф. дисс. ... канд. Культурологии : 24.00.01 ; Московский государственный институт культуры. Москва, 2016. 23 с.

16. Холопов Ю. Месса. *Григорианский хорал*: сборник научных трудов. Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 1997. С. 38–65.

17. Ценова В. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова. *Московский форум. Музыка XX века : научные труды МГК им. П.И. Чайковского*. Москва : МГК им. П.И.Чайковского, 1999. Сб. 25. С. 128–141.

18. John Rutter. *Wikipedia: free encyclopedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Rutter](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Rutter) (дата звернення: 01.11. 2019).

#### REFERENCES

1. Antipova, A.S. (2007). Associative connection of the concepts of “death” and «glory» as a diachronic constant in the picture of the world of the British. *Vestnik NGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2, 78-82 [in Russian].

2. Antipova, A. S. (2006). The concept of glory in the Old English language and culture. *Vestnik NGU. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2, 141-147 [in Russian].

3. Veber, M. (2006). *Selected: Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*. Moscow: ROSSPEN [in Russian].

4. Gachev, G. (1998). National images of the world: Lecture course. Moscow: Izdatel'skiy tsentr «Akademiya» [in Russian].

5. Gachev, G. (2016). *Images of Deity in Culture: National Options*. Moscow: Akademicheskii proyekt; Kul'tura [in Russian].

6. Gloria (2017). Retrieved from <https://ru.wiktionary.org/wiki/Глория>

7. Yevdokimov, A. S. (2019). English Anthem XVI – the first half of the XVIII century. Features of the embodiment of the biblical text. Candidate's thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [in Russian].

8. Karman, Ye. V. (2015). Musical rhetorization of the text in William Bird's praise of anthem. *Istoricheski, filosofskiye, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*. 8 (58), 85-90 [in Russian].

9. Kovnatskaya, L. (1986). *English music of the twentieth century (sources and stages of development): Essays*. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

10. Kuchuriv's'kyu, YU. (2019). The genre tradition of requiem in the works of composers of Great Britain of the last third of the XX – beginning of XXI centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].

11. Liveryi (Voronov), protoierey (2017). Dogmatic theology. Retrieved from <https://azbuka.ru/otechnik/Liverij-Voronov/> [in Russian].

12. Poznyak, L. P. (2019). Ethno-specific features of verbalization of the glory concept in the national picture of the British world. Vestnik Volzhskogo universiteta imeni V. N. Tatishcheva. 1, 85-95 [in Russian].

13. The Glory of God (2016). Retrieved from <https://azbuka.ru/slava-bozhiya> [in Russian].

14. Glory of the Lord (2017). Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/Слава\\_Господня](https://ru.wikipedia.org/wiki/Слава_Господня) [in Russian].

15. Khachatryan, L. S. (2016). English culture of the Reformation: a transformation of the cultural paradigm. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy institut kul'tury [in Russian].

16. Holopov, Yu. N. (1997). The mass. Moscow : MGK im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].

17. Tsenova, V. S. (1999). The new religiosity of Russian music and the spiritual writings of Edison Denisov. Moskovskiy forum. Muzyka XX veka: Nauchnyie trudyi MGK im. P. I. Chaykovskogo. 25, 128–141 [in Russian].

18. John Rutter (2019). Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Rutter](https://en.wikipedia.org/wiki/John_Rutter) [in English].

УДК 7.046.1:785

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-20>**Христина Тарасівна Казимирів**

ORCID: 0000-0001-7757-7930

викладач кафедри методики музичного виховання та диригування  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»  
kazytyriv@gmail.com

## ЗЕМЛЯ В ПОЕТИЧНІЙ МІФОТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА ТА ЇЇ МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

*Мета статті* полягає в аналізі образного втілення міфологеми Землі в поезіях Івана Франка та їх музичних інтерпретаціях на прикладі двох знакових творів Мирослава Скорика та Віктора Камінського. Зокрема, увага звернена на особливості трактування обома композиторами одних і тих же образів і поетичних рядків. **Методологія роботи** спирається на застосування міждисциплінарного, системного й інтонаційного аналізу в дослідженні заявленої проблематики, що передбачає культурно-історичний і структурно-герменевтичний аналіз. Такий підхід дозволяє зіставити древнє образне навантаження міфологеми та її сучасні трактування. **Наукова новизна** полягає в спробі конкретизувати поняття та визначити вплив міфологеми Землі на професійну творчість, а також проаналізувати втілення її літературних семантичних варіантів у музичних образах. Образне втілення міфологеми Землі у творчості Івана Франка розглядається разом із його музичними інтерпретаціями на прикладі творів Мирослава Скорика та Віктора Камінського. Новим у розвідці є також аналіз переосмислення різними композиторами однакових літературних образів із творів Івана Франка. У висновках акцентовано на світоглядно-семантичному навантаженні на міфологему Землі, що проявилось в аналізованих творах. Аналіз поетичних текстів дозволив виявити розмаїття трактування образу Землі, її прадавньої та оновленої сутності, хліборобської та суспільної тематики. Іван Франко трактує міфологему Землі в образах Всеплодючої матері, Матері й Народу, який чекає Орача, в чому проявляється національна космологія. Такий підхід отримує відбиття в українській музичній культурі, зокрема у творах М. Скорика й В. Камінського. М. Скорик втілює сенс міфологеми Землі в контексті весняної тематики, яка подається в її соціально-філософській сутності. В. Камінський посилює саме материнський сенс трактування міфологеми Землі: Земля-матір стає Землею-нацією.

**Ключові слова:** міфологема Землі, кантата «Весна», веснянкові мотиви, Іван Франко, Мирослав Скорик, Віктор Камінський.



*Kazymyryv Khrystyna Tarasivna, Lecturer at the Department of Music Education and Conducting Methods of the State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”*

***The Land in Ivan Franko’s poetic myth-making and it’s musical interpretations***

***The aim of the given scientific article consists in analyzing of the figurative embodiment of the mythologeme of Earth in Ivan Franko’s poetry and their musical interpretations on the example of two iconic works by Miroslav Skoryk and Victor Kaminsky. In particular, the attention is paid to the peculiarities of interpretation by the two composers of the same images and poetic lines. The methodology of the research work is based on the use of interdisciplinary, systemic and intonational analysis in the study of the stated problematics, which provides for cultural-historical and structural-hermeneutic analysis. This approach allows us to compare the ancient figurative load of mythologists and its modern interpretations. The scientific novelty consists in defining the impact of the Earth mythologeme on professional creativity, as well as analyzing the musical embodiment of its literary semantic capabilities. The figurative embodiment of the mythologeme of the Earth in the works of Ivan Franko is considered in conjunction with his musical interpretations on the example of the works of Miroslav Skorik and Viktor Kaminsky. New in this article is also an analysis of the rethinking of the same literary images from the works of Ivan Franko by various composers. The conclusions draw an accent on the worldview-semantic meaning of Earth mythologeme, which was manifested in the works analyzed. The analysis of poetic texts made it possible to reveal a variety of interpretations of the image of the Earth, its ancient and renewed essence, agricultural and social themes. Ivan Franko interprets the mythologem of the Earth in the images of the All-fertile mother, Mother and the People who are waiting for the Plowman, in which national cosmology is manifested. This approach is reflected in the Ukrainian musical culture, in particular in the works of M. Skorik and V. Kaminsky. M. Skorik embodies the meaning of the Earth mythologeme in the context of the spring theme, which is presented in its socio-philosophical essence. V. Kaminsky reinforces the maternal meaning of the interpretation of the mythologem of the Earth: the Earth-mother becomes the Earth-nation.***

***Key words:*** Earth mythologeme, cantata “Spring”, spring motifs, Ivan Franko, Myroslav Skoryk, Victor Kaminsky.

***Казымырив Кристина Тарасовна, преподаватель кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования ГВНЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»***

***Земля в поэтическом мифотворчестве Ивана Франка и его музыкальных интерпретациях***

***Цель статьи*** заключается в анализе образного воплощения мифологемы Земли в стихотворениях Ивана Франка и их музыкальных интерпретациях на примере двух знаковых произведений Мирослава Скорика и Виктора Каминского. В частности, внимание обращено на особенности трактовки обоими композиторами одинаковых образов и поэтических

строк. **Методологія роботи** базується на використанні міждисциплінарного, системного і інтонаційного аналізу в дослідженні заявленої проблематики, що передбачає культурно-історичний і структурно-герменевтичний аналіз. Такий підхід дозволяє сопоставити древню образну навантаженість міфологеми і її сучасні трактування. **Научна новизна** заключається в спробі конкретизувати поняття і визначити вплив міфологеми Землі на професійне творче, а також проаналізувати втілення її літературних семантичних варіантів в музичних образах. Образне втілення міфологеми Землі в творчестві Івана Франка розглядається в сукупності з його музичними інтерпретаціями на прикладі творів Мирослава Скорика і Віктора Каминського. Новим в статті є також аналіз переосмислення різних композиторами однакових літературних образів з творів Івана Франка. **В висновках** акцентується на світоглядно-семантичній навантаженості міфологеми Землі, що проявилася в розглянутих творах. Аналіз поетичних текстів дозволив виявити різноманітність трактування образу Землі, її давньої і сучасної сутності, сільськогосподарської і суспільної тематики. Іван Франко трактує міфологеми Землі в образах Всеплодючої матері, Матері і Народу, який чекає Пахаря, в чому проявляється національна космологія. Такий підхід отримує відображення в українській музичній культурі, зокрема в творах М. Скорика і В. Каминського. М. Скорик втілює зміст міфологеми Землі в контексті весняної тематики, яка подається в її соціально-філософській сутності. В. Каминський посилює саме материнський зміст трактування міфологеми Землі: Земля-мати стає Землею-нацією.

