

ISSN: 2524-0447

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

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРА

*Music art and culture*

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

*Випуск 30*

*Книга 1*



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2020

УДК 78.01 (060.55)

М 895

doi:10.31723/2524-0447-2020-30-1

**Засновник:** Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Тридцятий 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 вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрігіна** – 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 Льюс** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш 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 імена 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 наукометричних базах 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.*

## ЗМІСТ

### ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

<i>Данченко Н. Г.</i> Електронна п'еса Альфреда Шнітке «Потік»: специфіка функціонування звукових об'єктів.....	5
<i>Джулай Г. А.</i> «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття.....	11
<i>Брояко Н. Б.</i> «Сумної дримби звуки» Є. Станковича в аспекті втілення неофольклористичних тенденцій.....	19
<i>Казначейєва Т. О.</i> The genre features of the polonaise in Polish and Ukrainian opera of the XIX century.....	24
<i>Семенова А. В.</i> Поетика «Мучеництва святого Себастьяна» К. Дебюссі в річищі містеріальних шукань символізму.....	29
<i>Стародубцева Е. А.</i> Образ Графини в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама».....	37
<i>Савонюк Г. О.</i> Пасіони О. Козаренка: жанровий синтез традиційного та інноваційного.....	46
<i>Du Wei.</i> Interaction of verbal and musical semantics in chamber and vocal creative work of S. Slonimsky.....	51

### ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

<i>Вороновська О. В.</i> Музичний жест у науково-поняттєвій системі музики: історія та сучасність.....	57
<i>Дубровская Г. Н.</i> Религиозная проблематика в русской опере рубежа XIX–XX веков.....	64
<i>Єргієва К. І.</i> Фортепіанна гра як художній музичний дискурс.....	69
<i>Шпак Г. С.</i> Духовно-сміслові та жанрово-стильові аспекти «Меси миру» К. Дженкінса.....	76
<i>Єргієва О. П.</i> Мистецтво концертмейстера камерного оркестру як полілог.....	83
<i>Авраменко Є. Б.</i> Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора).....	89
<i>Яцула А. В.</i> Исполнительский стиль Н. Метнера в историко-стилевом контексте музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков.....	96
<i>Na Wang.</i> Operas on Gogol's plots in the compositions of contemporary composers: from libretto to the problem of plotology.....	106

### ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

<i>Гребенюк Н. Є.</i> Теоретичні аспекти формування у професійного співака педагогічних умінь та навичок.....	112
<i>Батовська О. М.</i> Тракткування хору в опері-казці «Чарівна флейта» В. А. Моцарта.....	119
<i>Демидова В. Г.</i> Прогностична функція професійної діяльності піаніста-концертмейстера у класі вокалу.....	125

<i>Язикова Н. Б.</i> Теоретичні основи формування музично-виконавських умінь у класі загального та спеціалізованого фортепіано.....	131
<i>Дикарев С. Г.</i> Роль контрабаса как камерно-сольного инструмента в музыке Кшиштофа Пендерецкого (на примере концертного дуэта для скрипки и контрабаса).....	138
<i>Бучка Ю. Н.</i> Преимущество исполнительских традиций Е. Иванова – В. Навротского в интерпретации вокального цикла М. Мусоргского «Песни и пляски смерти».....	144
<i>Гун Вейді.</i> Особливості підготовки диригентів хору: теоретичні та практичні аспекти проблеми.....	151
<i>До уваги авторів.</i> .....	156

## ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 789.983

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-1>

**Наталія Григорівна Данченко**

ORCID: 0000-0001-8976-1268

кандидат мистецтвознавства, музикознавець

Національної філармонії України

[anatasha78@gmail.com](mailto:anatasha78@gmail.com)

### ЕЛЕКТРОННА П'ЄСА АЛЬФРЕДА ШНІТКЕ «ПОТІК»: СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ЗВУКОВИХ ОБ'ЄКТІВ

**Мета роботи** – визначення звукових об'єктів, що утворюють музичну тканину електронної п'єси А. Шнітке «Потік», а також виявлення закономірності їх функціонування. **Методологія дослідження** – структурно-функціональний метод, що дозволяє виявити складові частини барвистих акустичних об'єктів без визначеної висоти, а також встановити їхню роль в організації твору. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві висвітлено закономірності створення і розгортання звукових комплексів п'єси А. Шнітке «Потік», удосконалено методику аналізу електронних композицій без авторської партитури. У роботі проаналізовано електронну п'єсу А. Шнітке «Потік», розглянуто використані музичні технології, місце твору у спадщині композитора. Наголошено, що п'єса «Потік» майже не висвітлена в науковій літературі внаслідок відсутності загальноприйнятої методики вивчення електронної музики, яка не має авторської нотації. Твір А. Шнітке проаналізовано з позицій спектрморфологічної теорії Д. Смоллі, який пропонує аналітичний апарат для дослідження барвистих співзвуч із невизначеною висотою. Замість традиційної авторської нотації, яка неможлива в умовах вибраного композитором музичного матеріалу, використано сонограму – графічну репрезентацію акустичних процесів у координатах частоти і часу. П'єсу А. Шнітке проаналізовано також із позицій функціонального методу дослідження звуковисотної системи, запропонованого Ю. Холоповим. **Висновки.** Виявлено, що музичний матеріал складається з континуальних звукових мас, які розвиваються за текстурним принципом, згідно із класифікацією Д. Смоллі. Зазначено, що структурне ядро твору становлять шуми та звукові об'єкти із частково визначеною висотою, локалізовані у вузькому діапазоні. Досліджена органічна єдність матеріалу і форми, яка забезпечується відтворенням природної обертонової структури звуку і перенесенням її закономірностей на композиційний рівень.

**Ключові слова:** електронний твір Альфреда Шнітке «Потік», музикознавчий аналіз, акустична музика, спектрморфологія Деніса Смоллі.

*Danchenko Nataliia Grigoriivna, PhD, Musicologist of the National Philharmonic of Ukraine*

**Electronic composition of Alfred Schnittke “Stream”: specificity of function of sound objects**

**Research objective** is to determine the sound objects that make up the musical fabric of A. Schnittke's electronic play “Stream”, as well as to identify patterns of their functioning. The article analyzes the electronic play by A. Schnittke “Stream”, considers the used music technologies and the place of the work in the composer's creative heritage. It is emphasized that the play “Stream” has not been practically studied in the scientific literature due to the lack of a developed methodology for the study of electronic music, which has no author's notation. **The methodology** of the study is based on the structural-functional methods, which allows to identify the components of colorful acoustic objects without a certain height, as well as to establish their role in the organization of the work. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology the regularity of creating and deploying sound systems in A. Schnittke's “Stream” were studied, the methodology for analyzing electronic compositions without an author's score was improved. The work of A. Schnittke is analyzed from the perspective of the spectromorphological theory of D. Smalley, who offers an analytical apparatus for the study of colorful harmonies with an indefinite height. Instead of the traditional author's notation, which is impossible under the conditions of musical material chosen by the composite, a sonogram is used – a graphic



representation of acoustic processes in frequency and time coordinates. The composition by A. Schnittke is also analyzed from the perspective of a functional method for studying a sound-altitude system developed by Yu. Kholopov. **Conclusions.** It was found out that the musical material consists of continuum sound masses that develop according to the texture principle, according to D. Smalley's classification. It is indicated that the structural core of the work is composed of noises and sound objects with a partially defined height, localized in a narrow range. The organic unity of material and form, which is ensured by the display of the natural overtone structure of sound and the transfer of its regularity to the compositional level, is studied.

**Key words:** electronic composition by Alfred Schnittke "Stream", musicological analysis, acousmatic music, spectromorphology of Denis Smolli.

*Данченко Наталья Григорьевна, кандидат искусствоведения, музыковед Национальной филармонии Украины*

**Электронная пьеса Альфреда Шнитке «Поток»: специфика функционирования звуковых объектов**

**Цель работы** – определение звуковых объектов, образующих музыкальную ткань электронной пьесы А. Шнитке «Поток», а также выявление закономерностей их функционирования. **Методология исследования.** Методологической основой является структурно-функциональный метод, который позволяет выявить составляющие красочных акустических объектов без определенной высоты, а также установить их роль в организации произведения. **Научная новизна** заключается в том, что впервые в отечественном музыкознании изучены закономерности создания и развертывания звуковых комплексов в пьесе А. Шнитке «Поток», усовершенствована методика анализа электронных композиций без авторской партитуры. В работе проанализирована электронная пьеса А. Шнитке «Поток», рассмотрены использованные музыкальные технологии и место произведения в творческом наследии композитора. Подчеркнуто, что пьеса «Поток» практически не исследована в научной литературе вследствие отсутствия разработанной методики изучения электронной музыки, которая не имеет авторской нотации. Произведение А. Шнитке проанализировано с позиций спектроморфологической теории Д. Смолли, который предлагает аналитический аппарат для исследования красочных созвучий с неопределенной высотой. Вместо традиционной авторской нотации, невозможной в условиях избранного композитором музыкального материала, используется сонограмма – графическая репрезентация акустических процессов в координатах частоты и времени. Пьеса А. Шнитке проанализирована также с позиций функционального метода исследования звуковысотной системы, разработанного Ю. Холоповым. **Выводы.** Выяснено, что музыкальный материал состоит из континуальных звуковых масс, которые развиваются по текстурному принципу, согласно классификации Д. Смолли. Указано, что структурное ядро произведения составляют шумы и звуковые объекты с частично определенной высотой, локализованные в узком диапазоне. Исследовано органическое единство материала и формы, которое обеспечивается отображением природной обертоновой структуры звука и перенесением ее закономерностей на композиционный уровень.

**Ключевые слова:** электронное произведение Альфреда Шнитке «Поток», музыковедческий анализ, акустическая музыка, спектроморфология Дениса Смолли.

**Актуальність теми дослідження.** Серед масштабного і різноманітного творчого доробку Альфреда Шнітке п'єса «Потік», створена в 1969 р., є єдиною електронною композицією. Багато зусиль доклав А. Шнітке для опанування новітніх на той час технологій, але отриманий художній результат, на його думку, не виправдав витрачених ресурсів. «Займався півтора року щоденно і написав чотири хвилини», – таку оцінку дає композитор своїй наполегливій праці у студії [7, с. 46]. Однак, незважаючи на розчарування, труднощі, що виникли у процесі опанування технологій, та незначну роль електронної музики у спадщині А. Шнітке, п'єса «Потік» є зразком органічного втілення авторського задуму, яскравим прикладом використання художнього потенціалу електронних засобів.

Сучасна музикознавча література не містить розгорнутого аналітичного нариса, присвяченого «Потоку», короткий опис знаходимо тільки в монографії В. Холопової та Є. Чигарьової [7]. Дослідники залишають поза увагою цей твір не тільки через неоднозначне ставлення до нього композитора, а й унаслідок відсутності у вітчизняній науці детального алгоритму аналізу електронної музики, яка не підлягає загальноприйнятому нотному запису. Протягом більш ніж сімдесяти років існування даної галузі композиторської творчості було розроблено багато аналітичних теорій, детальний огляд яких пропонує Т. Тучинська [5]. Вона надає систематизацію наявних підходів залежно від жанру досліджуваних творів, технологій, що застосовуються композиторами, та вибраного аспекту вивчення музики. Фундаментальна теоретична концепція англійця Д. Смоллі висвітлює аналітичний апарат дослідження синтезованих акустичних об'єктів без визначеної висоти і континуальних структур, що ними створюються [8]. Значний внесок у формування теорії електронної музики зробили праці А. Смірнова, які стосуються багатьох аспектів аналізу, зокрема й необхідного апаратного та програмного устаткування [3; 4]. Незважаючи

на значні досягнення у вивченні електронної музики, твори без авторської нотації й досі залишаються маловисвітленими. До таких творів належить і «Потік» А. Шнітке.

**Мета дослідження** – визначити звукові об'єкти, що створюють музичну тканину електронної п'єси А. Шнітке «Потік», а також виявити закономірності їх функціонування і розвитку.

*Методологічною основою* роботи є структурно-функціональний метод, що дозволяє виявити складові частини барвистих акустичних об'єктів без визначеної висоти, а також встановити їхню роль в організації твору.

**Наукова новизна** полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві висвітлено закономірності утворення і розгортання звукових комплексів у п'єсі А. Шнітке «Потік», удосконалено методику аналізу електронних композицій без авторської партитури.

**Виклад основного матеріалу.** «Потік», як і всі інші опуси відповідного жанру, нерозривно пов'язаний із залученою композитором технологією. П'єса створена за допомогою синтезатора АНС, винахідником якого є інженер і фізик Євген Мурзін<sup>1</sup>. Синтезатор АНС надавав композиторам можливість оперувати широким звуковим діапазоном, що майже дорівнює чутливій області людського слуху – від 20 до 20 000 Гц та вище. Октава поділялася на 72 рівні частини, що дозволяло композиторам створювати звукові комплекси і блоки з унікальним забарвленням та невизначеною висотою. Синтезатор АНС працював за принципом графічного внесення даних, а звуки а ньому продукувалися за допомогою адитивного синтезу<sup>2</sup>, «складаючись» з окремих синусоїдальних тонів, які не перебувають у гармонічних пропорціях. Синтезатор АНС був технологічним центром першої в Радянському Союзі студії електронної музики, навколо якої сконцентрувалися інтереси талановитих композиторів-авангардистів того часу: А. Шнітке, С. Губайдуліної, Е. Денисова, Е. Артем'єва й інших.

П'єса «Потік» належить до групи акустичних творів (від грец. *ἀκουσμα* – «почуте») – жанрового різновиду електронної музики, атрибутами якого є існування опусу тільки на аудіоносії, відсутність виконавця й авторської нотації. Специфікою акустичної музики є також відокремленість звуку від джерела: не тільки побаченого, тому що твір існує у вигляді фонограми, що транслюється на концерті, а й почутого – синтезовані звучання часто не викликають асоціацій із тембрами традиційних інструментів.

Пріоритет слухового сприйняття становить основу фундаментальної методики аналізу акустичної музики, що належить англійському композитору і досліднику Денісу Смоллі, який замість традиційної нотації використовує сонограму – графічну репрезентацію акустичних процесів, створену в комп'ютерній програмі. Д. Смоллі називає свою теорію «спектроморфологією»: перша частина терміна відсилає до спектральної складової частини звучання, що відображує його частотні характеристики, друга частина – до закономірностей розгортання спектра в часі.

Дослідник акцентує увагу на слухових уявленнях, які виникають у свідомості в результаті сприйняття музичних подій, що становлять тканину електронної композиції. Д. Смоллі відзначає прагнення музикознавців замінити вивчення слухових еквівалентів акустичних процесів описом способів їх продукування, обґрунтовує це укоріненою в культурі потребою встановлення зв'язків між звуком та причиною його виникнення, пов'язаною з видимим фізичним жестом. Однак акцент на технологічному процесі, який не є аналогом фізичного жесту музиканта-виконавця, на думку дослідника, не допомагає розкрити таємниці звучання: «У спектроморфологічному мисленні ми повинні намагатися ігнорувати електроакустичні і комп'ютерні технології, що використані під час створення музики <...> Інформація про метод синтезу, комп'ютерну програму, пристрої обробки тощо не замінює знання про взаємодію причини звуку та його джерела» [8, с. 108–109].

Слухова концентрація на барвистих колористичних співзвуччях, на думку Д. Смоллі, не тільки передбачає ігнорування технологій, а й викликає певні обмеження під час аналізу творів, у яких важливе місце належить інтертекстуальним зв'язкам, чий зміст «пов'язаний

<sup>1</sup> Є. Мурзін назвав свій винахід на честь композитора О. Скрибіна, творчістю якого він захоплювався.

<sup>2</sup> Адитивний синтез (від лат. *additivus* – «придатковий, тобто пов'язаний із додаванням») – процес створення звуку шляхом його «збирання» із простих коливань, що мають форму синусоїди, – синусоїдальних тонів. Синусоїдальний тон здійснюється звуковим генератором, який виробляє електричний струм певної частоти, що відповідає висоті звуку. Такий звук не має обертонів, тому він здається тьмяним, «порожнім». Кількість і форма об'єднаних простих коливань надає синтезованому звуку унікального тембру, який може бути як схожим, так і несхожим на тембри традиційних інструментів. Адитивний синтез стояв біля витоків електронної музики, на його основі були створені одні з перших авангардних композицій цього жанру, наприклад Електронні етюди № 1 і 2 К. Штокгаузена.