**Ключові слова:** міфологема Землі, кантата «Весна», мотиви веснянок, Іван Франко, Мирослав Скорик, Віктор Каминський.

Теперішній світ перебуває у стані активізації глобалізаційних процесів. У сфері культури ці тенденції спричиняють ряд різновекторних наслідків. З одного боку це активізація комунікації, полегшення доступу до різних мистецьких продуктів, пластів, їх змішування тощо. Однак, водночас вони спричиняють також негативні наслідки – перенасиченість інформацією, надмірний плюралізм, споживачьке ставлення, уніфікацію, збіднення. В таких умовах втримувати баланс допомагає усвідомлення неповторності кожної національної культури, збереження та розуміння сутності традицій, обрядів, вірувань – збереження та плекання «свого». Тому **актуальними є дослідження** видатних мистецьких артефактів саме у зрізі розуміння синтезу народних та професійних традицій.

**Мета статті** полягає в аналізі образного втілення міфологеми Землі в поезіях Івана Франка та їх музичних інтерпрета-

ціях на прикладі двох знакових творів Мирослава Скорика та Віктора Камінського. Зокрема, увага звернена на особливості трактування обома композиторами одних і тих же образів і поетичних рядків.

**Наукова новизна** полягає в спробі конкретизувати поняття та визначити вплив міфологеми Землі на професійну творчість, а також проаналізувати втілення її літературних семантичних варіантів у музичних образах. Образне втілення міфологеми Землі у творчості Івана Франка розглядається разом із його музичними інтерпретаціями на прикладі творів Мирослава Скорика та Віктора Камінського. Новим у розвідці є також аналіз переосмислення різними композиторами однакових літературних образів із творів Івана Франка.

В українській культурі одне з найпомітніших місць займає образ Землі, який впродовж багатовікового вжитку сформував навколо себе Міфологему Землі разом з цілим герменевтичним колом її образів та змістів. Вона переплела в собі дохристиянську та християнську традиції та втілилася у безлічі версій як у фольклорі, так і у професійному мистецтві.

У розвідці ми розглянемо образне втілення міфологеми Землі у творчості Івана Франка разом з його музичними інтерпретаціями на прикладі творів Мирослава Скорика та Віктора Камінського. Цікавим у розвідці є також аналіз переосмислення різними композиторами однакових літературних образів із творів Івана Франка.

**Основний зміст роботи.** Міфологема Землі в українській культурі має велику кількість векторів семантичного навантаження. Зокрема, Іван Франко у своїх творах, звертаючись до міфологеми стихії Землі, акцентує свою увагу на її материнській сутності, котра споконвік була домінантою у світоглядній картині українців.

До переосмислення творчості Каменяря зверталися багато митців. Серед них і Мирослав Скрик, франкіану котрого увінчує кантата «Весна» (1960 рік), балет «Каменярі», опера «Мойсей», солоспіви – «Чого являєшся мені» та інші твори.

Лексема «Всеплодюща мати» концентровано втілює семантичне навантаження образу Землі у творчості Івана Франка, і не випадково є центральним образом *кантати «Весна» Мирослава Скорика*, створеної за віршами каменяря, у фіналі котрої звучить поезія «Земле, моя всеплодющая мати...» з циклу «Веснянки».

Кантата М. Скорика вже розглядалася у ряді наукових праць, зокрема, монографії Т. Невінчаної «Ігор Шамо» Л. Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець», працях О. Батовської, М. Загайкевич, А. Терещенко та інших. Однак у статті ми оглянемо недосліджену досі її грань.

Як згадує сам композитор у інтерв'ю Л. Кияновській, кантата «Весна» була його дипломною роботою під час навчання у львівській консерваторії. Автор звернувся до такої тематики, оскільки у 1956 році якраз відзначалося 100-ліття від дня народження Івана Франка. «Кантата мала бути в галицьких традиціях, що мені вдалося, водночас я старався привнести більш складні і гострі інтонації й гармонії... цей твір був співзвучний до тих часу і місця. Я дістав повну підтримку від керівництва консерваторії. Колеса особисто взявся підготувати мою дипломну роботу, працював з оркестром і хором консерваторії, так що фактично весь колектив був втягнений в процес підготовки».

Так народилася кантата для солістів, мішаного хору та оркестру в п'яти частинах: I ч. «Дивувалась зима», II ч. «Гримить», III ч. «Гріє сонечко», IV ч. «Розвивайся, зелена діброво», V ч. «Земле моя».

Щоб зрозуміти тематичне тло твору, звернімося до поезій І. Франка з циклу «Веснянки» зі збірки «З вершин і низин». Власне, веснянкова символіка, що яскраво фігурує в них, має не лише обрядово-сакральний, а й прозоро соціальний сенс. Поряд із розумінням весни як пробудження природи, плодючості, продовження життя, цей образ також використовується для формування другого пласту змістового навантаження. Весна виступає тут символом відродження до життя повсталих народів, часом їх переродження, коли «мільйони чекають щасливої зміни». Час, в який народу потрібні «орачі», що засіють у вже готовий ґрунт «зерно золоте» нових ідей, самосвідомості народу. На перший план виходить постать поета з його прагненнями волі, оновлення життя.

У кантаті спостерігаємо аналогічний процес – веснянкова символіка перетікає у філософсько-соціальний контекст. Міфологеми сил природи стають тематичним та образним тлом для ще більш об'ємного втілення головної ідеї – «весни народу».

У першій частині «Дивувалась зима» бачимо трактування цієї пори року як старого укладу, старої влади. Міфологема

Землі виступає тут як персоніфікація народу, котрий «оживає», «наливається теплом», тобто пробуджується, стає все більш свідомий, готовий до прийняття національної ідеї. Саме так звучить підхід до кульмінації першої частини:

*Дивувалась зима:  
Як се скріпла земля  
Наливається теплом,  
Оживає щодня?*

У поезії, що складає основу другої частини «Гримить», І. Франко знову використовує природні аналогії для ілюстрації соціальних процесів. Грім, що є передвісником грози у такому разі уособлює очікування змін, що вже є неминучими: « <...> жде спрагла земля плодотворної зливи», «Гримить! Тайна дрож пронимає народи <...>».

М. Скорик використовує почергові вигуки «Гримить!» у різних голосів, соло труби, тремоло, та інші засоби, що посилюють відчуття пасіонарного піднесення, внутрішнього нуртування.

Третя частина побудована на веснянкових мотивах, що уособлюють пробудження Землі. Вже вступну інструментальну та хорову пастораль «Гріє сонечко» композитор будує на основі п'ятидольної діатонічної веснянки. Продовжується тема у соло баритона «Встань, орачу, встань!», що ілюструється секстовими та октавними висхідними ходами. Далі у хорі теж звучать веснянкові епізоди. До прикладу:

*Мов у дівчини, що з сну будиться,  
В груді радісно б'єсь здорова  
Молодая кров,  
Так і груди землі диха-двигаєсь  
Силою дивною, оживуючою.  
Встань, орачу, встань!  
Сій в щасливий час золоте зерно!  
З трепетом любові мати щирая  
Обійме його,  
Кров'ю теплою накормить його,  
Обережливо виростить його.*

Веснянкова та заклична теми сплітаються у кульмінації, котру композитор базує на словах про Землю-матір, що «з трепетом любові» обійме, накормить і виростить зерно.

Після кульмінації звучить хоровий марш «Гей, брати! В кого серце чистее...», де бачимо трансформовану симво-

ліку. При переході з хліборобського пласту сенсів на філософсько-соціальний, оратори розуміються як суспільні пасіонарії, що стають в авангарді змін, а Земля уособлює український народ, який має сприйняти і зростити в собі нову ідею про свою нову Україну. Особливо головний сенс акцентується композитором наприкінці частини ефектом дзвонів і кластерністю: «на пухку землю» (слово «землю» додане композитором!), «на живу рілля / впадуть сімена думки вашої!».

Четверта частина кантати «Розвивайся, зелена діброво» викладена М. Скориком у формі подвійної чотириголосої фуги, де переплітаються дві теми: розспівна тема «Розвивайся, зелена діброво» з вірша І. Франка «Розвивайся, лозо, борзо / Зелена діброво!» та тема веснянкового характеру «Зеленися, рідне поле, / Українська ниво!», в якій міфологема Землі в образі поля-ниви, що має бути засіяна і дати добрий врожай. Символічно, що саме у другій темі дослідники вбачають схожість із гаївками, з підкресленим ладовим колоритом мелодичного мінору [13, с. 146]. Завершує частину звернення «щасливо досягай!» на кульмінації в однойменному мажорі.

Величний фінал побудований на зверненні «Земле, моя всеплодющая мати...», яке є ключовим для розуміння трактування міфологеми І. Франком. У фіналі, що складається з трьох розділів – соло з хором, фугато та коди – послідовно розгортається образність міфологеми Землі до найбільш узагальненого, філософського значення. Земля трактується як мати, що може дати все – і «сили», і «теплоти», і «огню», і «ясність думкам».

М. Скорик пише грандіозний симфонічно-хоровий фінал в традиціях ораторіального співу. У ньому узагальнюються всі сенси міфологеми Землі, та підсумовуються кодою – гімном Землі-народу.

Таким чином, у кантаті «Весна» М. Скорика яскраво втілено сенс міфологеми Землі, у контексті весняної тематики, яка подається в її соціально-філософській сутності.

Іншим цікавим втіленням франкового слова є *кантата Віктора Камінського «Благодатна пора настає»*.

В. Камінський неодноразово звертається у своїй творчості до поезії Каменяра. Це, зокрема, його студентська симфонічна поема «Пам'яті Каменяра» (1977) [15]; в естрадному жанрі, нетиповому для музичної франкіани – це пісні «Пісня і праця» і «Зелений явір», створені 1983 року, що презентували фольк-течію в українській музиці; обробка української народної пісні, записана І. Франком, «Ой, світи місяченьку» для баритона з супроводом (1986); твір у традиціях кантів і псалъ-

мів та хорових концертів українських класиків «Божеське в людськiм дусi» (2001 hsr), написаний на поезiю зi збiрки «Iз лiт моєї молодостi».

Композитор показує рiзні гранi музичного осмислення творчостi поета, приходячи до кантати «Благодатна пора наступає», основою якої стала «Веснянка» «Гримить!.. Благодатна пора наступає...» зi збiрки «З вершин i низин». Це та ж поезiя, котра використана у другiй частинi кантати М. Скорика «Весна».

В. Камiнський iнакше пiдходить до музичного осмислення франкового тексту. Його iнтерпретацiя насичена театральнiстю – речитативно-декламацiйними зворотами i яскравими ефектами, де «дiйовими особами» стають солiсти, хор, оркестр. У творi простежується наскрiзне розгортання, крiзь низку контрастних епизодiв, котре логiчно вписується саме в одночастинну форму. Автор користується новiтнiми на той час прийомами композиторської технiки, якi органiчно поєднуються iз широким колом ритмоiнтонацiйних елементiв.

Дослiдники видiляють у творi три основнi пласти, якi формуються з усього iнтонацiйно-тематичного розмaйття, а саме:

– ритмоiнтонацiйнi звороти української епiчної пiсенностi, втiленої у жанрi думи;

– iнтонацiйно-тематичнi звороти старовинних українських кантiв i псалмiв, духовного концерту;

– «iнтонацiйний словник» доби I. Франка у традицiях захiдноєвропейської музики кiнця XIX – початку XX ст., представленої творчiстю Р. Вагнера, А. Брукнера й Г. Алера, чия естетика була близькою для українського поета: «<...> австро-нiмецька пiзньо- i постромантична культура в значнiй мiрi сформувала його творчу особистiсть, тож з його поетикою насичена, експресивна i монументальна манера виразу, притаманна згаданим композиторам, поєднується доволi органiчно. Так само органiчно входить семантика австрiйського та нiмецького “Findesicel” у нацiональну стилiстику кантати Камiнського» [15].

Композитор вибудовує драматургiю твору вiд початкових закликiв труб в оркестровому вступi, що провiщають майбутнi змiни, до експресiї грози, монологу-голосiння матерi «Дiти ж мої, дiти нещасливи, блуднi сиротята...» аж до закликy «Гей, устаймо, єднаймося, / Українськi люде! Єднаймося!», що завершує поезiю «Грiє сонечко».

Початкова фраза «...Жде спрагла земля плодотворної зливи» та заключна «Сiйте! На пухку, на живу рiллю /



Впадуть сімена думки вашої!», що виголошується перед закликом до єднання, є ключовими у розумінні міфологеми Землі через поетичні образи втілені в кантаті.

Поєднуючи вірші Франка у такому контексті, композитор посилює саме материнський сенс трактування міфологеми Землі: Земля-матір стає Землею-нацією, що «<...> жде <...> плодотворної зливи», а національна інтелектуальна еліта стає «орачами», що цю Землю-націю «засівають». Останні заклики звучать в урочистому, патетичному діатонічному музичному втіленні, що нагадує канти-вівати, переносючи одвічне прагнення українського народу до волі у сучасність.

**Висновки.** Отже, аналіз поетичних текстів дозволив виявити розмаїття трактування образу Землі, її прадавньої та оновленої сутності, хліборобської та суспільної тематики.

Іван Франко трактує міфологему Землі в образах Всеплодющої матері, Матері і Народу, який чекає Орача, в чому проявляється національна космологія. Такий підхід отримує відображення в українській музичній культурі, зокрема у творах М. Скорика й В. Камінського.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Батовська О. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» Ігоря Шамо. *Ятрань* : вебсайт. URL: <http://www.yatran.com.ua/articles/660.html>.
2. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
3. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. С. 143–145.
4. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу : історично-релігійна монографія. Видання друге. Київ : АТ «Обереги», 1994. 424 с.
5. Калинюк Н. Лінгвостилістична динаміка образу ЗЕМЛЯ в українській поетичній мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 ; Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 20 с.
6. Кияновська Л. Франко, С. Людкевич, М. Скорик: три погляди на біблійного Мойсея. *Вісник львівського університету. Серія «Мистецтво»*. Львів, 2006. С. 79–88. URL: [http://www.lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Visnyk\\_Cult-Arts/2006\\_06/Kujanovska.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Kujanovska.pdf).
7. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : наукове видання. Львів, 2008. 602 с.
8. Кияновська Л. Музична Франкіана Віктора Камінського. *Франко і музика* : матеріали наук.-практ. конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка. Дрогобич, 2006. С. 131–137.

9. Мирослав Скорик : збірка статей / Мін. культури і мистецтв України ; ВДМІ ім. М. Лисенка ; Львівська організація НСК. Львів : Сполом, 1999. 136 с.

10. Неვენчаная Т. Игорь Шамо. Творческие портреты композиторов. Київ: Музична Україна, 1982. 88 с.

11. Терещенко А. Гуманистический пафос украинской советской кантаты и оратории. *Музыкальное исполнительство и формирование нового человека*. Київ : Музична Україна, 1982. С. 82–96.

12. Франко І. Вибрані статті про народну творчість / упорядкув. та вступ. ст. О. Дея. Київ : Вид-во АН УРСР, 1955. 291 с.

### REFERENCES

1. Batovska, O. Artistic and style and marks of the opera “Yatran Games” by Igor Shamo. *Yatran*. URL: <http://www.yatran.com.ua/articles/660.html> [in Ukrainian].

2. Zhaivoronok, V. (2006) Signs of the Ukrainian Ethnoculture: [Dictionary-Guide] Kiev: Dovira [in Ukrainian].

3. Zagaykevich, M. (1986) The Musical World of the Great Stonecutter. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].

4. Hilarion, Metropolitan (1994) Pre-Christian Beliefs of the Ukrainian People. Kiev: OJSC “Oberegi” [in Ukrainian].

5. Kalynyuk, N. (2010) Linguistic Stylistic Dynamics of the EARTH Image in Ukrainian Poetic Language: Extended abstract of candidate’s thesis.. Nat. ped. MP Dragomanov University. K. [in Ukrainian].