із розпізнаванням джерел, ідентифікацією з ними, знанням контексту, з якого вони взяті, і переосмисленням їхнього значення в новому музичному контексті» [8, с. 109]. Д. Смоллі підкреслює важливість психологічних асоціацій зі звуками навколишнього середовища, які виникають під час прослуховування акустичних композицій, і підкреслює, що «звуковий світ електроакустичної музики заохочує творчі й уявні зовнішні зв'язки внаслідок різноманітності та неоднозначності матеріалів, а також внаслідок залежності від руху барвистих спектральних енергій» [8, с. 110].

Застосування теоретичного методу Д. Смоллі до музикознавчого аналізу п'єси А. Шнітке «Потік» дозволяє розглянути акустичні процеси і наблизитися до розкриття авторського задуму. У цьому творі ми не знаходимо інтертекстуальних зв'язків, незважаючи на те, що в 1969 р. А. Шнітке вже звертається до полістилістики. Звукові новації і необхідність опанування електронних технологій ставлять перед композитором інші завдання, не пов'язані зі стильовими взаємодіями. Трактуючи програмність у традиційному романтичному значенні як втілення в музиці образів позамузичної дійсності, композитор прагнув наблизитися до відтворення семантики синтезованих звукових текстур і опанування композиційних можливостей, зумовлених новим музичним матеріалом.

Авторки присвяченого А. Шнітке монографічного дослідження В. Холопова та Є. Чигарьова пишуть: «Матеріалом є, по суті, один звук – «до» контроктави з його обертонами до 64-го включно <...> У кульмінації обертоновий спектр зливається в єдиний «інфразвук». Момент бачення всього обертонового потоку як єдиного «надзвуку» – момент найбільшої простоти – і є кульмінацією твору, далі настає зрив. Картина приходу і відходу символізується, таким чином, зіставленням єдиного «створеного» звуку і насиченого розчину його обертонів» [7, с. 45]. Згідно з наведеною характеристикою, А. Шнітке звертається до природної структури натурального звуку – с контроктави (32,7 Гц)<sup>3</sup>, однак у трактуванні автора цей звук не є тоном із певною висотою, а є складним акустичним утворенням.

Першим етапом аналітичного проникнення у структуру електронного опусу є виокремлення значущих акустичних об'єктів. Такий підхід відповідає послідовності стадій композиційного процесу, перша фаза якого, згідно із Ц. Когоутеком, полягає у відборі звукових елементів [2, с. 218]. Одним із параметрів диференціації таких елементів є розподіл спектральної енергії в частотному діапазоні, пов'язаний із відчуттям висоти. Розглянемо класифікації акустичних об'єктів, запропоновані в науковій літературі. Д. Смоллі розглядає музично-електронний континуум як шкалу, на протилежних сторонах якої розташовані тон – звук із певною висотою, названий нотою (note), і шум (noise) [8]. Усі проміжні акустичні структури тяжіють до того чи іншого полюса, ховаються в об'ємних барвистих текстах. А. Володін розподіляє музично-електронні об'єкти на три групи: звуки з визначеною висотою, звуки із частково визначеною висотою, звуки з невизначеною висотою (шуми) [1]. Як зазначає дослідник, шуми – це акустичні комплекси, що «характеризуються безперервним спектром, у якому не можна вказати окремі частоти компонентів» [1, с. 8].

Згідно з наведеними класифікаціями, музично-акустичні об'єкти, які становлять тканину п'єси «Потік», можна розподілити на групи, взявши за основу трикомпонентну класифікацію А. Володіна: тони з визначеною висотою, шуми – об'єкти, у яких спектральна енергія розподілена рівномірно, і звукові комплекси із частково визначеною висотою.

Позначені групи можна диференціювати не тільки за спектральними характеристиками, а й за функціональним значенням, взявши за основу розподіл елементів звукової системи за принципом тотожності чи контрасту, запропонований Ю. Холоповим [6]. Дослідник пропонує визначити ієрархію, основу якої становить центральний елемент системи, що є фундаментом твору і джерелом розвитку. Іноді аналогічну роль виконує початковий об'єкт, схожий із центральним за своєю функцією, однак він не є основою розвитку для всього твору. Головні елементи, що доповнюють центральний, утворюють разом із ним структурне «ядро». Їм протиставляються елементи похідні, які є варіантами центрального, а також контрастні. Виділені групи можуть мати ієрархічну будову, а також бути відносно рівноправними. У музичній практиці трапляються неповні комплекти елементів, які зберігають, однак, диференціацію звукових груп і певне співвідношення між ними. Ототожнення елементів реалізується, насамперед, на основі повторення чи повторення зі зміщенням – на іншій висоті.

Звуковими елементами твору А. Шнітке «Потік» є континуальні акустичні об'єкти, які часто не мають структурних меж, а звучать безперервно протягом всієї композиції. Такі масштабні структури – континуальні звукові блоки – Д. Смоллі називає «рухами», розро-

<sup>3</sup> Подібну композиційну ідею демонструє п'єса К. Штокгаузена «Stimmung», створена в 1967 р.



бляє аналітичний апарат для роботи з ними. Дослідник розмежовує акустичні маси на «жестові» і «текстурні», розподіляє їх за таким параметром, як специфіка перебігу внутрішніх процесів. А. Смирнов зазначає, що текстура і жест, згідно із Д. Смоллі, – поняття радше смислові, ніж структурні: «Жест – це дія, спрямована від старої мети до нової <...>, коли обговорюємо звукові перетворення в музичному контексті, ми маємо справу саме із жестом» [3]. В електронній музиці жест часто не має структурних кордонів, існує в межах континуальної звукової маси. Можливість здійснення електронними засобами безперервного потоку звучання дозволяє композиторам обійти обмеження, зумовлені людським чинником виконавця, і приваблює безмежним потенціалом трансформації та перетворення акустичної тканини. Прикладом «жесту» за Д. Смоллі, на думку А. Смирнова, є п'єса Дж. Харві “Mortuos Plango, Vivos Voco” (1980 р.), у якій звучання дзвону трансформується в голос дитини, що співає [3].

У протилежність жесту, текстура – це процес внутрішніх змін у музичній матерії, не пов'язаний з якісними трансформаціями. Д. Смоллі описує характеристики перебігу текстурних процесів за допомогою декількох парних опозиційних понять:

– порожність – повнота. Ці поняття характеризують кількість акустичної енергії в тій чи іншій зоні спектрального простору;

– дифузність – згущення. За допомогою цього аналітичного інструменту можна описати області розподілення звуку, який може бути розповсюдженим по всьому частотному діапазону або сконцентрованим у конкретних областях;

– потоки – проміжки. Такі поняття характеризують специфіку розшарування спектрального простору на різні за шириною смуги, що розділені незаповненими енергією зонами;

– перекриття – перетини. Ці механізми описують ситуації взаємодії акустичних потоків, які втручаються один в одного, рухаються поперек або навкруги.

Континуальні звукові маси можуть розрізнятися також за спрямуванням (односпрямовані, різноспрямовані та циклічні); за контуром (рівні та хвилясті); за щільністю (накопичені та розсіяні).

З урахуванням зазначених параметрів розглянемо п'єсу А. Шнітке «Потік». Електронний твір відкриває акустичний об'єкт, який може вважатися не тільки висотним, а й структурно-семантичним центральним елементом, що позначає вектор подальшого розвитку: звуковий комплекс у низькому регістрі, оформлений у вигляді смуги, верхня грань якої пролягає на частоті 40 Гц, а нижня виходить за межі сприйняття людського слуху. Цей складний акустичний об'єкт можна вважати еквівалентом *c* контроктави, однак, згідно із класифікаціями Д. Смоллі й А. Володіна, його варто віднести до шумів, тому що спектральна енергія рівномірно розподілена за всім охопленим діапазоном частот. Крім того, дуже низький регістр, що перебуває на межі чутливості людського слуху, не дозволяє визначити висоту навіть приблизно. Даний акустичний об'єкт можна віднести до категорії текстур, за класифікацією Д. Смоллі, оскільки його розгортання не передбачає істотної змістовної трансформації. Він не має структурних кордонів і, подібно до органного пункту, безперервно звучить протягом усього твору, частково зберігає початковий діапазон. У середині цього континуального потоку протікають різні текстурні процеси, як-от зміни звукової щільності, чергування концентрації та дифузності.

Головним елементом звуковисотної системи є акустичний об'єкт, який відокремлюється від центрального на п'ятдесятій секунді звучання. Щільно заповнена спектральною енергією вузька смуга перебуває в діапазоні 100–200 Гц, її висотне положення відповідає сонору в межах октави *G–g*. Якщо центральний елемент позначає висоту основного тону *c*, то перенесення концентрації звучання на висоту *g* окреслює висотну зону першого обертоу. Згущення акустичної енергії у вузькій частині спектра дає відчуття певної висоти, яку, однак, не можна точно визначити через велику кількість негармонічних призвуків. Ця згущена енергія періодично, на короткий час, розсіюється по всьому діапазону, перетворюється на шум, а потім знов повертається у свої межі.

Майже всі інші звукові об'єкти, що становлять музичну тканину п'єси А. Шнітке, є похідними елементами, оформленими у вигляді вузьких смуг, які немов би випливають із тиші. Послідовне включення схожих звукових об'єктів на різних висотах нагадує імітаційний вступ голосів у поліфонічній музиці. Щільно заповнена спектральна зона акустичного об'єкта, який з'являється на четвертій секунді, сконцентрована у висотній області від 650 до 750 Гц, що майже відповідає *e<sup>2</sup>–fis<sup>2</sup>*. У густій тканині відсутня внутрішня диференціація окремих пластів – звучить щільно заповнений сонор. Завдяки концентрації енергії у вузькій смузі спектра висота цього протяжного звукового об'єкта відчувається досить ясно.

Інший похідний елемент, який з'являється на п'ятій секунді, тонкий і щільний, перебуває в діапазоні 850–950 Гц, що відповідає приблизно  $gis^2 - h^2$ . Ці дві вузькі смуги не зливаються у спільний потік, а звучать паралельно. Однак їхні темброві характеристики, пов'язані із частотним діапазоном, розподіленням негармонічних обертонів і формою спектральної огинаючої, дуже схожі. Поступово звучання другого пласта розсіюється, набуває водночас характеру текстурованих імпульсів. Нижній шумовий фактурний шар теж розширяється, розростається до смуги в 50–300 Гц.

Контрастний елемент є не тільки звуковим комплексом із точно визначеною висотою, а й консонансом. Тризвук  $c - e - g$  (3 хвилини 20 секунд), що з'являється перед кульмінаційною зоною, протиставлений іншим акустичним об'єктам, які є переважно вузькими смугами із частково визначеною висотою. Тимчасове консонантне «висвітлення» музичної тканини перед бурхливою кульмінацією викликає асоціації з повислими в повітрі краплями й уповільненням потоку, що наближається до водоспаду.

Ще одним контрастним елементом є шумова кульмінація на дуже голосній динаміці. Спектральна енергія розподіляється практично по всьому діапазону чутливості людського слуху (від 20 до 20 000 Гц), дуже щільно і практично рівномірно заповнює весь діапазон. Якщо долучити до сприйняття музики візуальні асоціації, то пік, який припадає на четверту хвилину звучання, може нагадати слухачеві водоспад, показаний крупним планом.

**Висновки.** Образ потоку створюється композитором за допомогою синтезованих електронних звучань, серед яких переважають об'єкти із частково визначеною висотою, чия акустична енергія зосереджена у вузьких смугах спектра. Музична тканина, згідно з назвою твору, являє собою безперервний континуальний процес – потік. Звукові структури включаються поступово, нашаровуються одна на одну та вибудовують від найнижчого об'єкта ряд гармонічних та негармонічних обертонів.

Акустичні комплекси, згідно із класифікацією Д. Смоллі, розвиваються за текстурним принципом, без смислових трансформацій. Засобами розвитку цих континуальних об'єктів є концентрація спектральної енергії в межах окремих фактурних смуг, їхнє дифузне взаємопроникнення з подальшим поверненням у свої кордони, зміна внутрішніх контурів розподілення звукової енергії. Загальна драматургічна спрямованість подій відображує логіку руху прообразу: акустична маса поступово розростається, щільно заповнює практично весь діапазон, а потім плавно і неквапливо розчиняється в тиші.

Електронна музика відкриває доступ до різнобарвних тембральних співзвуч, зокрема і таких, що не існують у природі, – звуки є предметом роботи композитора, ним створюються. Наслідком цього є порушення зв'язків між звуком та його джерелом – не тільки видимим, бо в акустиці відсутня виконавська інтерпретація, а й почутим, тому що часто електронні сонори не викликають асоціацій із тембрами інструментів. Акустична музика ставить перед композитором складне завдання – реалізувати власний задум в умовах відсутності таких загальноприйнятих координат, як тональність, лад, система композиційних форм і традиційна нотація. Особливо гостро постає ця проблема, якщо звуки створюються за допомогою адитивного синтезу, тому що вони не мають природних аналогів. П'єса А. Шнітке «Потік» демонструє переконливе рішення цього складного завдання. Внутрішня структура звуку проєктується на композиційний рівень, забезпечує органічний взаємозв'язок матеріалу і форми, а функціональна диференціація структурних елементів вибудовує систему взаємозв'язків, забезпечує реалізацію авторського задуму.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Володин А. Электронные музыкальные инструменты. Москва :Энергия, 1970. 144 с.
2. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. Пер. с чes. К. Иванова / ред. Ю. Рагса, Ю. Холопова. Москва : Музыка, 1976. 363 с.
3. Смирнов А. Спектрморфология. URL: <https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm> (дата звернення: 05.06.2020).
4. Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. Москва : Академия – XXI, 2005. 624 с.
5. Тучинская Т. О методах анализа электронной музыки. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків : Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2015. Вип. 1. С. 67–72.
6. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*. Москва : Музыка, 1974. Вып. 8. С. 229–277.
7. Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке : очерк жизни и творчества. Москва : Советский композитор, 1990. 350 с.

8. Smalley D. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*. Vol. 2. Is. 2. (August 1997). P. 107–126. DOI: 10.1017/S1355771897009059.

#### REFERENCES

1. Volodin, A. (1970). *Electronic musical instruments*. Moscow: Energy [in Russian].
2. Kogoutek, Ts. (1976). *Technique of composition in the music of the twentieth century* / trans. with ches. K. Ivanov / ed. Yu.N. Rags, Yu.N. Kholopov. Moscow: Music [in Russian].
3. Smirnov, A. (n. d.). Spectromorphology. Retrieved from <https://asmir.info/lib/spectromorphology.htm> [in Russian].
4. *Theory of modern composition* / ed. V.S. Tsenova. Moscow: Academy – XXI, 2005 [in Russian].
5. Tuchinskaya, T. (2015). On the methods of analysis of electronic music // *Traditions and innovations in architecture and art*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Art. Issue 1, P. 67–72 [in Russian].
6. Holopov, Yu. (1974). About the general logical principles of modern harmony // *Music and modernity*. Moscow: Music. Issue 8. P. 229–277. [in Russian].
7. Holopova, V., Chigareva, E. (1990). *Alfred Shnitke: Essay on Life and Creativity*. Moscow : Soviet composer [in Russian].
8. Smalley, D. (1997). Spectromorphology: explaining sound-shapes // *Organised Sound*. Vol. 2. Issue 2. (August 1997). P. 107–126. <https://doi.org/10.1017/S1355771897009059>. Retrieved from [https://pdfs.semanticscholar.org/6efd/9df72c41ca5b7fba54d12d97cef1b2871e7c.pdf?\\_ga=2.15022454.1130154524.1591524211-4368684.1588538680](https://pdfs.semanticscholar.org/6efd/9df72c41ca5b7fba54d12d97cef1b2871e7c.pdf?_ga=2.15022454.1130154524.1591524211-4368684.1588538680). [in English].

УДК 782.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2>

**Ганна Андріївна Джулай**

ORCID: 0000-0003-49280261

кандидат філософських наук, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри сольного співу  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[dzulajanna@gmail.com](mailto:dzulajanna@gmail.com)

### «ДЖАННІ СКІККІ» ДЖ. ПУЧЧІНІ В РІЧИЦІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ШУКАНЬ ІТАЛІЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру початку ХХ століття і загальної еволюції творчості композитора. **Методологія дослідження.** Методичною базою роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити закономірність творчої та стильової еволюції музичного театру Дж. Пуччіні в річці культурно-історичних реалій Італії початку ХХ століття. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки особливості прояву естетико-стильових настанов творчості Дж. Пуччіні в опері «Джанні Скіккі», а й її жанрову специфіку, сформовану на основі синтезу опери-бюффа й середньовічного фарсу. **Висновки.** «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні являє собою зразок пізньої творчості композитора, що став вагомим складником оперного триптиха композитора та підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку ХХ століття. Поетика твору, з одного боку, формувалася на перетині вікових напрацювань італійської опери-бюффа, комедії дель арте, фарсу, з іншого – апелювала до творчого переосмислення і відтворення національного літературного надбання – фрагмента з «Божественної комедії» Данте. Гострота і яскравість музичних характеристик героїв і загальної фабули даного твору Дж. Пуччіні як найбільш «італійського» з його оперних опусів водночас виявляє зв'язок із жанрово-стильовими пошуками італійської та загалом європейської культури початку ХХ століття, зверненої в рамках типологічних якостей неокласицизму до творчого відродження національного культурного надбання минулого.