6. Kyianovska, L. (2006) Franko, S. Ludkevych, M. Skoryk: three views on the biblical Moses. *Bullet in of the University of Lviv. Artseries*. Lviv. URL: [http://www.lnu.edu.ua/faculty/web\\_kultura/Visnyk\\_Cult-Arts/2006\\_06/Kyjanovska.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Kyjanovska.pdf)

7. Kyianovska, L. (2008) Myroslav Skoryk: Man and Artist: [scientific edition] Lviv [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. (2006) Musical Frankiana by Victor Kaminski. Franko and music: *material of scientific-practical conference dedicated to the 150th anniversary of Ivan Franko’s birthday*. Drohobych [in Ukrainian].

9. Myroslav Skoryk: collection of articles (1999). Min. Culture and arts of Ukraine; VDMI named after M. Lysenko; Lviv NSC Organization. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

10. Nevenchanaya, T. (1982) Igor Shamo. Creative portraits of composers. Kyiv: Musical Ukraine [in Russian].

11. Tereshchenko, A. (1982) Humanistic pathos of the Ukrainian Soviet cantata and oratoria. *Musica lperformance and the formation of a new human*. Kyiv: Musical Ukraine, P. 82–96 [in Russian].

12. Franco, I. (1955) Selected articles on folk art [sorted and introduction. by O. Dei]. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].

UDC 78.02+781.4+787.6/.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-21>**Irina Vladimirovna Formanyuk**

ORCID: 0000-0002-2523-2858

*Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments  
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

## FEATURES OF THE SPATIAL AND TEXTURAL ORGANIZATION OF COMPOSITIONS FOR DOMRA WITHOUT ACCOMPANYING

**Aim of the work.** *The article explores the principles and methods of texture formation in music for solo instruments (unaccompanied) in the historical, structural and functional, instrumental and specific aspects. The research methodology includes the use of aesthetic and cultural, historical, structural and functional musicological methods, which form a single methodological basis. The scientific novelty of the article is expressed in the identification of the formative, intonational and melodic, spatially-shaped functions of the texture in the compositions for the solo instrument. The specificity of the domra instrumental texture in the indicated functions is revealed. Conclusions.* *In the music of the XX century, the actualization of solo instrumental forms for strings and wind instruments, traditionally accompanied by a piano, ensemble or orchestra is observed. Over the centuries of its existence, this genre has developed its own textural forms of a mixed type. Their natural-linear development principle gradually absorbed various types of polyphonic musical texture (hidden and explicit polyphony, homophonic and harmonic elements, sonoristics), which is based on the immanent intonation properties of the complicated melody, and also created its own specific ones. The mentioned above requires special performing hearing and methods of embossing in a holistic linear-vertical-deep spatial development of solo instrumental texture.*

*The specifics of domra instrumentalism (the location of all strings in one plane, the possibility to simultaneously use different methods of sound extraction, specific instrumental methods) provides significant opportunities for differentiated performance and combinatorics of homophonic and polyphonic textural formations. This allows to deploy complex drama in various genre and style forms of solo domra instrumentalism.*

**Key words:** *solo for string musical instruments, texture, hidden polyphony, homophony, polyphony, domra.*

**Форманюк Ірина Володимирівна**, старший викладач кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

### **Особливості просторово-фактурної організації творів для струнних інструментів без супроводу**

**Мета роботи.** У статті досліджуються принципи і способи фактуроутворення в музиці для інструментів соло (без супроводу) в історичному, структурно-функціональному і інструментально-специфічному аспектах. **Методологія дослідження** включає використання естетико-культурологічного, історичного, структурно-функціонального музикознавчих методів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті виражається у виявленні формотворчої, інтонаційно-мелодійної, просторово-образної функцій фактури в творах для інструменту-соло. Виявляється специфіка домрової інструментальної фактури в зазначених функціях. **Висновки.** У музиці ХХ століття спостерігається актуалізація сольних інструментальних форм для струнних та духових інструментів, традиційно звучать у супроводі фортепіано, ансамблю або оркестру. За кілька століть свого існування цей жанр виробив власні фактурні форми змішаного типу. Їх природно-лінійний принцип розвитку поступово вбирав різні види багатоголової музичної тканини (приховане і явне багатоголосся, гомофонно-гармонійні елементи, сонористика), що ґрунтується на іманентних інтонаційних властивості ускладнюється мелодики, а також створював власні, специфічні. Перераховане вимагає спеціального виконавського слухання і способів рельєфного виділення в умовах цілісного лінійно-вертикально-глибинного просторового розвитку сольної інструментальної тканини.

Специфіка домрового інструменталізму (розташування всіх струн в одній площині, можливість одночасного використання різних прийомів звуковидобування, специфічні інструментальні прийоми) надає значних можливостей диференційованого виконання і комбінаторики гомофонно-поліфонічних фактурних утворень. Це дозволяє розгортати складну драматургію в різних жанрово-стильових формах сольного домрового інструменталізму.

**Ключові слова:** соло для струнних музичних інструментів, фактура, багатоголосся, приховане багатоголосся, гомофонія, поліфонія, домра.

**Форманюк Ирина Владимировна**, старший преподаватель кафедры народных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

### **Особенности пространственно-фактурной организации произведений для струнных инструментов без сопровождения**

**Цель работы.** В статье исследуются принципы и способы фактурообразования в музыке для инструментов соло (без сопровождения) в историческом, структурно-функциональном и инструментально-специфическом аспектах. **Методология исследования** включает использование эстетико-культурологического, исторического, структурно-функционального музыковедческих методов, которые образуют единую методологическую основу. **Научная новизна** статьи выражается в выявлении формообразующей, интонационно-мелодической, пространственно-об-

разной функций фактуры в произведениях для инструмента-соло. Выявляется специфика домровой инструментальной фактуры в указанных функциях. **Выводы.** В музыке XX века наблюдается актуализация сольных инструментальных форм для струнных и духовых инструментов, традиционно звучащих в сопровождении фортепиано, ансамбля или оркестра. За несколько столетий своего существования этот жанр выработал собственные фактурные формы смешанного типа. Их естественно-линейный принцип развития постепенно вбирал различные виды многоголосной музыкальной ткани (скрытое и явное многоголосие, гомофонно-гармонические элементы, сонористика), что основывается на имманентных интонационных свойствах усложняющейся мелодики, а также создавал собственные, специфические. Перечисленное требует специального исполнительского слышания и способов рельефного выделения в условиях целостного линейно-вертикально-глубинного пространственного развития сольной инструментальной ткани.

Специфика домрового инструментализма (расположение всех струн в одной плоскости, возможность одновременного использования различных приемов звукоизвлечения, специфические инструментальные приемы) предоставляет значительные возможности дифференцированного исполнения и комбинаторики гомофонно-полифонических фактурных образований. Это позволяет разворачивать сложную драматургию в различных жанрово-стилевых формах сольного домрового инструментализма.

**Ключевые слова:** соло для струнных музыкальных инструментов, фактура, многоголосие, скрытое многоголосие, гомофония, полифония, домра.

**The relevance of the work.** Growing from the depths of centuries, receiving a new impetus in the era of the Middle Ages, Renaissance and Enlightenment, and then – in the XX century, solo instrumental culture (unaccompanied) played a huge role both in the development of instrumental play and its expressiveness methods, as well as in the embodiment of epoch-making paradigms of musical thinking in general. Such most important paradigm is the change of polyphonic type of thinking to homophonic and polyphonic, and finally – to homophonic. In the configuration of image and sound, constructive and structural ideas of various eras and styles, the melody becomes a unique phenomenon. According to I. Stravinsky, “modality, tonality, polarity are only transitional means that are outliving or will outlive in the future. The same thing that will be preserved under any modes is a melody” [2, p. 189]. It also becomes the most important structural, image and dramatic element of the texture whole; broadcasts, among other means, “continuous formation”, “the merging of discontinuity and continuity” (A. Losev), “continuous melodic fluidity” (B. Asafiev); dictates the development trends of musical form.

The development of melodic principles coincides in time with the formation of opera-arious creativity and musical and instrumental culture as an autonomous art. The latter reveals the ability to transmit meanings in their “pure” form using, including melodic means “directly”, without using verbal meanings [4, p. 445] as “the naked, not covered in anything, unrevealed essence of the world, in-itself-essence, in all its untouched purity and inexpressibility” [1, p. 214]. Having imposed on the tendency of strengthening the individual beginning in the Baroque era, the melody became the main means of expression in music for several centuries, initiating the appearance and development of aria (opera as a whole) and such a specific genre of new musical and instrumental thinking as solo performance, including performance on the instrument of *solo without accompaniment*. It was in this genre, under the conditions of instrumental utterances individualization from the point of view of personality and the search for new possibilities of the instrument, the melody gained the ability to crystallize its image, structural and logical potentials (of course, such a search went in parallel development and mutual enrichment with arious-opera art).