**Ключові слова:** італійський музичний театр, музичний театр Дж. Пуччіні, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, опера-бюффа, фарс.



*Julay Hanna Andriivna, Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Chair of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**“Gianni Skikki” by G. Puccini in the ground of genre-style seeking of the Italian musical theater of the beginning of the XX century**

**Research objective** is to identify the poetic and intonational features of the opera “Gianni Schicchi” by J. Puccini in the context of the genre and style specifics of Italian musical theater of the early twentieth century. and the general evolution of the composer’s work. **The methodology.** The methodological basis of the work is the cultural–historical approach in musicology, successive from B. Asafiev and his followers. At the same time, historical, cultural, and interdisciplinary approaches proved to be very significant for this work, allowing us to identify the patterns of creative and stylistic evolution of the musical theater of G. Puccini in line with the cultural and historical realities of Italy in the early twentieth century. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, taking into account not only the peculiarities of the manifestation of the aesthetic-style attitudes of the work of G. Puccini in the opera “Gianni Schicchi”, but also its genre specificity, formed on the basis of the synthesis of opera buffa and medieval farce. **Conclusions.** “Gianni Schicchi” by G. Puccini is an example of the composer’s late work, which has become an essential component of the composer’s opera triptych and the result of his musical and theatrical searches and creative evolution, directed from verism dramas to chamber opera of the early twentieth century. The poetry of the work was formed at the intersection, on the one hand, of centuries-old achievements of the Italian opera-buffa, comedy del arte, farce, and on the other, appealed to the creative rethinking and implementation of the national literary heritage – a fragment from Dante’s Divine Comedy. The acuity and vividness of the musical characteristics of the characters and the general plot of this work by G. Puccini as the most “Italian” of his operas, at the same time, reveals a connection with the genre-style searches of Italian and European culture of the early twentieth century, turned within the framework of the typological qualities of neoclassicism to creative revival alien national cultural heritage.

**Key words:** Italian Musical Theater, G. Puccini Music Theater, Gianni Skicchi by J. Puccini, opera buffa, farce.

*Джулай Анна Андреевна, кандидат философских наук, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой «Джанни Скикки» Дж. Пуччини в русле жанрово-стилевых исканий итальянского музыкального театра начала XX столетия*

**Цель работы** – выявление поэтико-интонационных особенностей оперы «Джанни Скикки» Дж. Пуччини в контексте жанрово-стилевой специфики итальянского музыкального театра начала XX века и общей эволюции творчества композитора. **Методология исследования.** Методологической базой работы является культурно-исторический подход в музыкознании, унаследованный от Б. Асафьева и его последователей. Одновременно для данной работы весьма существенными оказались также историко-культурологический и междисциплинарный подходы, позволяющие выявить закономерности творческой и стилиевой эволюции музыкального театра Дж. Пуччини в русле культурно-исторических реалий Италии начала XX века. **Научная новизна** работы определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим не только особенности проявления эстетико-стилевых установок творчества Дж. Пуччини в опере «Джанни Скикки», но и ее жанровую специфику, сформированную на основе синтеза оперы-buffa и средневекового фарса. **Выводы.** «Джанни Скикки» Дж. Пуччини представляет собой образец позднего творчества композитора, ставший существенной составляющей оперного триптиха композитора, итогом его музыкально-театральных исканий и творческой эволюции, направленной от веристских драм к камерной опере начала XX столетия. Поэтика произведения, с одной стороны, формировалась на пересечении вековых наработок итальянской оперы-buffa, комедии дель арте, фарса, с другой – апеллировала к творческому переосмыслению и претворению национального литературного наследия – фрагмента из «Божественной комедии» Данте. Острота и яркость музыкальных характеристик героев и общей фабулы данного произведения Дж. Пуччини как самого «итальянского» из его оперных опусов одновременно выявляют связь с жанрово-стилевыми исканиями итальянской и европейской культуры начала XX века, обращенной в рамках типологических качеств неоклассицизма к творческому возрождению национального культурного достояния пришлого.

**Ключевые слова:** итальянский музыкальный театр, музыкальный театр Дж. Пуччини, «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, опера-buffa, фарс.

**Актуальність теми дослідження.** У 1870 р. у своїй фундаментальній «Історії італійської літератури» Франческо де Санктіс підбиває своєрідний підсумок її розвитку в XIX ст., водночас окреслює перспективи буття вітчизняної культури у XX ст.: «Італія досі була ніби оточена блискучою сферою – сферою свободи і національних почуттів; звідси і народилися філософія і література, рушійна сила якої перебувала ніби зовні її, хоча і навколо неї. Зараз Італія повинна заглянути в себе, шукати себе в собі самій <...> Велика праця XIX ст. завершується. Ми присутні при новому бродінні ідей, що заповідає про створення нового. Ми вже бачимо, як в нашому столітті вимальовується нове століття. І цього разу ми не повинні опинитися ані позаду, ані на других місцях» [4, с. 640].

Серед авторів, безсумнівно, причетних до позначеної культурно-історичної традиції, гідне місце належить і Дж. Пуччіні. Його спадщина, що являє собою класику опер-

ного веризму, вражає дивовижним жанровим розмаїттям і множинністю витоків. Зразки музичного театру Дж. Пуччіні, зокрема опера «Джанні Скіккі», що репрезентує поетику опери-buffa, натепер є одними з найбільш затребуваних у сучасній виконавській і педагогічній вокальній практиці, що зумовлює актуальність обраної теми дослідження.

Вітчизняна бібліографія, присвячена його творчості, представлена низкою досліджень, серед яких виділяємо монографії Л. Данилевича [1], О. Левашової [10], І. Нестьєва [14], а також видання листів композитора [15], що розкриває широту і розмаїття його творчих і особистісних контактів. Останні десятиліття відзначені також появою низки дисертацій і супутніх публікацій, які виявляють резонансність творчості Дж. Пуччіні не тільки в контексті його епохи та її жанрово-стильових шукань, але і в бутті музичного театру і вокально-виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. Серед таких виділяємо дослідження М. Мугінштейна [13], Е. Корчової [7; 8], Т. Захарчук [5], а також роботи А. Кенігсберг [6] і Л. Данько [2; 3].

Особливий інтерес викликають дослідження китайських авторів, у рамках яких здійснюється спроба осмислення оперної спадщини Дж. Пуччіні не тільки в руслі традицій культури Європи, а й Китаю. У цьому плані найбільш показовою є дисертація Лю Бінцяна [12], що розглядає творчість композитора на рівні паралелей із жанрово-стильовою специфікою китайської культури і національного музичного театру, виявляє тим самим аналогії концепції веризму в музичному мистецтві Європи і Китаю. Предметом дослідницького інтересу У Цзин Юя [18] виступає поетика опери «Турандот» і специфіка реалізації в ній настільки показової для ХХ ст. взаємодії культур Сходу і Заходу. Проте предметом більш детального наукового інтересу все ж є веристська спадщина Дж. Пуччіні, тоді як пізня творчість композитора, «Джанні Скіккі» також, і нині потребує фундаментальних узагальнень музикознавчого й історико-культурологічного порядку.

**Мета дослідження** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в контексті жанрово-стильової специфіки італійського музичного театру початку ХХ ст. і загальної еволюції творчості композитора. Методологічною базою роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити закономірність творчої та стильової еволюції музичного театру Дж. Пуччіні в річищі культурно-історичних реалій Італії початку ХХ ст.

**Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки особливості прояву естетико-стильових настанов творчості Дж. Пуччіні в опері «Джанні Скіккі», а й її жанрову специфіку, сформовану на основі синтезу опери-buffa і середньовічного фарсу.

**Виклад основного матеріалу.** Творчий шлях Дж. Пуччіні припав на один із напружених періодів розвитку як італійської, так і загалом європейської культури (межа ХІХ–ХХ ст.), відзначених спочатку розквітом веризму, що становив цілу епоху в розвитку європейської літератури і музичного театру, а пізніше формуванням естетики модерну, пов'язаної не тільки з активними жанрово-стильовими пошуками і новаціями, а й із кризою веристських художніх настанов.

Сказане багато в чому зумовило еволюцію музичного театру Дж. Пуччіні в його послідовному русі від веристської музичної драми до шедеврів одноактного музичного спектаклю, представленою в його оперному триптиху, що репрезентує останній період його творчості. У рамках останнього «Джанні Скіккі» і нині посідає місце одного з найбільш затребуваних у сучасній виконавській практиці пізніх творів композитора.

Веризм (від італійського “vero” – «істинний», «правдивий») – стильовий напрям в італійському мистецтві 1880–1900-х рр., який проголосив прагнення до втілення «правди життя», без романтичних перебільшень і прикрас. Принципи достовірності й об'єктивності знайшли своє втілення спочатку в літературному веризмі, який, у свою чергу, так чи інакше сприяв формуванню веристської опери.

За влучним спостереженням О. Левашової, «після 1870 р. об'єднання Італії настав час «втрачених ілюзій». Глибоке розчарування охопило найбільш освічену частину інтелігенції. Крах романтичних мрій Рісорджименто змусив італійських художників «побачити свою країну такою, якою вона є насправді» [10, с. 17]. А дійсність Італії, що поступово капіталізувалася на межі століть, найчастіше була малопривабливою. Закономірною у зв'язку із цим виглядає і позначена вище географічна «прив'язка» італійського веризму, сполучена з тим, що південна частина Італії була тоді своєрідним «заповідником злиднів», якого мало торкнулася технологічна революція, що поступово набирала обертів у вказаний період.



Драматургічні й інтонаційно виразні якості італійського музичного веризму проявляються у відході від героїко-романтичної традиції, у зверненні до сучасних сюжетів, пов'язаних зазвичай із темами любові і ревності, несумісними з патріархальним традиціям середовища, до якого належать головні герої, за одночасної акцентуації морально-етичних (на рівні християнського гуманізму) мотивацій їхніх учинків. Музичний театр веризму тяжіє до підкреслено повсякденної, прозової обстановки місця дії, картин побуту, до використання в лібрето прозового тексту замість віршованого.

Для вистав даної стильової традиції показова швидка зміна подій, що передбачає «кадровий» монтаж кіно, ефектність театральних ситуацій. Розвинуте почуття сцени – одна із сильних сторін творчості веристів, які вміли «зацікавити, вразити і розчулити» слухача (якості, які Дж. Пуччіні назвав трьома основними законами театру) [див.: 10, с. 384]. Схильність до деякої афектації людських емоцій, підкреслення напруженості кульмінаційних сцен («естетика крику» [11, с. 14]) зумовлює апелювання репрезентантів цього напрямку музичного театру до підвищено-експресивного вокального стилю, що суттєво збагатив аріозно-декламаційну сферу вираження.

На початку ХХ ст. жанрово-стильова ситуація у сфері італійського (і не тільки) музичного театру зазнає суттєвих змін. На зміну родоначальникам веризму приходять нове покоління музичних діячів, що негативно сприймають не тільки веристську естетику, а й оперний жанр загалом. «Дух антиоперної неокласичної естетики повіяв в Італії вже на самому початку нового століття (І. Піцетті, Ф. Маліпєро, А. Казелла) <...> Вони [композитори] відкрито декларували свою ідею виродження італійської опери, а водночас і занепаду італійської музичної культури, вони бачили перспективу нового музичного ренесансу у зверненні до інструментальної класики, до творчості Фрескобальді, Кореллі, Вівальді й інших майстрів ХVII–ХVIII ст.» [10, с. 328].

Криза ідеалів веризму позначилася у процесах, показових і для італійської літератури цього періоду, і для сфери музичного театру, які тяжіли до містичних ідеалів Середньовіччя, традицій неоромантизму, до відродження ренесансної і барокової музично-історичної практики, а також до поетики опери-buffa й образно-сміслових особливостей її першоджерела – комедії масок.

Сказане повною мірою визначає й еволюційні шляхи розвитку музичного театру Дж. Пуччіні. Ранній період творчості композитора, ознаменований появою опер «Вілісси» і «Едгар» (1883–1889 рр.), характеризується тяжінням до романтичних образів томління, почасти до атмосфери і духу французького оперного ліризму, почасти захопленістю німецької вагнерівською романтикою.

Центральний період творчості Дж. Пуччіні знаменував собою появу «класики» веристського музичного театру, втіленого в таких оперних шедеврах, як «Манон Леско», «Богема», «Тоска», «Мадам Батерфляй». Саме в названих творах була сформована базова драматургічна концепція композитора, яку О. Левашева визначає як «концепцію опери-п'єси або опери-вистави, підлеглої принципам наскрізного музичного розвитку. У центрі його уваги перебувала не стільки драма в літературному значенні цього слова, скільки оперний спектакль у його конкретному сценічному втіленні». Розмірковуючи далі про специфіку творчого методу Дж. Пуччіні, цитований автор констатує: «Конкретне зорове уявлення завжди відіграло для нього [Пуччіні] роль первинного творчого поштовху: йому потрібно було бачити своїх героїв з їхніми жестами, рухами, акцентом, манерою гри й мови. Без цього він не міг, за його словами, написати «жодної ноти»» [10, с. 30].

Окреслені якості творчого методу Дж. Пуччіні, на думку О. Корчової, виявляють не тільки індивідуальність великого італійського композитора, але і співвіднесеність його творчих ідей із вченням Б. Кроче. У дисертації названого автора «пуччінівський художній метод пропонується розглядати як метод інтуїтивного творення у крочевському розумінні: примат експресивного над зображальним, домінанта ліричного в загальній палітрі виражальних засобів, наявність візуального компоненту музикальної драматургії, нерозчленованість реального й ідеального, поетичного та побутового начал, синтез психологічного й історичного підходів у характеристиці середовища і героїв – ці прикмети пуччінівського мистецького світу досить адекватні інтуїтивістській концепції Б. Кроче» [8, с. 8].

Проте зазначені вище культурно-історичні реалії початку ХХ ст., ознаменовані кризою веристської естетики, стимулювали його активні творчі пошуки у сфері оновлення традицій національного музичного театру, подальші шляхи розвитку якого йому бачилися у трьох базових напрямках – в аналогії з «великою оперою» з головною роллю історичного сюжету й у продовженні традицій пізньої творчості Дж. Верді; у відродженні поетики

національної опери-буфф; нарешті, у пошуках шляхів подальшого розвитку веристської опери-драми «із сильним захоплюючим сюжетом, за можливості сучасним, але також і тим, що розвиває нові психологічні риси, а головне – змушує слухача відчувати нову атмосферу занурення в новий світ далекої країни, чи то Японія, Північна Америка чи Росія <...>» [10, с. 332].

В атмосфері позначених пошуків з'являється опера «Дівчина із Заходу» (1910 р.), написана за п'єсою американського драматурга Д. Беласко. Однак найбільш повно новаційний підхід Дж. Пуччіні в оперному жанрі позначився в задумі його оперного триптиха – 3-х одноактних опер, що виконуються протягом одного вечора. Початковий задум даного циклу (1900 р.) був пов'язаний із фрагментами «Божественної комедії» Данте («Пекло», «Чистилище», «Рай»). Пізніше (1904 р.) предметом уваги композитора стали ранні оповідання М. Горького («26 і одна», «Хан і його син», «На плотах»). І лише в період 1916–1918 рр. склався нині відомий задум триптиха, який в остаточному варіанті включав твори «Плащ», «Сестра Анжеліка» і «Джанні Скіккі» [див. більш детально про це: 6, с. 75–82].

Визначення даного циклу як «триптих» належить самому композиторові. З одного боку, усі три його складові частини є сюжетно і жанрово абсолютно самостійними творами із гранично контрастними сюжетами, епохами та героями. «За кривавою драмою «Плаща» на тлі вуличних сцен сучасного міста – зразком веризму – з'явилася близька духовній опері містична драма [«Сестра Анжеліка»] на тлі світлого, безтурботного життя жіночого католицького монастиря, позбавленого зовнішніх подій, зігрітого простодушної вірою, надією на небесний захист, з молитвами і видіннями, дзвонами й акордами органа» [6, с. 83], тоді як опера «Джанні Скіккі» являла собою блискучий зразок утілення поетики опери-buffa.

З іншого боку, давнім предметом роздумів, суперечок і припущень є пошук смислового принципу-ідеї, що об'єднує всі складові частини даного триптиха. Відзначимо, що смисловий ракурс даного оперного циклу становить інтерес як для музикознавців і виконавців, так і для режисерів-постановників. На думку О. Твердохлібової, яка аналізувала різноманітні сучасні інтерпретації даного циклу, «Пуччіні хотів реалізувати загальний драматургічний план: по краях драма і бурлеск, у середині – сентиментальна, поетична картина». Водночас у постановці Луки Ронконі в ролі об'єднуючої теми всього циклу виступає смерть, тоді як за задумом Даміано Мікьєлетто (2012 р.), «червоною ниткою через три акти [тобто три вистави] проходить ідея материнства. Втраченого через невідомі нам обставини минулого у «Плащі», насильно перерваного в «Сестрі Анжеліці» та зароджуваного у «Джанні Скіккі»» [17, с. 73].

На суттєвість названих узагальнених ідей триптиха вказує також А. Кенігсберг. За її словами, об'єднують всі три вистави «три лики смерті: кривавої у «Плащі», містичної в «Сестрі Анжеліці», буффонної у «Джанні Скіккі»». Розмірковуючи далі про смислову специфіку названих оперних шедеврів Дж. Пуччіні, цитований автор водночас намагається зв'язати їх із загальною тематикою творчості композитора. На думку дослідника, «правильніше було б бачити в Пуччіні не співця смерті, а, подібно кожному італійському оперному композиторові, співця любові: ревнивої подружньої, що закінчується вбивством; самовідданої материнської, яка завершується самогубством; життєлюбної батьківської, що використовує обман, але приводить до щасливого кінця» [6, с. 83].

Такого роду смислова множинність триптиха Дж. Пуччіні дає, на наш погляд, привід багатьом сучасним режисерам вибудовувати власну концепцію його постановки, про що свідчить, наприклад, репрезентація даного шедевра в Баварській опері (2018 р.), у якому, судячи із численних відгуків-рецензій, домінує інфернально-негативна якість із домішкою злісної іронії. За словами А. Курмачова, що символічно назвав свою рецензію «Про неспівчуття <...>», «на тлі перших двох похмурих частин «Джанні Скіккі» виглядає вже не просто водевілем, але своєрідним пророцтвом: світ без милосердя, без співчуття, без всепрощення перетворюється на карнавальні-середньовічний балаган. Саме тому у сценографічному вирішенні мюнхенського спектаклю на місці жертв руйнування старої системи цінностей і справжніх християнських чеснот у третій частині триптиха виявляється перевернуте ліжко із трупом багатого флорентійця, остання воля якого не означає в новому світі нічого» [9].

Проте, за всієї новаційності триптиха Дж. Пуччіні, що передбачив багато жанрових відкриттів музичного театру ХХ ст., його ідея все ж узгоджується із загальною концепцією оперної творчості композитора, націленого, як вказувалося раніше, на принцип «вражати, зворушувати, розважати» [10, с. 384].

У «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні творчо відроджує кращі традиції опери-buffa в усьому багатстві її смислово-виразних показників і генетичних витоків, безпосередньо пов'язаних

із національним театром Італії, із шедеврами цього жанру, представленими у спадщині Дж. Перголезі, Д. Чімарози, Дж. Россіні, Г. Доніцетті й інших. Дж. Пуччіні підхоплює естафету вердівського «Фальстафа» і водночас створює оригінальний і неповторний за стилем твір. На думку О. Левашової, «Фальстаф» Дж. Верді являє собою «широке, багатобарвне полотно; опера Дж. Пуччіні – витончена гравюра, гостра і точна. Характери Дж. Верді різнобічні, характери Дж. Пуччіні – оживили маски старої італійської комедії» [10, с. 436–437].

Водночас сюжет опери Дж. Пуччіні, запозичений із 30-ї пісні «Аду» Данте, виявляється наближеним як до зразків класичної комедії (уявна смерть багатія і пов'язана з даною сюжетною ситуацією тема випробування справжніх почуттів у п'єсах Ж.Б. Мольєра, Бена Джонсона), так і до сучасних для його епохи прикладів італійської драматургії, а саме «до побутового діалектного театру, як він представлений, наприклад, у комедіях Едуардо де Філіппо» [2, с. 27–28]. Відзначимо, що опера «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні також є майже сучасницею «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва й інших зразків неокласичного музичного театру початку ХХ ст. (Казелла, Маліпєро і Піцетті).

Сюжетно-драматургічна специфіка опери «Джанні Скіккі», з одного боку, має типологічні якості опери-buffa, її генези – комедії масок. Практично всі персонажі опери Дж. Пуччіні водночас виявляються співвідносними з героями італійської комедії дель арте – хитрий, виверткий герой, учинки якого мають аналогії з типажем Арлекіна, почасти Пульчінелли. За влучним спостереженням М. Рудко, саме ім'я «Джанні» можна розглядати як фонетичний аналог «дзанні», підкріплений також явно неаристократичним походженням персонажа [див. про це більш детально: 16, с. 50], а також «тосканським» колоритом його вокальної партії. В опері, як зазначалося вище, фігурують і пара закоханих, які мріють про особисте щастя; безліч родичів, що активно перешкоджають їхньому щастю. Представлені як епізодичні персонажі також і велемовний доктор, величний і водночас дурнуватий нотаріус.

Інтонаційний матеріал вокальних партій героїв безпосередньо пов'язаний із тосканською пісенною традицією (сторнелло), у чому виявляється також специфіка діалектної комедії як одного з витоків італійської комічної опери. З іншого боку, сюжетно-смілова сторона «Джанні Скіккі» апелює і до традицій середньовічного фарсу, оскільки в центрі уваги вистави перебуває образ пройдисвіта, який привласнив собі спадок померлого багатія Донато.

За кращими традиціями жанру опери-buffa Дж. Пуччіні створює яскравий іскрометний одноактний спектакль зі стрімким розвитком дії. Три найважливіші смислово-інтонаційні пласти опери представлені лейтмотивами, які виявляють ідею вистави. Перший пласт уособлює «плач» жадібних родичів Донато і супутню йому «тему крутїства».

Другий пов'язаний з інтонаційною характеристикою Джанні як діяльного і невичерпного у своїх вигадках героя. Визначальною якістю його характеристики виступають такі властивості його натури, як завзятість, кмітливість, спритність розуму, що зрештою дає йому можливість (хоча і шляхом обману) повернути ситуацію до заповіту спадщини Донато на свою користь. Відповідно, вигляд цього героя, що має якості і персонажів комедії масок, і середньовічного фарсу, змальований найчастіше гострими лаконічними темами фанфарного складу.

Одна з таких тем безпосередньо пов'язана з його ім'ям, що «буває подвійними приголо-сними і звучить в італійській вимові енергійно і сухувато (Gianni Schicchi). У цьому сенсі вона може бути названа «мотивом-фонемою» [10, с. 440], який не тільки супроводжує вокальну партію найголовнішого героя, а й пронизує ансамблеві партії його «суперників» – родичів померлого Донато, які потребують його допомоги. У цьому сенсі даний «мотив-фонема» виконує функції і прямої і непрямой характеристики персонажа. Інтонаційно-звукова і темброва семантика позначених мотивів-характеристик Джанні викликає асоціації також і з народним ярмарковим театром, балаганом. За своїм інтонаційним наповненням ці «мотиви-сигнали» відповідають характерним інтонаціям вигуку, закликання, кличу. У цьому плані даний персонаж частково наближається до героїв «Петрушки» І. Стравинського.

Інша інтонаційна мова супроводжує любовно-ліричну сферу дії аналізованої опери Дж. Пуччіні, пов'язану із закоханою парою – Рінуччо і Лауретти. Їх тематизм завжди супроводжується широкою кантиленою з яскраво вираженим тосканським національним колоритом, сполученим водночас із «ліричним кредо» [7, с. 551] оперного стилю Дж. Пуччіні, переконаного в тому, що «без мелодії, свіжої і яскравої, не може бути музики» [10, с. 43].



Позначений інтонаційний комплекс, що пронизує сольні каріозні побудови партії закоханих і в певний момент здатний проникати і в партію Джанні Скіккі, виявляється зв'язаним не тільки з темою любові як складника сюжетно-сміслові частини опери-buffa, а й із патріотичною темою любові названих персонажів до своєї батьківщини – до прекрасної квітучої Флоренції. За словами О. Левашової, «звідси впливає особливе драматургічне значення цих образів, не надто індивідуальних [відповідно до канонів комедії масок і середньовічного фарсу], узагальнених і ніби піднесених над всім навколишнім світом людської вульгарності» [10, с. 446–447].

**Висновки.** Отже, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні являє собою зразок пізньої творчості композитора, що став вагомою складовою частиною оперного триптиха композитора та підсумком його музично-театральних шукань і творчої еволюції, спрямованої від веристських драм до камерної опери початку ХХ ст. Поетика твору, з одного боку, формувалася на перетині вікових напрацювань італійської опери-buffa, комедії дель арте, фарсу, з іншого – апелювала до творчого переосмислення і відтворення національного літературного надбання – фрагмента з «Божественної комедії» Данте. Гострота і яскравість музичних характеристик героїв і загальної фабули даного твору Дж. Пуччіні як найбільш «італійського» з його оперних опусів водночас виявляє зв'язок із жанрово-стильовими пошуками італійської та загалом європейської культури початку ХХ ст., зверненої в рамках типологічних якостей неокласицизму до творчого відродження національного культурного надбання минулого.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Данилевич Л. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 454 с.
2. Данько Л. Комическая опера в ХХ в. : очерки. Москва ; Ленинград : Советский композитор, 1976. 200 с.
3. Данько Л. От «Фальстафа» Верди к «Джанни Скикки» Пуччини (традиции оперы-буффа на рубеже XIX–XX вв.) *Сергей Николаевич Богоявленский. К 100-летию со дня рождения : Статьи. Материалы и документы. Воспоминания.* Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2006. С. 101–113.
4. Де Санктис Ф. История итальянской литературы : в 2-х т. Москва : Прогресс, 1964. Т. 2. 652 с.
5. Захарчук Т. Художественный принцип метафоричности в современном вокальном исполнительстве : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Одесса, 2008. 229 с.
6. Кенигсберг А. Итальянская опера на рубеже XIX–XX вв. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2014. 98 с.
7. Корчова О. Модерністські тенденції в пізній творчості Дж. Пуччіні. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского. Современный оперный театр и проблемы опероведения: сборник статей / ред.-сост. М. Черкашина-Губаренко.* Киев : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2010. Вып. 89. С. 540–551.
8. Корчова О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецтвознавчому контексті першої чверті ХХ ст. : на матеріалі пізньої творчості композитора : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 20 с.
9. Курмачёв А. О несострадания: о новой постановке «триптиха» Пуччини в Баварской опере. URL: <https://www.belcanto.ru/18072601.html> (дата звернення: 04.10.2019).
10. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва : Советский композитор, 1980. 525 с.
11. Лобова Ю. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX–XX вв. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 29 с.
12. Лю Бінцян. Верізм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 16 с.
13. Мугинштейн М. «Турандот» – опера Джакомо Пуччини. *Вестник гуманитарного университета.* Екатеринбург, 2014. № 1 (4). С. 138–141.
14. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1966. 171 с.
15. Пуччини Дж. Письма / сост., ред., коммент. и вст. ст. Т. Келдыш. Ленинград : Музыка, 1971. 368 с.
16. Рудко М. Оперное творчество Джан Франческо Малипьеро и эстетика итальянского театра масок : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2019. 243 с.
17. Твердохлебова О. Дамиано Микьелетто: штрихи к творческому портрету. *Южно-Российский музыкальный альманах.* 2017. № 3. С. 70–75.
18. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2015. 172 с.

### REFERENCES

1. Danilevich, L.V. (1969). Giacomo Puccini. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Dan'ko, L.H. (1976). Comic opera in the twentieth century: Essays. Moscow-Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].

3. Dan'ko, L.H. (2006). From Falstaff Verdi to Gianni Skikki Puccini (Traditions of the Buffet Opera at the Turn of the XIX–XX Centuries). Sergey Nikolayevich Bogoyavlenskiy. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya. Stat'i. Materialy i dokumenty. Vospominaniya. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova, pp. 101–113 [in Russian].
4. De Sanktis, F. (1964). History of Italian literature: in two volumes [Istoriya ital'yanskoy literatury: v dvukh tomakh]. Moscow: Progress, T. 1. 652 p. [in Russian].
5. Zakharchuk, T.G. (2008). The artistic principle of metaphoricality in contemporary vocal performance. Candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni A.V. Nezhdanovoy [in Ukrainian].
6. Kenigsberg, A.K. (2014). Italian opera at the turn of the XIX–XX centuries. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
7. Korchova, O.O. (2010). Modernist tendencies in the late works of J. Puccini. Nauchnyy vestnik NMAU im. P.I. Chaykovskogo. – Sovremennyy opernyy teatr i problemy operovedeniya: sbornik statey / red.-sost. M.R. Cherkashina-Gubarenko. Kiev: NMAU im. P.I. Chaykovskogo. 89, 540–551 [in Ukrainian].
8. Korchova, O.O. (2004). Giacomo Puccini Musical Theater in the Artistic Context of the First Quarter of the Twentieth Century (Based on Composer's Late Creativity). Extended abstract of candidate's thesis. Kiev: NMAU im. P.I. Chaykovskogo [in Ukrainian].
9. Kurmachly, A. (2019). About Compassion: about the new production of Puccini's "triptych" in the Bavarian Opera. Retrieved from <https://www.belcanto.ru/18072601.html>.
10. Levasheva, O. (1980). Puccini and his contemporaries. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
11. Lobova, Yu.V. (2012). "Naturalistic" direction in the musical theater of Italy and France at the turn of the XIX–XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [in Russian].
12. Lyu, Bintsyan (2006). Verism and its analogies in the music arts of Europe and China. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni A.V. Nezhdanovoy [in Ukrainian].
13. Muhynshteyn, M.L. (2014). Turandot is Giacomo Puccini's opera. Vestnik gumanitarnogo universiteta. Yekaterinburg: Gumanitarnyy universitet. 1 (4), 138–141 [in Russian].
14. Nest'yev, I.V. (1966). Giacomo Puccini. Essay on life and work. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Puchchini, Dzh. (1971). Letters. Leningrad: Muzyka [in Russian].
16. Rudko, M.V. (2019). The opera of Gian Francesco Malipiero and the aesthetics of the Italian theater of masks. Candidate's thesis. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N.A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
17. Tverdokhlebova, O.V. (2017). Damiano Mikieleto: strokes for a creative portrait. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. 3, 70–75 [in Russian].
18. U, Tszin Yuy (2015). G. Puccini's opera Turandot through the prism of Chinese culture. Candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki [in Russian].



УДК 78.03 +785.7

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-3>**Надія Богданівна Брояко**

ORCID: 0000-0001-9109-1734

кандидат мистецтвознавства,

професор кафедри музичного мистецтва

Київського національного університету культури і мистецтв

nbroiako@gmail.com

## «СУМНОЇ ДРИМБИ ЗВУКИ» Є. СТАНКОВИЧА В АСПЕКТІ ВТІЛЕННЯ НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

**Мета роботи** – більш детальне вивчення проявів неофольклористичного напрямку в камерній творчості Євгена Станковича, виявлення характерних рис цього явища на прикладі його п'єси «Сумної дрімби звуки». **Методологія дослідження** полягає у використанні стильового, аналітичного, узагальнюючого методів, які дозволяють дослідити специфіку залучення та переосмислення автором фольклорного матеріалу. **Наукова новизна.** П'єса «Сумної дрімби звуки» у камерній творчості Є. Станковича є прикладом оригінальної взаємодії нефольклорних рис із сучасними композиторськими прийомами – усе це в комплексі втілює особливості індивідуального стилю композитора, виявляє темброво-звукове забарвлення його важливим чинником. Провідною для твору стає ідея етнофонії, що проявляє себе як тембрально-звуковий аспект народного інструментування. Етнофонізм п'єси відроджує забуті звучання дрімби, наспіви сопілок, закличні інтонації трембіт за допомогою використання суто академічного інструментарію; відтворює особливості строю та прийомів гри на цих народних інструментах. **Висновки.** У творчості Є. Станковича камерно-інструментальна музика стає однією з найсприятливіших сфер для пошуків неофольклорного напрямку. Для композитора неофольклорні тенденції залишаються важливим чинником оновлення художнього змісту та музичної мови його творів. Яскравими прикладами цього служать такі камерні твори Є. Станковича, як триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано, струнний квартет, «Українська поема» для скрипки і фортепіано, «Сумної дрімби звуки» для віолончелі та фортепіано. В останньому з перелічених творів неофольклористичний аспект стає важливою стильовою ознакою творчого доробку композитора, який поєднує традиційне та новаторське, об'єднує фольклорні інтонації та наспіви з дисонуючими гармоніями, сонористичними засобами. Взаємовпливи народної і професійної творчості стають надзвичайно істотними елементами як для авторського стилю Є. Станковича, так і для сучасної української композиторської школи взагалі.