In the XX century, the positions of the theory of melody and texture are actualized. Accordingly, the genre of instrumental solo receives a new impetus – composer’s creativity simply “exploded” with the variety and means of expression of the solo instrumental genre. In particular, these trends affected the plucked folk instrument, domra, which was modernized already at the very end of the XIX century (in fact, for the XX century). Thus, the problems of this article are relevant and modern. **The aim** of the study is to identify and analyze the specific capabilities of domra texture in music performed without piano or orchestra and ensemble accompaniment.

**Presenting the main material.** The solo sound of an instrument of a “few-voice nature” (strings, winds) without traditional accompaniment rests, first of all, on the melodic principles of thinking and the developmental process. For the sake of fairness, it is worth noting that the first such experiments (in the New Age, when the instrument itself was improved for such an expression) relate to the practice of lute transcriptions and ensemble or vocal music, dance genres transcriptions of the XV – XVII centuries and are based on the many-voice capabilities of the instrument with simultaneous linear demonstration of linear-melodic and homophonic texture elements. So far, the music itself was in the genre and stylistic field

of indirect broadcasting, “secondary” of these solo plays in relation to the original compositions in the leading genres of instrumental (ensemble) and vocal music of that era. The plucked lute, rather firmly tied to the function of accompaniment to the vocal, had experience in chord-interval accompaniment formulas, and it was these (with a tendency to nascent homophony) textural skills, along with polyphonic means, that the lute players used in their solo pieces. However, already in the first lute transcriptions, there is an amazing variety of textural forms, “transitional between real and hidden polyphony (as, for example, in Three Fantasies for a lute from the Lviv tablature of the XVI century)” [3, p. 11]. At the same time, in this initial, “transcription” period of the genre’s formation, there is a gradual realization of the own musical and expressive possibilities of solo compositions, including specifically instrumental in general and characteristic for these specific instruments. The tools themselves, in turn, are intensively developing at the same time.

So, in the XVI century, the violin displaces the lute – an instrument that is rapidly developing and gaining popularity thanks to the new sound possibilities of articulatory-dynamic and rhythmic plans, which has established itself in the element of folk dance, gradually penetrating the space of church musical culture, containing the necessary potencies for changing epochal musical thinking (homophony). Taking into account the specifics of the instrument, it is, above all, about various forms of hidden and real polyphony. It is no wonder that it was the violin – one of the first to break out at the position of instrumental soloing, also without accompanying homophonic and polyphonic support of other instruments.

The typologization of thematic elements that took place during this period (the concentration of musical imagery in the types of opera arias according to the theory of “affects”, in typical dance themes of suites, the formation of an instrumental polyphonic theme) contributed to the formation of the soloism principle with the development of technological and artistic possibilities of the violin as an instrument. Improvement of the instrument itself, the bow, and performing skills paved the way for the active development of the solo-instrumental genre in the compositions of composers of the XVIII – XIX centuries, primarily J. S. Bach and N. Paganini. Compositions by J. S. Bach for violin, cello, flute and other instruments (the era implied their free variation and arrangement) is struck by “the masterful interweaving and mutual



transitions of the types of hidden voice, their amazing *closeness to the forms of real polyphony (italics is ours – I. F.)*” [3, p. 11]. The hidden voice in the melodic material of Bach is characterized by an impeccable logic of development and the relief of the elements-layers, which is achieved by relying on the incoming-song horizontal intonation, the homophonic structure of the vertical with the simultaneous manifestation of the principles of unfolding strict style melodies. In such a homophonic and polyphonic context (as in any polyphonic forms), the melodic beginning plays both a shape-forming role and organizes the intonational development of the material. Any melodic material that departs from strict admission contains intonational and constructive prerequisites for polyphony. The latter are formed due to multilevel intonation connections, which determines the integrity of the sounding melody not only in linear-horizontal deployment, but also in two other spatial coordinates – vertical and depth.

Already in the melodic thinking of the closest followers of J. S. Bach – G. F. Telemann, K. F. E. Bach, in parallel with the traditional Bach forms of implicit polyphony, “a different sub-strategy (the term of M. Skrebkova-Filatova – I. F.) is revealed. It refracts the principle of homophonic writing. The degree of intonational and thematic differences between hidden voices increases, which brings the general impression closer to homophonic structures [3, p. 12]. This tendency is even more noticeable in the Caprice of Paganini, where ingenuously virtuoso textured structures are tracing homophonic (quasi-piano) principles of presentation.

The renaissance of solo instrumental sound “from the chill emotion of intellectualism to the expressively pointed intonations of an instrumental monologue – become a kind of symbol, a musical emblem of the ideas of intrapersonal being” of the XX century. And now it’s not only bow and flute, but also all string (including modernized plucked ones) and all wind instruments.

The compositions for domra solo, as it were, embody the principle of the old adage “Small spool, but dear”. When performer on such a small instrument (with poor, at first glance, textural and dynamic capabilities and repertoire baggage, but unique timbral qualities), they acquire a double meaning. The value of the “small instrument”, in our opinion, is in its “new” (for academic music) sound, in solo compositions – it is pure, unaccompanied.

Let us consider these undoubted advantages of an acadimized plucked instrument using the example of “**Elegy**” for domra solo by

**B. Kravchenko.** The composer combined in the texture of the play a beautiful, cantilena melody and plucked accompaniment. The polyphony of the orchestral functions of the melody and accompaniment is enhanced by the timbre-dash contrast of voices.

Elegy begins at the pace of Moderato, for four quarters. An uncomplicated, calm melody is set forth in the second octave with whole notes on a tremolo. The second, accompanying voice sounds in the first octave, is played by taking a guitar pizzicato – only with the fingers of your left hand on the first, third and fourth lobes on another string. Thus, the “orchestral” voices are located in the spaces of different strings, without interfering with each other. In addition, all domra strings have some timbral differences, which also create a spatial differentiation of voices. A note corresponding to the melody is pressed with one finger of the left hand, and a second voice is played with the second finger of the same hand. The right hand plays only tremolo, and it is necessary to carefully ensure that the right hand (with the pick) does not cling to the next string (which can often be found in domra playing), and the quarter accompaniment was performed softly, without jerking and bumps, otherwise the original textured technique will lose its value. Differentiation of voices also occurs due to different loud-dynamic plans, since the right hand forms the volume of the melody and the left “responds” to the accompaniment; they are practically not connected when playing. When playing on a four-string domra, you will have to use a special technique for simultaneously pressing the frets and pinching with your left hand almost constantly. In general, the simultaneous performance of melodies and accompaniment presents considerable difficulty for the domrist even on a three-string.

In the second sentence, the measured, calm presentation of the Theme unexpectedly breaks off in a sixth jump with an arpeggiato chord, immediately after which the tune changes from throttling into third to legato (tremolo with double notes). The balance of the whole is transformed into the turbulent moves of the quarters and eights. The echoes of the accompanying function are now also “dramatized” – in the interval version of the tremolo, it tenses up (compared to the previous simplicity) also the harmony of the echoes – the altered movement is complicated by “freezes” (syncope predictions) in the melody. The texture is compacted, it becomes quasi-orchestral – the number of notes increases, polyphonizes. Thus, the composer embodies the excitement traditional for the middle of the elegiac genre, an emotional upsurge. These four

measures with the help of textural changes served as a transition to the subsequent development of thematic material. The polyphonic hearing of voices with their autonomous articulations and phrasing in the general procession of music seems very important here. The contrast of the stroke, playing instrumental technique, dynamic plans, and hand coordination require mastery from the performer.

Gradually, the texture loses its density: the upper voice lingers more and more on long notes, accompaniment again switches to monophony, and the dynamics fade. However, for seven measures to the end, but already in a straight form, it comes to a chord on *sf* (the same jump a sixth up). However, the movement with quarters does not allow reaching the previous tension of climax: there are no double notes with accompaniment, no alterations; a “gap” in the rhythm of accompaniment has appeared. This is just a reflection, a memory of the past. All the more unexpected is the last chord – also *sf*, with two septims at the bottom. The space is discharged, the domra “demonstrates” its range – from the lower (at the three-string) string *e* of the first to the *cis* of the third octave. The effect of calming, completion, fading. These six measures sound in a peculiar inverted form.

The whole composition sounds in one breath and has a through development.

**Conclusions.** In the music of the XX century, the actualization of solo instrumental forms for strings and wind instruments, traditionally accompanied by a piano, ensemble or orchestra is observed. Over the centuries of its existence, this genre has developed its own textural forms of a mixed type. Their natural-linear principle of development gradually absorbed various types of polyphonic musical texture (hidden and explicit polyphony, homophonic and harmonic elements, sonoristics), which is based on the immanent intonation properties of the complicated melody, and also created its own specific ones. The mentioned above requires special performing hearing and methods of embossing in a holistic linear-vertical-deep spatial development of solo instrumental texture.

The specifics of domra instrumentalism (the location of all strings in one plane, the possibility to simultaneously use different methods of sound extraction, specific instrumental methods) provide significant opportunities for differentiated performance and combinatorics of homophonic and polyphonic textural formations. This allows to deploy complex drama in various genre and style forms of solo domra instrumentalism.

**BIBLIOGRAPHY**

1. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
2. Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
3. Титова Т.А. Вопросы анализа современной мелодики (на материале произведений для струнных смычковых и духовых инструментов соло) : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 ; Российская академия музыки имени Гнесиных. Москва, 1994. 23 с.
4. Chernoiivanenko A.D. Musical and instrumental foundations of modern composition techniques. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 2. С. 444–448.

**REFERENCES**

1. Losev, A.F. (1995). Forma. Stil'. Vyrazhenie [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl' [in Russian].
2. Stravinskiy, I.F. (2012). Khronika. Poetika [Chronicle. Poetics]. Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ [in Russian].
3. Titova, T.A. (1994). Voprosy analiza sovremennoy melodiki (na materiale proizvedeniy dlya strunnykh smychkovykh i dukhovyykh instrumentov solo) [Questions of the analysis of modern melody (based on works for stringed bowed and wind instruments solo)]. *Candidate's thesis*. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music [in Russian].
4. Chernoiivanenko, A.D. (2019). Musical and instrumental foundations of modern composition techniques. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, issue 2, pp. 444–448 [in English].

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-22>

Ду Вей

ORCID: 0000-0003-3399-4278

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
WeiduOd19@gmail.com

## СПЕЦИФІЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО ІНТОНУВАННЯ В ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ: ДО ПРОБЛЕМИ ЕМОЦІЙНО-КОГНІТИВНОГО ЗМІСТУ МУЗИКИ

**Метою статті** є дослідження феномена вокального інтонування та розгляд його впливу на оперне мистецтво. Відзначається, що в ході історичного розвитку оперного мистецтва розроблявся та постійно продовжував свій розвиток інтонаційно-смысловий лад музичної вокальної драматургії з основною опорою на можливості людського голосу, на виразний комплекс мовних інтонацій. Явище вокального інтонування є одним із найдавніших способів передачі емоційно-смыслового змісту світу через звучання мови й музики, визначає головні сенсоутворювальні інтенції та комунікативні функції такого музично-культурного явища. Через глибинне проникнення в самий ґрунт музикальності, інтонування здатне виражати сутність сприйняття людиною навколишнього світу й взаємини з ним, невербально виразити сенс речей та явищ. **Методологія роботи** визначається єдністю історико-культурологічного, літературознавчого, психологічного, музикознавчого аналітичного й оперознавчого підходів, що формує цілісний міждисциплінарний ґрунт дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що суть інтонації розкривається як один із прадавніх і найприродніших способів передачі емоційного, смыслового й семантичного вмісту навколишнього світу за допомогою звучання мови, музики, іншими словами, як головний смыслоутворювальний і комунікативний параметр культурного феномену.

**Висновки.** У вокальному інтонуванні узагальнюються та репрезентуються емоційно-психологічні стани, особистісний та узагальнений досвід переживання, що дозволяє безпосередньо виявляти емоційно-когнітивний зміст музики. Вокальне інтонування набуває нових якостей і деякої автономії від вербального тексту, надаючи останньому особливу умовність у безпосередньому звучанні оперного твору. Серед важливих якостей вокального інтонування в контексті оперного мистецтва слід наголосити на широкій просторовості й тяжінні до наскрізного музичного розвитку, що є наслідком специфічного сценічного звукового розгортання оперної дії.

**Ключові слова:** оперне мистецтво, музична інтонація, вокальне інтонування, емоційно-смыслова складова частина вокальної інтонації, музично-сценічна інтерпретація оперного твору.

*Du Wei, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Specific features of vocal intonation in opera: on the problem of the emotional and cognitive content of music**

*The purpose of the article is to investigate the phenomenon of vocal intonation and consider its influence on operatic art. It is noted that in the course of the historical development of opera, the intonation-semantic structure of musical vocal drama was developed and constantly continued its development, with the main reliance on the capabilities of the human voice, on the expressive complex of speech intonations. The phenomenon of vocal intonation is one of the most ancient ways of transmitting the emotional-semantic content of the world through the sounds of speech and music, it determines the main meaning-generating intentions and communicative functions of this musical-cultural phenomenon. Through a deep penetration into the very soil of musicality, intonation is capable of expressing the essence of a person's perception of the world around him and his relationship with him, not verbally expressing the meaning of things and phenomena. **The methodology of the work** is determined by the unity of the historical, cultural, literary, psychological, musicological, analytical and operaological approaches, forms a holistic interdisciplinary basis of the research. **The scientific novelty** lies in the fact that the essence of intonation is revealed as one of the oldest and most natural ways of conveying the emotional, semantic and semantic content of the surrounding world through the sound of speech, music, that is, as the main semantic and communicative parameter of a cultural phenomenon.*

***Conclusions.** In vocal intonation, emotional and psychological states, personal and generalized experience are generalized and presented, which makes it possible to identify the emotional and cognitive content of music. Vocal intonation acquires new qualities and some autonomy from the verbal text, providing the latter with a special convention in the direct sounding of an opera work. Among the important qualities of vocal intonation in the context of operatic art, one should point out a wide spatiality and a gravitation towards cross-cutting musical development, which is a consequence of the specific stage sound development of an operatic action.*

***Key words:** opera art, musical intonation, vocal intonation, emotional and semantic component of vocal intonation, musical and stage interpretation of an opera work.*

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

**Специфические особенности вокального интонирования в оперном искусстве: к проблеме эмоционально-когнитивного содержания музыки**

*Целью статьи является исследование феномена вокального интонирования и рассмотрения его влияния на оперное 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 возможность человеческого голоса, на выразительный комплекс речевых интонаций. Явление вокального интонирования является одним древнейших способов передачи эмоционально-смыслового содержания мира через звучания речи и музыки, определяет главные смыслопорождающие интенции и коммуникативные функции такого музыкально-культурного*

явления. Через глубинное проникновение в самую почву музыкальности интонирование способно выражать сущность восприятия человеком окружающего мира и взаимоотношения с ним, не вербально выразить смысл вещей и явлений. **Методология работы** определяется единством историко-культурологического, литературоведческого, психологического, музыковедческого аналитического и опероведческого подходов, формирует целостную междисциплинарную основу исследования. **Научная новизна** заключается в том, что суть интонации раскрывается как один из древнейших и самых естественных способов передачи эмоционального, смыслового и семантического содержания окружающего мира с помощью звучания речи, музыки, то есть как главный смыслообразующий и коммуникативный параметр культурного феномена.

**Выводы.** В вокальном интонировании обобщаются и представляют эмоционально-психологические состояния, личностный и обобщенный опыт переживания, что позволяет выявлять эмоционально-когнитивное содержание музыки. Вокальное интонирование приобретает новые качества и некоторую автономию от вербального текста, предоставляя последнему особую условность в непосредственном звучании оперного произведения. Среди важных качеств вокального интонирования в контексте оперного искусства следует указать широкую пространственность и тяготение к сквозному музыкальному развитию, что является следствием специфического сценического звукового развертывания оперного действия.

**Ключевые слова:** оперное искусство, музыкальная интонация, вокальное интонирование, эмоционально-смысловая составляющая вокальной интонации, музыкально-сценическая интерпретация оперного произведения.

**Актуальність теми дослідження.** У багатьох дослідженнях, присвячених вивченню опери, однією з найважливіших властивостей називають синтетичність її жанрової природи, що втілювалась різними театральними й сценічними засобами. Поруч із тим, у процесі еволюції оперного жанру саме особливий тип вокального інтонування як музично інтонуюмого слова стає головною ознакою такого жанрового напрямку. Характерологічність і специфічність вокального інтонування в оперному мистецтві полягає в обов'язковому взаємозв'язку з настановами видатних вокальних шкіл і музично-мовних принципів, які існували під час створення оперного твору.

Явище вокального інтонування є одним із найдавніших способів передачі емоційно-смыслового змісту світу через звучання мови й музики, визначає головні сенсоутворювальні інтенції та комунікативні функції такого музично-культурного явища. Через глибинне проникнення в самий ґрунт музикальності інтонування здатне виражати сутність сприйняття людиною навколишнього світу й взаємини з ним, не



вербально виразити сенс речей та явищ. Історичний путь оперного жанру красномовно свідчить про безпосередній зв'язок її поетики з необхідністю комунікативної передачі й демонстрування емоційної складової частини людського спілкування, що закладає підґрунтя для формування мовних принципів такої комунікації.