**Ключові слова:** неофольклоризм, карпатський фольклор, тембр, дрімба, етнофонізм.

*Broiako Nadia Bohdanivna, Ph. D. in the History of Art, Professor at the Department of Musical Arts of the Kyiv National University of Art and Culture*

**E. Stankovych's "Symnoi drimbi zvyki" in the aspect of embodiment of the neofolkloristic tendencies**

**Research objective** is to study in more detail the manifestations of neo-folkloristic direction in the chamber art of Yevgen Stankovich, to reveal the characteristic features of this phenomenon on the example of his play "Symnoi drimbi zvyki". **The methodology** of the research is to use stylistic, analytical, generalizing methods that allow to investigate the specifics of involvement and rethinking by the author of folklore material. **Scientific novelty.** The play "Symnoi drimbi zvyki" in E. Stankovich's chamber art is an example of the original interaction of neofolklore traits with modern composer techniques – all of which in the complex embodies the peculiarities of the individual style of the composer, revealing the timbre and sound coloration of his important factor. The leading idea for the work is the idea of ethnophony, which manifests itself as a timbre-sound aspect of folk instruments. The ethnophonism of the play recovers the forgotten sounds of the slumber, the tune of the nozzles, the vocal tones of the trembits by the use of purely academic instruments; reproduces the peculiarities of the system and techniques of playing these folk instruments. **Conclusions.** In E. Stankovich's work, chamber and instrumental music becomes one of the most favorable areas for the search for neo-folk direction. For the composer, neo-folk tendencies remain an important factor in updating the artistic content and musical language of his works. Bright examples of this are such chamber works by E. Stankovych as the triptych "On the Verkhovyna" for violin and piano, string quartet, "Ukrainian poem" for violin and piano, "Symnoi drimbi zvyki" for cello and piano. In the last of the listed works, the neo-folklore aspect becomes an important stylistic feature of the composer's creative work, which combines traditional and innovative, folk intonations and melodies with dissonant harmonies, sonoristic means. The mutual influences of folk and professional art become extremely important elements both for the author's style of E. Stankovych and in general for the modern Ukrainian school of composition.

**Key words:** neofolklore, carpathian folklore, timbre, drimba, ethnophonism.

**Брояк Надежда Богдановна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства Киевского национального университета искусств и культуры

**«Печальной дрымбы звуки» Е. Станковича в аспекте воплощения неофольклористических тенденций**

**Цель работы** – более детальное изучение проявлений неофольклористического направления в камерном творчестве Евгения Станковича, обнаружение характерных черт этого явления на примере его пьесы «Печальной дрымбы звуки». **Методология исследования** заключается в использовании стилевого, аналитического, обобщающего методов, которые позволяют исследовать специфику привлечения и переосмысления автором фольклорного материала. **Научная новизна.** Пьеса «Печальной дрымбы звуки» в камерном творчестве Е. Станковича является примером оригинального взаимодействия неофольклорных черт с современными композиторскими приемами – все это в комплексе воплощает особенности индивидуального стиля композитора, выявляя темброво-звуковой колорит как его важный фактор. Ведущей для произведения становится идея этнофонии, проявляющаяся как тембрально-звуковой аспект народной инструментовки. Этнофонизм пьесы возрождает забытые звучания дрымбы, напевы сопилок, призывные интонации трембит, воплощающиеся с помощью использования исключительно академического инструментария; воспроизводит особенности строя и приемов игры на этих народных инструментах. **Выводы.** В творчестве Е. Станковича камерно-инструментальная музыка становится одной из самых благоприятных сфер для поисков неофольклорного направления. Для композитора неофольклорные тенденции остаются важным фактором обновления художественного содержания и музыкального языка его произведений. Яркими примерами этого становятся такие камерные произведения Е. Станковича, как триптих «На Верховине» для скрипки и фортепиано, струнный квартет, «Украинская поэма» для скрипки и фортепиано, «Печальной дрымбы звуки» для виолончели и фортепиано. В последнем из перечисленных произведений неофольклористический аспект становится важным стилевым признаком творчества композитора, сочетающего традиционное и новаторское, объединяющего фольклорные интонации и напевы с диссонирующими гармониями, сонористическими средствами. Взаимовлияние народного и профессионального творчества становится чрезвычайно существенным элементом как для авторского стиля Е. Станковича, так и для современной украинской композиторской школы в целом.

**Ключевые слова:** неофольклоризм, карпатский фольклор, тембр, дрымба, этнофонизм.

**Актуальність теми дослідження.** Творчість Євгена Станковича – масштабне явище української музичної культури. Його ім'я посідає значне місце серед композиторів сучасності. Загальновідомо, що Євген Станкович є авторитетним майстром симфонічного слова, одним із видатних симфоністів сьогодення. Однак не менш важливе місце у творчості Є. Станковича належить камерній музиці, серед якої – сонати для окремих інструментів (скрипки, віолончелі, фортепіано), п'єси для скрипки і флейти («Концертино»), скрипки і фортепіано («На Верховині»), скрипки та віолончелі («Дві п'єси»), твори для струнного квартету (сюїта, квартет), понад десять камерних симфоній тощо. Зауважимо, що музика камерного жанру Є. Станковича завжди існувала паралельно з музикою масштабних полотен, представлених шістьома балетами, шістьома симфоніями, двома операми, концертами для різних виконавських складів, розвинутих симфонічних, оркестрово-вокальних та хорових творів тощо.

Творчий доробок Є. Станковича тісно пов'язаний із пошуками нових засобів неофольклорного напрямку. У цьому композитор своєрідно продовжує традиції, що яскраво представлені у творчості його вчителів, Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика, найбільш видатних представників українського неофольклоризму.

Поряд із М. Скориком та Є. Станковичем неофольклорний напрям в українській музичній культурі другої половини ХХ ст. яскраво представлений у творчості Л. Дичко, Л. Колодуба, Л. Грабовського, В. Губи, Ю. Іщенка, О. Киви, Б. Фільца, В. Степурка, Г. Гаврилець та інших. Загальним принципом використання фольклорних джерел для перелічених та інших композиторів стало звернення до малодосліджених пластів української народної музики, часткова відмова від цитування та поглиблений процес трансформації фольклору.

Для Є. Станковича неофольклорні пошуки почалися в 1970-ті рр. й ознаменувалися новаторськими відкриттями в його фольк-опері «Цвіт папороті». Потім під впливом неофольклорних тенденцій композитором створювалися як музично-театральні твори, наприклад, балети «Майська ніч» та «Ніч перед Різдом», так і камерні, як-от триптих «На Верховині» для скрипки та фортепіано, струнный квартет, П'ята камерна симфонія, «Українська поема» для скрипки і фортепіано й інші.

Загалом зазначимо, що камерно-інструментальна музика стає одним із найсприятливіших жанрів для пошуків неофольклорного напрямку. Яскравими прикладами цього можуть послужити не тільки камерні опуси Є. Станковича, але й твори М. Скорика («Речитативи і Рондо»), В. Губи («Три українські акварелі»), у яких втілено український фольклор шля-

хом використання і розвитку його ритмо-інтонаційних і структурно-формотворчих елементів у професійному композиторському переосмисленні.

Для Є. Станковича і нині неофольклорні тенденції залишаються важливим чинником оновлення художнього змісту та музичної мови його творів. Отже, актуальність даної статті зумовлена потребою подальшого осмислення й уточнення фольклорних впливів на творчість композитора.

**Мета дослідження** – більш детальне вивчення проявів неофольклористичного напрямку в камерній творчості Євгена Станковича, виявлення характерних рис цього явища на прикладі його п'єси «Сумної дрімби звуки».

**Виклад основного матеріалу.** Твір «Сумної дрімби звуки» для віолончелі та камерного оркестру, 2005 р. написання, є транскрипцією однойменної композиції для віолончелі та фортепіано, яка була створена за тринадцять років до цього. Цей твір продовжує фольклорну лінію творчості Є. Станковича 1970-х рр., представлену такими композиціями, як триптих «На Верховині» для скрипки і фортепіано, Перша камерна симфонія для семи виконавців, «Дві п'єси» для скрипки та віолончелі, Фантазії на теми українських, литовських і вірменських народних пісень для оркестру тощо.

П'єса «Сумної дрімби звуки» занурює слухача у глибини українського фольклору. Велике значення у створенні такого образу відіграє фонізм акордів, інтервалів, тембр інструментів. Водночас реальні тембри задіяних у творі інструментів відходять на другий план, віддано перевагу новим звучанням оркестрової вертикалі.

Ще Г. Хоткевич зазначав, що на початку XIX ст. дрімба, різновид варгана, на заході вважалась концертним віртуозним інструментом [цит. за: 10, с. 112]. Характерна для використання саме в карпатській традиції, дрімба вважалась душею народу. Предки згадували, що під час гри на ній «ти закриваєш рота, відключаєш розум – і починаєш грати серцем» [10, с. 112].

«Під час гри на цьому інструменті в разі безперервного коливання язичка виникає бурдон – органний пункт» [5, с. 185]. Під час гри на дрімбі музикант може створювати двоголосну мелодію, у якій голосом подається основний тон, а змінність обсягу ротової порожнини дає можливість видобувати тони різної висоти. Дану особливість дрімби Є. Станкович зберігає та послідовно втілює в композиції твору, назва якого підкреслює його національний характер. Імітування манери гри на давньому інструменті дрімбі досягається остинатним ритмічно-варіаційним органним пунктом, який супроводжує виклад та розвиток тем майже протягом усього твору.

У тембровій палітрі п'єси «Сумної дрімби звуки» переважають струнні інструменти – дев'ять скрипок, три альти, дві віолончелі та віолончель соло, контрабас. Доповнюють звукове полотно дерев'яні духові інструменти – флейта, гобой кларнет *in B* та фортепіано. Фонічна сторона фортепіанного варіанта твору близька до звучання оркестрового перекладу. Це досягається завдяки яскравому колориту акордів, інтервалів, що розфарбовують палітру фортепіанного звучання оркестровими кольорами. Різні фортепіанні пласти є близькими до оркестрової фактури та створюють ілюзію звучання тембрів різних інструментів.

Фактуру твору можна розділити на два шари – віолончель-соло і партії камерного оркестру. Одразу зауважимо, що віолончель отримує право першого голосу не випадково, тому що саме цей тембр посідає важливе місце у творчому доробку Є. Станковича загалом. Цьому інструменту композитор доручає виконувати головну роль, наприклад, у Третій камерній симфонії, під час проведення основної теми в розробці або у квартеті, у якому головна партія представлена саме у віолончельному тембрі. О. Колісник, дослідниця творчості композитора, зазначає, що віолончель-соло найчастіше використовується у творчості композитора для втілення філософських, ліричних, патетичних, задумливих образів [5, с. 98].

Особливий тембровий ефект досягається через ритмічну й інтонаційну суперечність між віолончеллю-соло і партією камерного оркестру. Художній задум п'єси втілений у тричасинній репризній формі з рисами варіаційності. Перша частина є процесом накопичення енергії. Струнній групі віддано основний змістовий образ твору: тема, яка проводиться в партії віолончелі, супроводжується остинато у віолончелі та контрабаса, що імітують звучання дрімби. Ритмічна формула, яка представлена в чотиритактовому вступі – тріоль та синкопа, – стає лейтритмом твору. Даний поліритмічний комплекс пронизує всю композицію, слугує тлом для звучання інших тем. Доповнюють та поглиблюють звучання твору авторські вказівки – добиватись металевих призвуків, імітуючи дрімбу, віолончелі роблять самостійно *crescendo* та *diminuendo* тощо.



Характерний для Є. Станковича принцип, коли тема вступу стає важливим «персонажем» і протягом драматургічного розвитку твору виростає в могутній образ, композитор також використовував у Квартеті, Третій камерній симфонії. Тема віолончелі нагадує неквапливу оповідь, ритмічна перемінність надає їй рис речитативності. Вона виростає з остинатного звуку *des*. Так починається перший розділ, що складається із трьох проведень теми. З її кожним новим проведенням збільшується напруга і розширюється звуковий простір. Основна тема в подальшому розвитку, не отримуючи рівноваги, переходить у секундову вертикаль, починаючи лінію кластерних звучань – висхідний рух *des-es-a* з наступним стрибком на збільшену квінту, заповненням і зупинкою на *c*. Тема зупиняється на гострому дисонансі: звук *c* лунає протягом трьох тактів на тлі остинато струнних та гобоя. Отже, тему можна розділити на два елементи – висхідний поступовий рух і стрибок на широкий інтервал зі заповнення. Тема із двох фраз-мотивів втілює техніку побудови мелодичної лінії, що розвивається з мотиву-ядра. Остинатний супровід віолончелей та контрабаса надає образу статичності. «У композиції можна спостерігати часто вживаний Станковичем засіб переходу у процесі розвитку віолончельної теми від неспішного задумливого співу до експресивної речитативної декламації» [5, с. 98].

Лінія динаміки твору також має свій розвиток – тема проводиться *mp* і затихає до *pp* на залігованих нотах. Між проведеннями теми інші інструменти заповнюють звучання. У шостому такті контрапунктом вступає гобой, утворюючи зі струнними поліритмічний комплекс. Доповнює звукову вертикаль акцентований звук *g* із форшлагом у партії гобоя.

Друге речення теми містить її варіантне проведення – початок зі слабкої долі, первинний пунктирний ритм, стрибок на збільшену кварту і зупинка на *d*. В одинадцятому такті у флейтовій партії звучить наспів, у фортепіано акцентований звук *f*, скрипки повторюють чисту кварту.

Третє проведення теми характеризується зміною розміру та розширенням діапазону мелодії, розвиток якої зупиняється на кластерному звучанні. Усі теми композиції інтонаційно споріднені з першою темою віолончелі, яка кожним разом постає в оновленому варіанті. Навколо неї зосереджений увесь драматургічний розвиток композиції. У репрізі відбувається кульмінаційне становлення образу головної теми твору.

Другий розділ першої частини написаний у формі періоду наскрізної будови. Для теми віолончелі, яку можна розділити на п'ять фраз, характерний хвилеподібний низхідний рух. Довгий витриманий звук, яким завершується кожна фраза, може здаватися опорним. Доповнює звукове полотно тріольна пульсація дерев'яних духових інструментів.

Розвиток ритмо-інтонаційних елементів обох тем динамізує розвиток звукової тканини у другій частині. Автор змінює функціональні характеристики теми. Партія віолончелі виконує остинато, імітуючи звучання дрімби: для неї характерні кластери, широко розташоване секундове нашарування *c-cis-d*. Фігуративний рух у партії скрипок (такт 30), дерев'яних інструментів (такт 32) у кульмінаційному епізоді трансформується у партію віолончелі та доповнюється дисонуючим звучанням хроматичних інтервалів дерев'яних та фортепіано (такт 41).

Кластерні грона в партії оркестру, що супроводжують остинато віолончелі, нагадують сопілковий наспів. Віолончель, фортепіано та духові інструменти грають хроматичні фігурації, нервова пульсація оркестру підкреслюється *f* та *marcato* – усе це динамізує характер твору та приводить до кульмінації у 42 такті – паралельному низхідному русі оркестру, а саме до «статичного» руху половинними у віолончелей та контрабасів, які чергують інтервал та унісон, кварта, що створюють дисонуючі звучання в партії скрипок. Низхідна хроматична лінія фортепіано підтримується коливаннями шістнадцятих у віолончелі. Цей епізод відзначений максимальною експресією образу, зумовлений динамікою *fff*, активним інтонаційно-ритмічним рухом у партіях усіх інструментів. Поступово розріджується музична тканина, остинатні звуки повертаються в партії віолончелі та контрабаса. Оркестрове *diminuendo* переходить у п'ятитактову каденцію, яку утворюють застигли інтервали віолончелі, що солює. Якщо для тембрового розвитку першої та другої частин переважною є функція оркестрового *crescendo*, тембрової концентрації, то у третій частині спостерігаються оркестрове *diminuendo*, зменшення тембрової насиченості.

Дзеркальна реприза синтезує дві теми першої частини, інтонаційні звороти й органічний пункт із середньої частини. Друга тема першої частини звучить на тон вище. Перша тема вносить заспокоєння, розріджується звукова тканина, багатозвучні конструкції поступають місцем кластеру в широкому розташуванні. Завдяки довгим «задумливим» акордам створюється тихий фінал, який характерний для багатьох творів Є. Станковича, як-от

Сонатина, Друга та Третя сонати для віолончелі та фортепіано, триптих «На Верховині», «Соната пікколо».