Музичну складову частину можна назвати визначальною для оперного жанру, бо без перебільшень можна стверджувати, що такий жанр із самого початку свого існування вибудовує нову систему музично-мовних принципів, які за своїми емоційно-психологічними параметрами переважають мову вербальну й навіть пов'язані зі словом літературно-поетичні форми.

**Метою статті** є дослідження феномена вокального інтонування та розгляду його впливу на оперне мистецтво. Відзначається, що в ході історичного розвитку оперного мистецтва розроблявся та постійно продовжував свій розвиток інтонаційно-смысловий лад 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 й оперознавчого підходів, що формує цілісний міждисциплінарний ґрунт дослідження. **Наукова новизна** полягає в тому, що суть інтонації розкривається як один із прадавніх і найприродніших способів передачі емоційного, смыслового й семантичного вмісту навколишнього світу за допомогою звучання мови, музики, іншими словами, як головний смыслоутворювальний і комунікативний смисл культурного феномену.

**Виклад основного матеріалу.** Явище музичної інтонації, як свідчать музикознавчі дослідження Б. Асаф'єва, В. Холопової, В. Медушевського, має безпосередній зв'язок із мовною інтонацією та співвідноситься із словом «тон» як позначенням музичного звуку [10]. Одним із перших дослідників, що виявив зв'язок музичної інтонації із звучанням мови, був Л. Сабанєєв, який у 1923 р. випустив роботу «Музика мови», де музика мови, за його думкою, є «звуковим буттям мови без відношення до її символіки образів та ідей» [8, с. 15]. Він стверджував, що в музичне буття слова входить насамперед вся звукова структурність слова й мови, весь світ звукових ритмів поезії та художнього слова взагалі, вся милозвучність

мови – звукова евфонія, вся гра тембрів, звукової динаміки, акцентуації та метричних зв'язків. Сюди входить вся чисто звукова емоційність (експресія, виразність) мови» [8, с. 15].

У роботах Б. Асаф'єва музична інтонація зіставляється з вербально-мовними явищами (мови, речі, слова) й має загальну смислову підставу з емоційно-виразною інтонацією словесної мови. Він визначає інтонацію у своїй роботі «Музична форма як процес» як «явище або «стан тонової напруги», що зумовлює і «мову словесну», й «мову музичну» [2, с. 355].

В. Медушевський, розробляючи теорію інтонації, обґрунтовує ідеї про функціональну асиметрію півкуль головного мозку, де під час складної їх взаємодії в сприйнятті й розумінні музики вирішальну роль відіграє права півкуля. Таке твердження спирається на дослідження в області нейропсихології. «Музична інтонація сприймається як жива тому, що в ній відбита жива людина <...> Внутрішній світ музики розкривається таємно від вербального, «лівополушарного» мислення [6, с. 184].

Медушевський виділяє цілісність музичної інтонації як її найважливішу, провідну властивість. Інтонація не розкладається на елементи, а психологічно-емоційне сприйняття музики не передбачає розділення чутної музики на складові частини – мелодіку, ритміку, інтерваліку, бо таке усвідомлення музики можливе лише через аналітичні операції, для здійснення яких необхідне спеціальне навчання [6]. Таким чином, взаємозв'язок двох і більше музикальних звуків утворює музичну інтонацію, але поряд із підношенням певної звуковисотності, тембрової забарвленості, динамічної складової частини й так далі інтонація несе яскраве емоційне наповнення, завдяки якому стає можливим формування художнього образу. Саме ці якості музичної інтонації дають можливість розуміти музику на рівні емоційно-смислового переживання.

Запропоноване В. Медушевським поняття про генералізовану інтонацію можна розглядати як узагальнення досліджень у сфері цілісності впливу й сприйняття музичного твору. Він вказує, що генералізована інтонація стає вираженням цілісності музичного твору, що сприймається через чуттєве сприйняття виконавця та слухача.

У роботі Є. Назайкинського «Звуковий світ музики. Нарис другий. Голос» предметом розгляду стає безпосередньо голос і його невіддільна складова частина – вокальна інтонація.

Назайкинський вказує, що, слухаючи мову, а тим більше спів, людський слух головним чином чує тембр голосу, його забарвлення, інтонацію, але поряд із цим слух уловлює і емоційну складову частину співу [7]. Зв'язок мовної та вокальної інтонації є надзвичайно важливим не тільки для вокального виконавства, але також для розуміння інструментальної, оркестрової, симфонічної музики. У мові звуки є носіями безлічі сенсів, оскільки вони є елементами фонетичної системи мови й одночасно матеріалом для формування слів та частками звукообразального іряду.

Фонація розуміється як сукупна активність органів мови, що забезпечує як співецький, так і мовний спосіб звуковидобування. Під «співецьким» і «мовним» способом звуковидобування з фізіологічного боку розуміються режими роботи голосового апарату. Безпосереднім способом звуковидобування деякі дослідники, наприклад, О. Іготті, пропонують розділяти на фонаційний (за участю голосового апарату) й нефонаційний (без участі голосового апарату, тобто «звучачі жести») [4]. Як вказує дослідниця, «при фонаційному способі можна виділити звуки, що мають переважаючу частоту основного тону, й звуки, що не мають переважаючої частоти тону. На ґрунті, з одного боку, рівноправного, а з іншого боку, взаємодоповнювального існування та використання співецького й мовного способів фонаційного звукоутворення, а також впровадження нефонаційних способів звуковидобування виникають нові системи організації вертикалі й горизонталі» [4, с. 4–5].

На процес інтонації робить величезний вплив також і сама особа, яка інтонує. У процесі розвитку особи формуються індивідуальні форми знакової інтонації, такі, як «психомоторний комплекс: індивідуальна пластика й почерк; палітра голосової інтонації: тембр, регістр, швидкість, енергія та наповненість голосу, індивідуальні архетипічні інтонемами»; спрямованість до спілкування в соінтонуванні та «до контрастної чи контрапунктичної інтонації або до припинення повідомлень» [9, с. 145–146]. Складність і багаторівневість індивідуальної інтонаційної форми особи складається завдяки «його генетиці й родовим формам інтонації, етнічним стереотипам і соціальним умовам, особливостям організму, соціокультурного середовища й внутрішнього світу особи» [9, с. 146]. Індивідуальне інтонування має три рівня проявлення.

Перший – тілесний рівень (або «організмічеський» по Тороповой). До нього належать такі види, як пластика рухів, інтонації голосу, готовність до «соінтонування». В інтонаційних знаках міститься інформація про стать, вік, стан здоров'я та інші, іноді неусвідомлені установки, скриті наміри, які відбиті в пам'яті завдяки особистому досвіду й актуальним потребам організму. Особливо такі інтонаційні знаки проявляються в професійно залежній від тілесної складової частини сфері, а саме в музикальній і театральній-пластичній діяльності. Мова інтонування – це мова афектів, які накопичуються в пам'яті й може мимоволі проявлятися при подібних стимулах, визиваючи повторний афект, змушуючи організм відповідати на них певними інтонаційними еманациями, що проявиться в рухах чи голосі. Це підтверджує те, що наша пам'ять зберігає певні інтонаційні комплекси й те, що у нас є внутрішнє «Я», яке ми не демонструємо назовні, й це внутрішнє «Я» має свою власну волю, яка не підконтрольна усвідомлюваному «Я». «Весь організм людини «мислить» таємно від нашого інтелекту (таємно для нас), передбачаючи багато що в собі самому й попереджая нас часто від небезпеки, що загрожує нам.<...> Шифр внутрішніх відчуттів ще не прочитаний.<...> дух заважає тілу, тіло — духу», зазначає у своїй роботі «Імагинативний абсолют» Я. Голосовкер [3, с. 158].

Другий рівень проявлення інтонування – соціальний рівень. «Музика, її інтонаційні знаки й форми звернені до соціального контексту, виростили, як показано етологами й антропологами, з комунікативних поведінкових актів і забезпечують особистості «вхід» у соціальний простір» [9, с. 148]. Вміння використовувати певні музичні інтонації при спілкуванні, а також розпізнавати їх, є специфікою спільноти або кола, відкритого для тих, що володіють такими спеціальними кодовими інтонаціями. Цей рівень дозволяє усвідомити свою приналежність до певної культури, етносу, до певного соціального шару.

Третій – це духовно-особистісний рівень, який виявляється в інтонаційному діалозі із самим собою, з надособистісними силами й із Богом. Інакше кажучи, коли ми в думках звернені до Абсолюту або занурені в медитативне самоспоглядання, створюється певний простір за допомогою інтонаційно-мовних кодів, що приєднують нас шляхом особової молитовної інтонації з вищими інтонаційними шарами. «<...> Як немовля

інтонаційно сповіщає своє народження в реальність, так той, що молиться, знаходить єднальну нитку з тим, до кого звернений, через акт особистісно інтонованої молитви» [9, с. 148].