**Висновки.** Отже, п'єса «Сумної дримби звуки» у камерній творчості Є. Станковича є прикладом оригінальної взаємодії нефольклорних рис із сучасними композиторськими прийомами – усе це в комплексі втілює особливості індивідуального стилю композитора, виявляє темброво-звукове забарвлення його важливим чинником. Провідною для твору стає ідея етнофонії, що проявляє себе як тембрально-звуковий аспект народного інструментування. Етнофонізм п'єси відроджує забуті звучання дримби, наспіви сопілок, закличні інтонації трембіт за допомогою використання суто академічного інструментарію; відтворює особливості строю та прийомів гри на цих народних інструментах.

У творі простежуються риси одночастинного концерту для віолончелі, у якому камерний оркестр виконує роль не лише акомпаніатора, а й активного учасника дії. Важливим виразовим засобом є використання фонізму мелодичних та гармонічних інтервалів, сонористичних співзвуч. Так, до частовживаних інтервалів відносимо зменшену і збільшену октаву, септими, сексти, зменшені квінти та кварта. Поряд із використанням сонористичних засобів автор додає численні рекомендації щодо особливостей виконання цієї композиції. До головних музично-виражальних засобів твору належать кластерні співзвуччя, остинатність, лінійна організація фактури, техніка побудови мелодичної лінії, що розвивається з мотиву-зерна. Усі перелічені якості є характерними рисами творчого стилю Є. Станковича.

А. Луніна зазначає, що «паралель п'єси «Сумної дримби звуки» становить композиція під назвою «Гірська легенда». У ній теж на тлі остинатно-синкопованих «хорових фраз» струнного оркестру звучить голос альти, який має риси думного зачину. Мотиви й інтонації, споріднені з народними гуцульсько-закарпатськими награваннями, у свою чергу, сприяють відтворенню настрою «легендарності» [7].

Отже, у представленому творі неофольклористичний аспект стає важливою стильовою ознакою творчого доробку Є. Станковича, який поєднує традиційне та новаторське, об'єднує фольклорні інтонації та наспіви з дисонуючими гармоніями, сонористичними засобами. Взаємовпливи народної і професійної творчості стають надзвичайно важливими елементами як для авторського стилю Є. Станковича, так і для сучасної української композиторської школи взагалі.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / уклад. і голов. ред. В. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ Перун, 2005. 1728 с.
2. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Москва : Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Дугіна Т. Деякі особливості гармонічної мови Є. Станковича в «Симфонії пасторалей» (до питання про синтез звуковисотних технік). *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 173–181.
4. Зинькевич Е. О настоящем, о былом размышляет Евгений Станкович в беседах с Еленой Зинькевич. Нежин : Издатель ЧП Лысенко М.М., 2012. 312 с.
5. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Є. Станковича : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 245 с.
6. Колосович А. Стиль ранніх симфонічних творів Є. Станковича: на прикладі «Симфоніети». *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип. 37. URL: <http://musicology.com.ua>.
7. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича: на перехресті «картинно-пейзажної візуальності», «кінозображальності» й «нової простоти». *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 141–147.
8. Луніна А. Парадигма стиля Євгенія Станковича: метаморфози в контексте єдинства (на прикладі камерної музики). *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 149–160.
9. Сіренко Є. Євген Станкович. Концерт для скрипки з оркестром № 2: особливості авторської трактовки жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2014. № 3. С. 225–229.
10. Хашеватська С. Інструментознавство. Вінниця : Нова книга, 2008. 255 с.

#### REFERENCES

1. The Great Tlumachsky Vocabulary of Occasionally Ukrainian Movies (with additional and additional) (2005) [ed. V.T. Busel]. Kyiv, Ireland: VTF Perun [in Ukrainian].
2. Vysotskaya M., Grigoryeva G. (2011) Music of the XX century: from avant-garde to postmodern. M.: Moscovscaya Conservatorya [in Russian].



3. Dugina T. (1998) Some features of harmonious movement Є. Stankovych in “Symphony of Pastorals” (before feeding about the synthesis of sound technology). Ukrainian music knowledge. K.: NMAU imeni P.I. Tchaikovsky, V. 28. S. 173–181 [in Ukrainian].
4. Zinkevich E. (2012) About the present, about the past reflects Yevgeny Stankovich in conversations with Elena Zinkevich. Nizhyn: Publisher PE Lysenko M.M. [in Ukrainian].
5. Kolisnik O. (2017) *Movno-stylova self-integrity chamber-instrumental music*. Stankovych: a dissertation on the health of the scientific level of the candidate of the mystical exaltation. Lviv [in Ukrainian].
6. Kolosovich A. Style of early symphonic works by E. Stankovich: on the application of “Symphony”. Ukrainian musicology: science-methodical zbirnik NMAU im. P.I. Tchaikovsky. V. 37. URL: <http://musicology.com.ua>. [in Ukrainian].
7. Lunina A. (2013) Chamber format of creativity of E. Stankovich: at the “crossroads of picture-landscape”, “visualization”, at “cinematographic imag” and “new simplicity”. Actual problems of mystical practice and mystical science. V. 5, P. 141–147 [in Ukrainian].
8. Lunina A. (2013) The paradigm of Yevgeny Stankovich’s style: metamorphoses in the context of unity (on the example of chamber music). Musical mystery. V. 13. S. 149–160 [in Ukrainian].
9. Sirenko Є. (2014) Evgen Stankovic. Concert for violin with orchestra No. 2: special features of the author’s interpretation of the genre. Visnik NAKKKiM. № 3. S. 225–229 [in Ukrainian].
10. Khashchevatska S. (2008) Instrumental knowledge. Vinnitsya: Nova Kniga [in Ukrainian].

UDC 78.01 + 78.03 + 782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-4>

***Tetiana Oleksandrivna Kaznacheieva***

*ORCID: 0000-0002-8692-2844*

*Ph. D. in Arts, Assistant Professor at the Department  
of Common and Specialized Piano*

*Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
itaniamusic@gmail.com*

## **THE GENRE FEATURES OF THE POLONAISE IN POLISH AND UKRAINIAN OPERA OF THE XIX CENTURY**

**Research objective.** *The study is aimed at considering and comparing the features of the embodiment of the genre features of the polonaise in Polish and Ukrainian opera of the XIX century. The different versions of the origin of this dance are considered. The methodology consists of a combination of historical, analytical and comparative approaches, allowing to expand an idea of importance of the polonaise genre in the development of the general and musical drama of an opera work. The scientific novelty lies in the coverage and comparison of the principles of the embodiment of the polonaise on the example of Polish and Ukrainian operas of the XIX century. An analysis of the embodiment of the polonaise in the operas “Halka” by S. Monyushko, “The Siege of Dubno” by P. Sokalsky and “Taras Bulba” by N. Lysenko allows us to determine general variants for the implementation of this dance genre. Conclusions.* *Consideration of the stage embodiment of the polonaise in operas of the XIX century allows us to conclude the significance of this dance genre in the musical culture of European countries. Since this dance genre vividly reflects the characteristic differences and special expressive features, characteristic of the Polish ethnic group, composers use its elements to create a typical, generalized image. Using familiar, traditional techniques of this dance (tempo, triple meter, rhythmic pattern, type of textured presentation), composers transform them into musical and dramatic means of the opera performance, which ultimately form a vivid, characteristic national image. Quite often a synthesis of choral and dance genres is formed in operas: the orchestra performs the main theme of the polonaise simultaneously with the choir. The polonaise is a unique genre of Polish dance art, concentrating characteristic mental features; it is a powerful expressive means of the musical and general drama of the opera; quite often it acquires a meaning of a leit-genre. The rhythmic originality and emotional fullness of the polonaise genre allow it to preserve its relevance in the latest examples of the world musical art.*

**Key words:** *polonaise, dance genre, opera, leit-genre.*

**Казначесва Тетяна Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Жанрові ознаки полонезу в польській та українській опері XIX століття**

**Мета роботи.** Дослідження спрямовано на розгляд та порівняння особливостей втілення жанрових ознак полонезу в польській та українській опері XIX століття. Розглянуто різні варіанти походження цього танцю. **Методологія дослідження** складається з поєднання історичного, аналітичного та порівняльного підходів, що надає можливість розширити уявлення про значення жанру полонезу в розвитку загальної та музичної драматургії оперного твору. **Наукова новизна** полягає у висвітленні та зіставленні принципів втілення полонезу на прикладі зразків польської та української опери XIX століття. Аналіз втілення полонезу в операх «Галька» С. Монюшка, «Осада Дубно» П. Соколяського та «Тарас Бульба» М. Лисенка дозволяє окреслити спільні варіанти реалізації цього танцювального жанру. **Висновки.** Розгляд сценічного втілення полонезу в операх XIX століття дозволяє зробити висновок про його значущість у розвитку музичної культури європейських країн. Оскільки полонез яскраво відображає характерні відмінності особливі експресивні риси, які властиві польському етносу, композитори використовують його елементи для створення типового, узагальненого образу. Звичні, традиційні для танцю прийоми (темп, тридольність, ритмічний рисунок, тип фактурного викладу) композитори трансформують у музично-драматургічні засоби оперного спектаклю, які в результаті формують яскравий, характерний національний образ. Досить часто в операх утворюється синтез хорового і танцювального жанрів: водночас зі звучанням хору оркестр виконує основну тему полонезу. Полонез – унікальний жанр польського танцювального мистецтва, що концентрує характерні ментальні риси, є потужним виразним засобом музичної та загальної драматургії опери та досить часто набуває значення лейтжанру. Ритмічна неповторність, емоційна наповненість жанру полонезу дозволяють йому зберегти свою актуальність у новітніх зразках світового музичного мистецтва.

**Ключові слова:** полонез, танцювальний жанр, опера, лейтжанр.

**Казначеева Татьяна Александровна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Жанровые признаки полонеза в польской и украинской опере XIX века**

**Цель работы.** Исследование направлено на рассмотрение и сравнение особенностей воплощения жанровых признаков полонеза в польской и украинской опере XIX века. Рассмотрены различные варианты происхождения данного танца. **Методология исследования** состоит из соединения исторического, аналитического и сравнительного подходов, позволяющих расширить представление о значении жанра полонеза в развитии общей и музыкальной драматургии оперного произведения. **Научная новизна** заключается в освещении и сопоставлении принципов воплощения полонеза на примере образцов польской и украинской оперы XIX века. Анализ воплощения полонеза в операх «Галька» С. Монюшко, «Осада Дубно» П. Соколяского и «Тарас Бульба» Н. Лысенко позволяет определить общие варианты реализации этого танцевального жанра. **Выводы.** Рассмотрение сценического воплощения полонеза в операх XIX века позволяет сделать вывод о его значимости в развитии музыкальной культуры европейских стран. Поскольку полонез ярко отражает характерные отличия и особые экспрессивные черты, свойственные польскому этносу, композиторы используют его элементы для создания типичного, обобщенного образа. Применяя привычные, традиционные для танца приемы (темп, трехдольность, ритмический рисунок, тип фактурного изложения), композиторы трансформируют их в музыкально-драматургические средства оперного спектакля, формирующие в итоге яркий, характерный национальный образ. Достаточно часто в операх образуется синтез хорового и танцевального жанров: одновременно со звучанием хора оркестр исполняет основную тему полонеза. Полонез – уникальный жанр польского танцевального искусства, концентрирующий характерные ментальные черты, является мощным выразительным средством музыкальной и общей драматургии оперы, достаточно часто приобретает значение лейтжанра. Ритмическая неповторимость, эмоциональная наполненность жанра полонеза позволяют ему сохранить свою актуальность в новейших образцах мирового музыкального искусства.

**Ключевые слова:** полонез, танцевальный жанр, опера, лейтжанр.

**Relevance of the research topic.** The polonaise is quite often associated with the cultural and national dance heritage of Poland. The triumphal flowering of the genre appeared in the XIX century, when the monarchs from east to west of Europe opened all their balls with this dance. The magnificent examples of the polonaise in operas and ballets of this period belong to composers of various national schools.

Currently many traditions associated with the polonaise are preserved both in Poland and in other European countries. Every year in Warsaw, a polonaise procession takes place. Warsaw polonaise procession is associated with the anniversary of the restoration of Poland's independence and is a permanent solemn event (similar events take place in Lublin, Krakow, on Jasne Blonia Square in Szczecin and other cities).

In September 2017, during preparation for the 100<sup>th</sup> anniversary of the restoration of Polish independence, an open competition for composers was announced at the initiative of the

Chairman of the Warsaw City Council. Its subject was the writing of solemn “Warsaw Polonaise for an Independent Poland”, which would contain the best traditions of the genre while maintaining the convenience of performing choreography elements. The interest in the competition turned out to be quite intense: 106 works were received from composers from all over Poland and from abroad. Sent compositions were evaluated by a commission headed by Professor Krzysztof Penderecki. On June 4, 2018, the results of the competition were announced during a press conference at the Wedding Palace on Castle Square in Warsaw. In August 2018, the Sinfonia Varsovia orchestra conducted by P. Kapula at the Concert Studio of the Polish Radio named after V. Lutoslavsky in Warsaw recorded polonaises that won the competition. In September 2018, the first performance of the work awarded in the competition took place on the stage of the “Grand Theater – National Opera” (Teatr Wielki – Opera Narodowa) in Warsaw. Its author is Adam Jozef Falenta [6].

Preservation of interest in the polonaise genre can also be noted in Ukraine. In September 2019, a concert dedicated to the 200<sup>th</sup> birthday of S. Monyushko was held with great success in Khmelnytsky, conducted on the basis of a grant from the Polish Ministry of Culture and National Heritage in cooperation with the Institute of Music and Dance. Soloists of the operas of Kiev and Lviv, the choir and the Khmelnytsky Philharmonic Symphony Orchestra conducted by R. Revakovich performed fragments of the opera “Halka” (in particular, the Polonaise from the first act).

**An analysis of research and publications.** Consideration of Ukrainian-Polish relations in different areas of art is a relevant topic for scientific research.

Conducting of typological analogies between the directions in the works of Polish and Ukrainian composers finds scientific justification in the work of E. Nidetskaya [4]. M. Bratska considers the anthropological context of Ukrainian folk dance in Polish written language of the XIX century [1]. The polonaise as a source of Polish dance tradition is analyzed in the studies of R. Ćwięka-Skrzyniarz [5]. The musical and stage embodiment of the polonaise as a part of the ball scene in the opera “Dubrovsky” by E. Napravnik is presented by I. Efremova [3].

However, the consideration of the characteristic features of the implementation of the polonaise genre in the context of the analysis of its existence in Ukrainian and Polish operas of the XIX century has not been the subject of musicology research yet, which makes this **article relevant**.

**The purpose of the study** is to consider the principles of the embodiment of the genre features of the polonaise in Polish and Ukrainian opera of the XIX century.

**Statement of the main material.** The Polonaise (French: Polonaise, it. la Polacca) is a dance genre whose name is of French origin and is translated as “Polish”.

There are several opinions regarding the origin of this dance. Based on the choreographic structure and musical accompaniment of the earliest survived examples of the genre, the following variants can be identified.

A definition of the polonaise as a public dance procession is generally accepted. Polish peasant dance, which preceded its appearance, was of a quadruple meter, performed at rural holidays, which opened with a slow, “foot” (chodzony) dance [2, p. 368].

On the other hand, many researchers believe that the origins of the dance can go back to the triumphs of the upper classes of society. According to some evidence, this dance was first performed as part of a dance cadence, a peculiar form of a noble parade in front of a newly elected King of Poland Henry III, Duke of Anjou, in 1574 [5, p. 1].

Musical features of the polonaise were formed in the XVIII century. During the time of Johann Sebastian Bach, the rhythms of the royal dance were firmly connected with the Polish throne, being a musical symbol of the power of Augustus III, recognizable part of the Polish style.

In the XVIII and especially in the XIX centuries, as it was already noted, the polonaise was widely accepted throughout Europe as an indispensable component of an everyday and ballroom dance culture. Many celebrations were opened with the polonaise, due to the availability of the performance of its choreographic elements and mass character.

The main genre features of the polonaise are moderate pace, smooth moves and columned structure of dancing couples, solemnly passing through the hall. Musical meter – initially it was quadruple; then a triple meter (3/4) was established. The most recognizable musical features of the dance are such specific peculiarities of a rhythmic pattern as an accent (often fragmentation) of the first quarter of a measure and a dashed rhythm.