Інтонація є одним із найпотужніших засобів емоційно-психологічної дії на людей. Виразна сила інтонації активно використовувалася людьми задовго до виникнення музики як мистецтва й, можливо, мови як засобу спілкування. Можливо, тому традиційними релігійними обрядовими культурами способи інтонації строго регламентуються та їх принципам приділяється особлива увага. Своєю чергою домінівними компонентами вокальної мови є співецький і мовний способи звуковидобування, саме такі способи звуковидобування формують базис для утворення різних прийомів вокальної інтонації.

Взаємозумовленість мовної та вокальної інтонації здатна передати всю палітру переживань, емоційних і психологічних станів героя музично-сценічного твору. В оперному мистецтві саме завдяки вокальному інтонуванню можливе розкриття індивідуальності кожного сценічного образу, передача унікальних властивостей і характерологічних особливостей характеру й темпераменту, якими наділив їх автор літературного джерела й композитор. З 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» [5, с. 20]. Водночас важливою складовою частиною успіху втілення композиторського задуму залишається акторська обдарованість виконавця.

Б. Асаф'єв у своїй роботі «Опера» вказував, що неможливо уявити оперу без вокальної мелодії, «бо в неї, образно виражаючись, «відлітає душа», й жоден симфонічно розвинений, пишній і драматичний чуйний оперний оркестр при всіх своїх правах на еволюцію не може собою замінити безпосередню, беззастережну чарівність людського голосу» [1, с. 64]. Саме людський голос здатний виражати емоції персонажів драми й втілювати їх у вокальній інтонації, але, на думку Б. Асаф'єва, без «інтонаційно осмисленої вокальної речитації, в якій через різні стильові відтінки – від побутового говору й майже розмовної манери до величавого й пристрасного риторського підйому – виражають себе характери дійових осіб, – опера теж немислима, оскільки з неї вилучається гнучка виразна якість:

жива мова в її музичній природі як засіб розкриття драматичного змісту й сюжетної лінії» [1, с. 64].

Отже, в оперному мелосі виникає свого роду «горизонтальна полістилістика» або горизонтальне вирівнювання та антитетичність контрастних стилістичних комплексів, що слугує виявленню «психологічної поліфонії» провідних оперних образів. Водночас оперна мелодія не тільки не спрощує драматичне напруження та емоційно-психологічне навантаження оперного персонажа, але й виконує функції їх роз'яснення та всебічного демонстрування. «Музичне звучання бере на себе функції поетичного узагальнення, звільненого від семантичного регламенту слова, що веде до зростання ролі симфонічного боку опери. З іншого боку, мелодійний музичний матеріал сприяє підвищеній поетизації образу дійової особи, передбачаючи й протилежну можливість – рух в сторону прозового зниження в разі панування словесно-мовного матеріалу, речитативних інтонацій, аж до напівговору або «сухої» мови» [11, с. 158].

Структурно-семантичні властивості вокального інтонування є підґрунтям для формування оперної мелодії та вираження інтонаційного змісту музичного тексту опери та його виконавського втілення. Найвагомішими параметрами й визначальними факторами на шляху виявлення головних чинників інтонаційного змісту музичного тексту опери є інтонаційна точність у безпосередній співвіднесеності з виразністю вербального рівня оперного тексту; темброва забарвленість вокального інтонування в діалозі з динамічними й агогічними параметрами, які мають великий вплив на організацію музичного часу твору й підсилюють сприйняття сюжетних колізій та емоційно-психологічних проявів персонажів опери. Через вокальну інтонацію оперне мистецтво отримує можливість встановлювати перший контакт зі слухачем і проникати в його свідомість і підсвідомість. Це стає можливим за допомогою емпатійного співчуття та емоційного співпереживання, яке виникає у процесі художньої комунікації та забезпечує емоційну силу художнього переконання.

**Висновки.** У вокальному інтонуванні узагальнюються та репрезентуються емоційно-психологічні стани, особистісний та узагальнений досвід переживання, що дозволяє безпосередньо виявляти емоційно-когнітивний зміст музики. Вокальне інтонування набуває нових якостей і деякої авто-

номії від вербального тексту, надаючи останньому особливу умовність у безпосередньому звучанні оперного твору. Серед важливих якостей вокального інтонування в контексті оперного мистецтва слід вказати широку просторовість і тяжіння до наскрізного музичного розвитку, що є наслідком специфічного сценічного звукового розгортання оперної дії.

Життєздатність і зажадалість оперного мистецтва визначається тим, що воно народилося та продовжує розвиватися на пересіченні різних видів мистецтва з можливістю вкраплення всіляких стилістичних елементів, властивих іншим жанрам. У сучасному світі під оперою треба розуміти широку область музично-сценічних новацій, які деколи виходять далеко за рамки музичного театру, але однією з головних ознак стає той інтонаційно-характерологічний комплекс, що в різних художньо-естетичних, історичних і національних умовах зберігає свою унікальність. Філософсько-естетичні погляди сучасності, нові концептуальні рішення, техніка музичного письма – все це приводить до значних змін оперного жанру. Опера як дуже гнучка синтетична модель вбирає в себе нові форми й види не тільки з різних галузей музичного мистецтва, а звертається в пошуку нових художніх прийомів для втілення емоційно-когнітивного змісту твору до кінематографічного, телевізійного мистецтва, що знаходяться на межі з масовою популярною культурою, що провокує народження нових гібридних форм. Означені вище вимоги сьогодення, з одного боку, й пластичність і мінливість жанрової форми опери – з іншого, могли б привести до нівелювання головних жанрових ознак опери, про що неодноразово вже йшлося, коли обговорювалися питання кризисного стану такої жанрової сфери й лунали голоси, що передрікали «смерть» опери. Разом із тим одним із важливих факторів, які не дають таким негативним тенденціям розвинути, стає вокальне інтонування (в межах оперного мистецтва) як самодостатній художній феномен, що поряд із функціонуванням стійкого канону й академічних традицій забезпечує можливість подальшого розвитку оперного жанру.

#### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Асафьев Б. Избранные труды. Т. V. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1957. 388 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн.1 – 2 / вступ. ст. Е. Орловой. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.



3. Голосовкер Я. Логика мифа. Имагинативный абсолют. Москва, 1987. 187 с.
4. Иготти Е. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке : дисс. ...канд. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2011. 170 с.
5. Келдыш Ю. Опера. *Музыкальная энциклопедия : в 6-ти томах.* Москва : Советская энциклопедия, 1978. Т.4. 504 с.
6. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки. Москва, 1976. 356 с.
7. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
8. Сабанеев Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. Москва : Работник просвещения, 1923. 201 с.
9. Торопова А. Феномен интонирования как знаковая функция. *Журнал Развитие личности. Теории и исследования. Личность в контексте культуры.* 2012. № 1. С. 136–151.
10. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург : Лань, 2002. 368 с.
11. Чжен Цзин. Тема любви как эстетическая и музыкально-интонационная парадигма оперного жанра : дисс.... канд. искусств. : 17.00.03 «Музыкальное искусство». Одесса, 2013. 167 с.

#### REFERENCES

1. Asafiev, B. (1957) Selected Works. T. V. M.: Publishing house of the Academy of Sciences of the USSR. [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971) Musical form as a process. Iss. 1- 2. L.: Muzyka. [in Russian].
3. Golosovker, J. (1987) The logic of myth. Imaginative absolute. M. [in Russian].
4. Igotti, E. (2011) Theory and practice of intonation in modern vocal music: dis. ... PhD: 17.00.02 - musical art. SPb. [in Russian].
5. Keldysh, Yu. (1978) Opera. Musical encyclopedia. In 6 vol. M.: Soviet encyclopedia. Vol.4. [in Russian].
6. Medushevsky, V. (1976) Duality of musical form and music perception. M. [in Russian].
7. Nazaikinsky, E. (1988) The sound world of music. Moscow: Music. [in Russian].
8. Sabaneev, L. (1923) Music of speech. Aesthetic research. Moscow: Worker of education. [in Russian].
9. Toropova, A. (2012) Phenomenon of intonation as a sign function. Personal Development Journal. Theory and research. Personality in the context of culture. No. 1. S. 136-151. [in Russian].
10. Kholopova, V. (2002) Music theory: melody, rhythm, texture, thematic. Saint Petersburg: Lan. [in Russian].
11. Zheng Jing. (2013) The theme of love as an aesthetic and musical-intonational paradigm of the opera genre / Diss.... Cand. arts. ; special. : 17.00.03 - musical art. Odessa. [in Russian].

## 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 тексті 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.



*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.

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