A typical musical form of the polonaise as an instrumental genre of the XIX century is a complex three-part form with a trio. The main part has a more static character; a virtuoso element was introduced into the trio. The world-famous masterpieces of the instrumental polonaise belong to M. Oginsky, M. Shimanovskaya, F. Chopin, F. Liszt, G. Wieniawski.



In the XIX century, significant examples of the polonaise genre appeared as an important component of an opera work.

One of the first examples of the opera genre, in which the polonaise becomes an important part of drama, is an opera “A Life for the Tsar” (1836) by M. Glinka. The polonaise opens an expressive and eventful ball scene at the beginning of the second act. There is a brass band accompanying dances on the stage. The composer forms an initial characterization of the gentry camp of the Polish king Sigismund III through the use of the characteristic genre features of the polonaise. Using a traditional three-part complex dance form, M. Glinka combines dance orchestral rhythm intonations with a choral part. The first phrase (“God of war after battles”) repeats the theme of an introduction to the polonaise. We shall note that this theme obtains the motive development in the third act of the opera.

In the main theme of the polonaise, the meter-rhythmic principles characteristic of the genre is preserved: fragmentation of a strong beat of the measure in orchestral accompaniment, in a melodic line there is a dashed rhythm and grace notes. A middle section of the form (female choir) is a contrast of the previous and subsequent parts. It changes the key, texture of presentation, the nature of the melodic pattern, which, despite the smooth character, still retains the dance “final” phrases and a dashed rhythm. In the final climax part, the main theme of the polonaise in the orchestra part is accompanied by two choirs (male and female).

M. Glinka makes such methods, as rhythmic pattern and the type of texture presentation, which are traditional for the polonaise genre, as new musical and dramatic means. An expressive, generalized, characteristic national image is formed with their help.

In the history of Polish music, the formation of the opera genre is associated with the name of Stanislav Monyushko. In the opera “Halka” (the first edition – 1848, the second – 1858) based on the libretto by V. Volsky based on his poem “Halyska” and a dramatic painting by K. Vuytsitsky “Goryanka”, the composer recreates vivid national dance images of the Polish people.

The influence of the dance genres on the drama of the opera should be noted. A great dance form becomes an organic part of the form of the entire opera. Its first episode is the polonaise following the orchestra overture.

The dance is characterized by a clear classical structure, however, instead of the most typical three-part polonaise form the composer uses the rondo form.

The orchestral introduction into a dominant key draws attention to the fanfare intonations of wind instruments that set a solemn tone for the entire section. Individual dance rhythm intonations appear gradually, alternating with a thematic melody. The main key of the polonaise – D-dur – begins to establish itself gradually, prepared by triplets and tremolo in the orchestra part. In the initial episode of the stage action, as directed by the composer, couples circle around the front hall of Stolnik’s house, performing the polonaise.

The main theme of the polonaise, set forth in the choir part and supported by the orchestra, expressively demonstrates dance rhythm intonations. Solo and duet parts (Dzemba, Stolnik) are also based on the material of the main theme and are constantly accompanied by the characteristic rhythm formula of the polonaise (eighth, two sixteenth, then four eighths). Setting the main key, musical synthesis of the orchestra, choir and vocal ensemble, vividly recreates the joyful atmosphere of the preparation for the wedding action (“Long live a young couple”). In general, in the context of opera dramaturgy, mostly due to the characteristic genre features of the polonaise, an expressive, generalized image of the upper class of Polish society at the beginning of the XIX century begins to be formed.

The climax section is prepared by an upward orchestra passage, striving for a tonic key and creating tension in stage action. The excited cues of all the actors in the scene, an imitative principle of the development, variant repetitions and dynamic contrasts contribute to the formation of an expressive musical characteristic of one of the aspects of everyday life of the Polish gentry.

Further, in the orchestra part, the main rhythm formula of the polonaise returns. In the choral part and among the soloists, it is partially supported, contributing to the creation of a rondo form. A contrast section of *Un poco piu lento* is characterized by a greater melody of thematic material. Nevertheless, individual dance intonations are preserved and appear in solo and choral parts. In the final refrain, the polonaise returns to the scene.

It must be emphasized that in the fifth scene of the opera (in Stolnik’s aria) the characteristic rhythm formula of the polonaise reappears.

Thus, it can be noted that the orchestral introduction, the first scene of the opera is generalized by the stabilizing polonaise genre, which is essential in the development of the musical and general drama of the entire work.

A vivid, quite diverse embodiment of the “Polish image” is also found in the work of the first Ukrainian opera composer P. Sokalsky in his opera “The Siege of Dubno” (1878).

The polonaise genre, constantly introduced by the composer since the introduction, going through the entire opera, acquires the meaning of a leit-genre. The internal structure of the polonaise is not quite traditional; the composer offers an original, unique interpretation of this genre.

The dance episode as a whole is characterized by the through development, although it has internal repetitions. The variability of this construction should be noted. Various polonaise rhythm formulas are preserved throughout the prologue.

The structure of the main part (C-dur) looks quite original; P. Sokalsky destroys classical dance squareness, outlining the future inconsistency of drama.

A middle part of the polonaise (As-dur) is distinguished by the nature of the thematic material (more melodic), another type of dynamics, square structure, and the application of the classical version of the polonaise rhythm formula. What follows is a tonal but not thematic reprise. There is a more solid structure. After returning and confirmation of the main C-dur, the reprise contains a number of deviations, marked by the use of the altered chords of the double dominant. The polonaise code is interesting with a timbre resolution, an original construction according to the principle of fragmentation.

The composer’s repeated use of the dance rhythm formulas of the polonaise, acquiring the meaning of a leit-rhythm, is developed in the orchestra part throughout the opera. This is especially noticeable in the prologue and two scenes of the third act. As a part of the musical characterization of the heroic-epic image of Taras Bulba, the dance elements anticipate the confrontation.

The method of contrasting two opposite musical images (Polish and Ukrainian) was also used by N. Lysenko in the opera “Taras Bulba” (1890). By contrasting individual and collective images, the composer creates the start of a dramatic conflict. The image of the Polish people is formed due to the musical means typical of Polish dance music.

An interpretation of the dance genres by the composer is interesting enough. The opera does not use closed, strictly framed dance numbers to characterize the Polish camp. Musical means typical of Polish dance music were used to create a characteristic national image. These are such components as the polonaise rhythm formulas, mazurkas, triple meter, short grace notes, dance “final” turns. The dashed rhythm that characterizes the Polish gentry, in the course of the development of the musical drama of the whole opera, acquires the meaning of a leit-rhythm.

**Conclusions.** Consideration of the stage embodiment of the polonaise in operas of the XIX century allows us to conclude the significance of this dance genre in the musical culture of European countries. An analysis of the genre features of the polonaise in the operas “Halka” by S. Monyushko, “The Siege of Dubno” by P. Sokalsky and “Taras Bulba” by N. Lysenko allows us to determine general variants for its implementation. Since this dance genre vividly reflects the characteristic differences and special expressive features, characteristic of the Polish ethnic group, composers use its elements to create a typical, generalized image.

The polonaise is becoming an important expressive means of the musical and general drama of the opera, acquiring the features of a leit-genre. Quite often a synthesis of choral and dance genres is formed in operas: the orchestra performs the main theme of the polonaise simultaneously with the choir. Using familiar, traditional polonaise techniques (tempo, triple meter, rhythmic pattern, type of textured presentation), composers transform them into musical and dramatic means, which ultimately form a vivid, characteristic national image.

The polonaise, as a unique symbol of the national Polish dance art, concentrates and helps to reveal the characteristic mental features of the Polish people, historically formed in the process of the opera formation. The rhythmic originality and emotional fullness of the polonaise genre allow it to preserve its relevance in the latest examples of the world musical art.

#### BIBIOGRAPHY

1. Брацка М. Танець в культурі: антропологічний контекст українського народного танцю в польській писемності XIX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 216–220.
2. Бэлза И. Полонез. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1973. Т. 4. 1978. С. 368–369.
3. Єфремова І. Відтворення балу в опері Е. Направника «Дубровський». *Культура України*. 2014. № 47. С. 177–185.
4. Нідецька Е. Творчість польських композиторів (1792–1939) Львова в контексті українсько-польських музичних зв’язків : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2003. 17 с.



5. Świąka-Skrzyniarz R. Polonaize. Story of a dance. 5 Manor Drive, 15M Newark, N. J. 07106 USA. 2002.  
 6. Szalone dni muzyki – polonez dla niepodległej. URL: <https://teatr Wielki.pl/repertuar/kalendarium/2018-2019/szalone-dni-muzyki-polonez-dla-niepodleglej/> (дата звернення: березень 2020).

#### REFERENCES

1. Bratska, M.V. (2019). Dance in culture: the anthropological context of Ukrainian folk dance in the Polish literature of the nineteenth century. Bulletin of the National Academy of Cultural and Arts Leaders, 1, 216–220 [in Ukrainian].
2. Belza, I.F. (1973). Polonaise. Music Encyclopedia. Ch. ed. Yu.V. Keldysh. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
3. Efremova, I.V. (2014). Embodiment a Ball in the opera “Dubrovsky” by E. Napravnyk. Culture of Ukraine, 47, 177–185 [in Ukrainian].
4. Nidetska, E. (2003). The works of Polish composers of Lvov in the context of Ukrainian-Polish connections (1792–1939). Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Świąka-Skrzyniarz, R. (2002). Polonaize. Story of a dance. 5 Manor Drive, 15M Newark, N. J. 07106 USA [in English].
6. Szalone dni muzyki – polonez dla niepodległej. Retrieved from <https://teatr Wielki.pl/repertuar/kalendarium/2018-2019/szalone-dni-muzyki-polonez-dla-niepodleglej/> [in Polish].

УДК 723.28

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-5>

**Аліна Василівна Семенова**  
 ORCID: 0000-0002-6829-6587

доцент, заслужена артистка України,  
 завідувача кафедри оперної підготовки

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
 semalina7@gmail.com

### ПОЕТИКА «МУЧЕНИЦТВА СВЯТОГО СЕБАСТЬЯНА» К. ДЕБЮССІ В РІЧИЩІ МІСТЕРІАЛЬНИХ ШУКАНЬ СИМВОЛІЗМУ

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної і духовно-сислової унікальності «Мучеництва святого Себастьяна» К. Дебюссі в руслі містеріальних шукань мистецтва символізму. **Методологія дослідження** має комплексний характер і базується на об’єднанні засад музикознавчого, мистецтвознавчого, історико-культурологічного та міждисциплінарного дослідження. **Наукова новизна** дослідження визначена його аналітичним ракурсом, зосередженим на співвідношенні поетики «Мучеництва святого Себастьяна» з духовно-естетичними настановами символізму і французької культури межі XIX–XX століть. **Висновки.** Рубіж XIX–XX століть у французькій культурі характеризується очевидними шуканнями духовної сутності буття, здійснюваними на тлі різноманітних духовно-філософських та стильових систем. Серед останніх суттєве місце належить символізму, показовими ознаками якого є тяжіння до вишуканого метафоризму, сугестивності, містицизму та музичальності, співвідносними, зокрема, з релігійним світосприйняттям. Одним із яскравих зразків відтворення символістської поетики в музиці є містерія «Мучеництво святого Себастьяна», що виникла на основі творчого союзу між К. Дебюссі та Г. д’Аннуціо. Містеріально-символістський задум цієї вистави апелює до симбіозу біблійних джерел, християнської агіографії (життя святого Себастьяна), античної міфології (апелювання до образів Аполлона, Адоніса, діви Ерігони), що зумовлює поліжанрову природу твору, у якому органічно синтезовані мелодекламація, танець, спів, сценічна дія й інструментальні епізоди, скориговані задумами декорацій і костюмів Л. Бакста, оригінальною хореографією М. Фокіна, організаційним генієм С. Дягілева і театральним талантом І. Рубінштейн (виконавиця головної ролі). Органіка їх єднання доповнена інтонаційною мовою містерії, що тяжіє до григоріанської монодії та ранніх форм багатоголосся, гетерофонії. У ролі провідного мотиву-символу виступає квінтова інтонація, що виявляє причетність твору К. Дебюссі до глибинних основ європейської духовно-музичної традиції, її відтворення в межах символістської поетики початку XX століття.

**Ключові слова:** символізм, французький символізм, імпресіонізм, містерія, «Мучеництво святого Себастьяна» К. Дебюссі.

**Semenova Alina Vasylyvna**, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Head of the Department of Opera Training of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Poetics of the “Martyrdom of St. Sebastian” C. Debussy in line with the mysterious quest for symbolism**

**Research objective** is to identify the poetic-intonational and spiritual-semantic uniqueness of the “Martyrdom of St. Sebastian” by C. Debussy in line with the mystery searches of the art of symbolism. **The methodology** of the work is comprehensive and based on the combination of musicology, art history, cultural and historical and interdisciplinary research. **The scientific novelty** of the study is determined by its analytical perspective, focused on the correlation of the poetics of the “Martyrdom of St. Sebastian” with the spiritual and aesthetic attitudes of symbolism and French culture at the turn of the XIX–XX centuries. **Conclusions.** The turn of the XIX–XX centuries in French culture is characterized by obvious searches for the spiritual essence of being, carried out on the basis of a variety of spiritual, philosophical and style systems. Among the latter, a significant place belongs to symbolism, indicative of which is a tendency to exquisite metaphorism, suggestiveness, mysticism and musicality, which are also related to religious perception of the world. One of the striking examples of the implementation of symbolist poetics in music is the mystery “Martyrdom of St. Sebastian”, created on the basis of a creative union between C. Debussy and G. d’Annunzio. The mysterious-symbolist design of this performance appeals to the symbiosis of biblical sources, Christian hagiography (the life of St. Sebastian), ancient mythology (appeal to the images of Apollo, Adonis, the virgin Erigona), which determines the multi-genre nature of the work, in which melodic dance is organically synthesized, melody stage performance and instrumental episodes, corrected by the designs of L. Bakst’s sets and costumes, the original choreography of M. Fokin, the organizational genius of S. Diaghilev, and theatrical talent I. Rubinstein (starring). The organics of their unity is supplemented by the intonational language of the mystery, gravitating to the Gregorian monody and the early forms of polyphony, heterophony. The leading motive-symbol is quinton intonation, revealing the involvement of the work of C. Debussy to the deep foundations of the European spiritual and musical tradition and its implementation within the framework of symbolist poetics of the early twentieth century.

**Key words:** symbolism, French symbolism, impressionism, mystery, “Martyrdom of St. Sebastian” C. Debussy.

**Семенова Алина Васильевна**, доцент, заслуженная артистка Украины, заведующая кафедрой оперной подготовки Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Поэтика «Мученичества святого Себастьяна» К. Дебюсси в русле мистериальных исканий символизма**

**Цель работы** – выявление поэтико-интонационной и духовно-смысловой уникальности «Мученичества святого Себастьяна» К. Дебюсси в русле мистериальных исканий искусства символизма. **Методология исследования** носит комплексный характер и базируется на объединении средств музыковедческого, искусствоведческого, историко-культурологического и междисциплинарного исследования. **Научная новизна** исследования определена его аналитическим ракурсом, сосредоточенным на соотношении поэтики «Мученичества святого Себастьяна» с духовно-эстетическими установками символизма и французской культуры рубежа XIX–XX столетий. **Выводы.** Рубеж XIX–XX столетий во французской культуре характеризуется очевидными исканиями духовной сущности бытия, осуществляемыми на основе разнообразных духовно-философских и стилевых систем. Среди последних существенное место принадлежит символизму, показательным признаком которого является тяготение к изысканному метафоризму, суггестивности, мистицизму и музыкальности, соотносимыми, в том числе, и с религиозным мировосприятием. Одним из ярких образцов претворения символистской поэтики в музыке является мистерия «Мученичество святого Себастьяна», созданная в результате творческого союза между К. Дебюсси и Г. д’Аннунцио. Мистериально-символистский замысел этого спектакля апеллирует к симбиозу библейских источников, христианской агиографии (жизние святого Себастьяна), античной мифологии (апеллирование к образу Аполлона, Адониса, девы Эригоны), что обуславливает полижанровую природу произведения, в котором органично синтезированы мелодекламация, танец, пение, сценическое действие и инструментальные эпизоды, скорректированные замыслами декораций и костюмов Л. Бакста, оригинальной хореографией М. Фокина, организационным гением С. Дягилева и театральным талантом И. Рубинштейн (исполнительница главной роли). Органика их единения дополнена интонационным языком мистерии, тяготеющим к григорианскому монодействию и ранним формам многоголосия, гетерофонии. В роли ведущего мотива-символа выступает квинтовая интонация, выявляющая причастность произведения К. Дебюсси к глубинным основаниям европейской духовно-музыкальной традиции, ее претворению в рамках символистской поэтики начала XX столетия.

**Ключевые слова:** символизм, французский символизм, импрессионизм, мистерия, «Мученичество святого Себастьяна» К. Дебюсси.

**Актуальність теми дослідження.** За влучним висловом М. Бахтіна, «великий творець завжди йде попереду свого часу, він відповідає на не поставлені ще запитання» [цит. за: 6, с. 10]. Дані слова повною мірою співвідносяться із творчою особистістю К. Дебюссі, спадщина якого і нині становить предмет дослідницького інтересу. Сказане багато в чому зумовлено не тільки жанровим, але і стильовим різноманіттям творчості даного автора, співвідносним і з імпресіонізмом, і з антиромантизмом. Окремі опуси

композитора передбачають типологічні якості музичного неокласицизму. Одним із, безсумнівно, найбільш цікавих дослідницьких аспектів у цьому плані є тема «Дебюссі і символізм». За образним визначенням Л. Кокоревої, що апелює у своїй монографії до дослідження «звукового символізму» як базового творчого методу К. Дебюссі, уся його спадщина – «собор, повний символів, що рухаються в часі» [6, с. 8].

Зазначена стильова «домінанта» творчості К. Дебюссі яскраво проявилася в одному з його останніх опусів – містерії «Мучеництво святого Себастьяна» (1911 р.), яка вже на момент своєї появи стала об'єктом як різкої критики, так і хвалебних відгуків. Настільки неоднозначна реакція багато в чому зумовлена не тільки співпрацею з Г. д'Аннунціо і його скандальною репутацією, але й із містеріально-символістськими відкриттями самого К. Дебюссі, які ознаменували зрілий і пізній періоди його творчості, що й нині потребують узагальнень музикознавчого й історико-культурологічного порядку.

Російськомовна й україномовна бібліографія, присвячена спадщині великого французького композитора, досить багата і різноманітна, про що свідчать матеріали монографій і публікацій Ю. Кремльова [8], Л. Кокоревої [6; 7], Б. Єгорової [3; 4]. Питання про символістське підгрунтя творчості К. Дебюссі висвітлено в роботі С. Яроцинського «Дебюссі, імпресіонізм і символізм» [19], а також у дослідженні О. Лоскутової й О. Уфимцевої «Звукові шифри Таємниці в символістських концепціях К. Дебюссі і О. Скрябіна» [12].

Містерія «Мучеництво святого Себастьяна» лише в останні десятиліття стала предметом дослідницького інтересу в роботах Ю. Монастиршиної [13], Н. Клімової [5], В. Томахіної [18], Є. Кривицької [9; 10] та інших. Більшість із них стосуються головним чином історії створення твору, його сценічно-виконавської долі, описів характеру співробітництва К. Дебюссі та Г. д'Аннунціо тощо. Проте питання про зв'язок даного твору із глибинними духовно-смысловими аспектами мистецтва символізму і його містеріальної специфіки поки залишається відкритим, що зумовлює актуальність теми даного дослідження.

**Мета дослідження** – виявлення поетико-інтонаційної і духовно-смыслові унікальності «Мучеництва святого Себастьяна» К. Дебюссі в руслі містеріальних шукань мистецтва символізму. *Методологія роботи* має комплексний характер і базується на об'єднанні засад музикознавчого, мистецтвознавчого, історико-культурологічного та міждисциплінарного дослідження.

**Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, зосередженим на співвідношенні поетики «Мучеництва святого Себастьяна» з духовно-естетичними настановами символізму і французької культури межі ХІХ–ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Містерія К. Дебюссі була створена в 1911 р., у період розквіту модерну, однією зі складових частин якого виступало мистецтво символізму в усій різноманітності його жанрових і національних моделей, серед яких одне із чільних місць належить його французькій іпостасі.

Межа ХІХ–ХХ ст. являє собою грандіозну епоху, потенціал якої виявляється співвідносним за силою й інтенсивністю художнього вираження з попередніми часами (бароко, класицизм, романтизм). Водночас даний період відзначений яскраво вираженими рисами кризи європейської культурно-історичної традиції. Представники творчої еліти стурбовані пошуками нових ідеологій, які відповідали б, на їхню думку, «божевільному часу – «чутливому без сентиментальності і нервовому без хизуючої патологічності». Не випадково, як у калейдоскопі, чергуються: релігійно-філософський ренесанс; екзистенціалізм; марксизм; психоаналіз; ніцшеанство. Виникає враження, що всі течії, що ніби «раптово» з'явилися, є гіпертрофованими «двійниками» тих, що раніше вже існували». На думку О. Лоскутової й О. Уфимцевої, «безглуздо заперечувати, що імпресіонізм, символізм, експресіонізм, сюрреалізм певною мірою спираються на досвід мистецтва романтизму, а модерн узагалі «грає» з попередніми епохами і стилями» [12, с. 14].

За таких умов символізм виявився цілком передбачуваним і очікуваним, генетично висхідним до поетики романтичного мистецтва в його спрямованості до сфери Ідеального, елітарного і недовомленого. «Символізм можна метафорично назвати величезною хвилею, яка охопила своєю міццю всю Європу, включаючи Росію, англосаксонську, іберійську і франкомовну Америки. Поступово символізм «переріс» рамки історико-літературного явища <...> і утворив собою новий вимір культурологічного зсуву. Проникнувши в різні види творчого самовираження, символізм змусив цілу епоху говорити своєю мовою. Але ця мова була особливою» [12, с. 15].

Найбільш показові якості символізму групуються навколо уявлень про поета як про творця, причетного до загадкового світу символів і алегорій. У його світосприйнятті



пріоритетною була творча інтуїція, яка розглядалася на рівні містичного прозріння таємниць буття і спрямованості до розкриття таємниць Вічності і Сенсу всього суцього. У світоглядній системі символізму реальність протиставлялася світу духовному як уособленню вічних ідей і символів та їх художньому відбиттю. Серед найбільш показових виразних якостей мистецтва символізму зазвичай виділяється тяжіння до складного метафоризму, сугестивності, музикальності, образної абстракції, особливого роду вишуканості вираження у прагненні висловити невимовне [див. про це докладніше: 15, с. 48–55].

Так чи інакше поетика символізму в найвищих своїх проявах завжди була орієнтована на ідеї космізму і вселенського перетворення світу і людини у процесах залучення до вищих духовних істин, що багато в чому зумовлює також його співвіднесеність із релігійним світосприйняттям, що становить досить істотний аспект у дослідженні жанрово-стильової специфіки «Мучеництва святого Себастьяна» К. Дебюссі та його містеріальної жанрової орієнтації. На думку В. Бичкова, «символізм ясно й усвідомлено в особі своїх найбільших представників, як на Заході, так і в Росії, тяжіє до повернення в лоно традиційної релігії, хоча і через культурно-історичні обставини свого часу хотів би внести в неї деякі свої символи, а точніше – позначити по-новому традиційні символи. Водночас мистецтву (як символічному феномену) відводиться суттєва роль шляху до Символу» [1].

Така спрямованість у формуванні символістської картини світу багато в чому визначає її явно виражений ірраціональний характер, у якому позначився очевидний відхід від академічного раціоналізму з паралельним зростанням значущості символіко-міфологічної і духовно-релігійної образності. Відзначимо також, що духовні пошуки символізму багато в чому були спрямовані не тільки на формування концепційного синтезу різноманітних релігій, що нерідко об'єднували язичництво і християнство в усьому розмаїтті їхніх проявів, а й на звернення до ранньосередньовічних витоків християнства, зокрема й до його східно-християнської (візантійська) генези. Останнє багато в чому визначає, наприклад, інтерес К. Дебюссі не тільки до архаїки григоріаніки, але й до православної богослужбово-співочої культури, творчо сприйнятої ним, серед іншого, і через творчість М. Мусоргського.

У цьому плані вельми показовими виступають спостереження С. Стоян щодо паралелей між естетикою символізму і візантійською духовно-естетичною практикою. За словами дослідника, «принцип неповного прояву символічного змісту співзвучний ідеям візантійської естетики, в якій ще Псевдо-Діонісій Ареопігит висловив думку про те, що призначення символічного образу полягає, з одного боку, у виявленні Божественної істини, а, з іншого, в її приховуванні від очей невтаємничених» [17]. Зазначимо, що на творчо-інтуїтивному рівні осмислення візантійської складової частини символізму відбито і в постановці містерії «Мучеництво святого Себастьяна», відзначеної як оригінальністю інтерпретації образу головного героя Ідою Рубінштейн, так і «візантійським» стильовим тоном оформлення вистави Л. Бакстом [див. про це докладніше: 4, с. 71].

Така спрямованість духовно-естетичної та художньо-творчої думки багато в чому визначає не тільки зростання ролі релігійного чинника в культурі модерну, французького також, що має також перетини і із процесами «католицького відродження», і пошуками неотомізму (Ж. Марітен, Т. де Шарден та інші), а й зародження у французькому мистецтві початку ХХ ст. так званого «містеріального театру», головною точкою відліку якого для більшості дослідників стала саме містерія «Мучеництво святого Себастьяна» К. Дебюссі [10, с. 111–112], оскільки обидва її автори «прагнули створити «справжній релігійний твір»» [13, с. 13].

Містерія виникла на основі своєрідного творчого союзу між К. Дебюссі і Г. д'Аннунціо. У ролі об'єднавчого чинника виступив образ ранньохристиянського святого, чий мученицький подвиг був пов'язаний з епохою жорсткого протистояння між раннім християнством і язичницькими віруваннями (ІІІ ст. н. е.). Святий Себастьян, згідно з агіографічними джерелами, був ватажком гвардійських (емесських) стрільців римського імператора. Його стійкість у вірі і мучеництво неодноразово привертало увагу багатьох західноєвропейських художників і поетів, особливо в епоху Ренесансу. У рамках західноєвропейської культури образ Себастьяна «поставав в різних іпостасях, то як захисник людей від чуми, то як людина, дивом врятована від смерті, то як християнський герой і мученик, то як втілення духовної краси <...>» [10, с. 116].

Відомі численні свідчення щодо масштабної підготовчої роботи Г. д'Аннунціо до створення містерії. Автором був зібраний колосальний іконографічний матеріал, опрацьовано величезну кількість рукописних джерел Паризької національної бібліотеки. П'єса



написана давньофранцузькою мовою, у «французьких ритмах», які виявляють апелювання автора на кожному кроці «до культурно-історичної пам'яті глядача».

Водночас, відштовхнувшись від численних джерел різних епох, Г. д'Аннунціо формував власний «міф», взявши за зразок, з одного боку, живопис епохи Відродження (Мантенья, А. дель Полайоло), з іншого – екзотичні спектаклі російського балету [Дягілева]», що мали резонанс у всій Європі початку ХХ ст. У кінцевому підсумку створений драматургом герой виявився гранично далеким від свого ранньохристиянського аналога. Як зазначає Б. Єгорова, «немає нічого більш далекого від святості, ніж Себастьян д'Аннунціо. Він несе в собі негаразди нового часу, усі лихоманки, усі хвороби, які нас оточують <...> Підліток Себастьян поєднав в одній особі Месію і Антихриста, дияволізм із релігійною екстатичністю» [10, с. 72, 76]. «Своєрідний, майже блюзнірський естетизм д'Аннунціо поєднав язичницьке поклоніння перед красою і містичні екстази католицизму в душі св. Терези. Образ Себастьяна в цьому контексті набуває особливого значення, втілюючи ніби водночас християнський і язичницький ідеал» [13, с. 14].

Сказане багато в чому визначає поліжанрову природу драми Г. д'Аннунціо, що вмістила йі алюзії-ремінісценції на біблійні джерела, і античні міфи (зі згадками про Адоніса, Аполлона, Діву Ерігону), і середньовічні легенди. У «змішуванні» жанрів даного твору Є. Кривицька виділяє такі складники, як: «ранньохристиянська містерія, заснована на уявленні біблійних (або євангельських) епізодів, що з'єднується в д'Аннунціо з ритуалами давньогрецьких містерій і діонісійських ігор. Примітно, що язичницька і християнська тематика у драматурга існують не просто в паралельних площинах: вони активно взаємодіють, утворюють як би дві сторони однієї медалі». У результаті проведеного аналізу сутності такого вражаючого симбіозу дослідник доходить висновку: «Імовірно, ця релігійна амбівалентність і спровокувала Паризького архієпископа на «анафему» «Мучеництва»» [10, с. 121].

Позначена жанрова специфіка багато в чому була зумовлена не тільки духовними й естетичними позиціями самого Г. д'Аннунціо і культури його часу, але й специфікою самої епохи (III ст. н. е.), до якої він звернувся у своїй драмі. Вона, як вказувалося раніше, має рубіжний характер, виявляє якості перехідності і взаємопроникнення язичництва і християнства, у рамках якого нерідко виникали аналогії-паралелі між образом Ісуса Христа і представниками античного пантеону (Аполлон, Орфей) [див. про це докладніше: 14].

Є. Кривицька виділяє такі паралелі між античним і християнським світосприйняттям і зазначає «очевидні асоціації з діонісійськими іграми і «Мучеництвом», одним із центральних епізодів якого стає танець Себастьяна, що зображує Страсті Христові». Ефект «накладення» у 3-й частині твору образів Христа й Адоніса як алегорій смерті і воскресіння доповнюється аналогічними «трансформаціями образу діви Ерігони (також персонаж корпусу античних міфів про Діоніса), яка перевтілюється в Богоматір». Перетин античної міфології та християнської символіки простежується і в 4-й частині містерії, де описано страту Себастьяна, «прив'язаного до стовбура стародавнього лавра в гаю Аполлона, на який ув сутінках падає тінь Доброго пастиря» [9, с. 117].

Підхід К. Дебюссі до цього сюжету і героя аж ніяк не тотожний позиції автора літературного першоджерела, про що свого часу писав сам композитор: «Я вважаю себе зобов'язаним писати музику тільки для тих місць, які, наскільки я можу судити, гідні бути озвучені: це кілька хорів і, як мені здається, трохи музики по ходу дії» [2, с. 191–192]. Практично всі фрагменти твору Г. д'Аннунціо, обрані К. Дебюссі для озвучування, більш орієнтовані не на сюжетно динамічні, дієві сцени, а на містеріальні епізоди. «Там, де крізь тимчасовий потік бачиться вічне, там починає звучати музика Дебюссі, що супроводжує дива, молитви, екстатичні бачення й образи» [13, с. 10], виявляючи тим самим типові якості містеріального музичного театру, який визначив один зі шляхів його розвитку у ХХ ст.

Для К. Дебюссі робота над даною містерією стала також утіленням його «власної віри», пошуків «синтетичної релігії», про що він згадує у своїх статтях. За словами композитора, власне духовна музика в її істинному розумінні закінчується для нього в XVI ст. У наступний період «благочестиві музичні імпровізації мали завжди більш-менш показний характер», за винятком творчості Й.С. Баха. К. Дебюссі віддає належне християнській складовій частині творчості своїх великих попередників і сучасників, проте усвідомлює статус даної сфери творчості, пов'язаної з Висотою Духа. За його словами, «необхідна зовсім інша відмова від самого себе, щоб оспівувати Божественне. Треба віддатися цій справі з героїчною великодушністю і постійною відмовою від чого б то не було і від самого себе» [2, с. 191].

К. Дебюссі критично оцінював свій ступінь наближеності до сакрального, неодноразово наголошував: «Я сам дуже далекий від цього стану благодаті. Я ж не дотримуюся

релігійних обрядів за встановленим ритуалом. Я створив собі релігію з таємничих сил природи <...> Всеосяжна природа відбивається в моїй душі <...> І непомітно руки самі складаються в молитовні жести <...> Відчути, якими величними і вражаючими є ті види-вища, які природа пропонує нам – примарним і тремтячим перехожим, – ось що я називаю «молитися» [2, с. 191]. У кінцевому підсумку композитор стверджував, що писав музику до містерії «Мучеництво святого Себастьяна» так, «ніби вона була задана для церкви» [13, с. 13]. У цій позиції очевидна не тільки глибина віри К. Дебюссі й усвідомлення ним величі Божественного творіння, але осмислення-прийняття цілісності Всесвіту в органічній єдності його духовного і світського начал, що, на наш погляд, становить одну з найважливіших типологічних якостей містерії, виділеної автором як жанрове визначення свого опусу.

Містерія – один із найдавніших жанрів, що об'єднує релігійні та культурно-історичні традиції різних епох. «Модус містеріальності» сконцентрований на певних тезах, які є значущими для різних релігійно-мистецьких практик. Ю. Куранова узагальнює їхню сутність і зазначає, що «містерія завжди релігійна, вона має на увазі віру у вищі начала буття – язичницьких богів давнини або єдиного християнського Бога. Містерія – це поклоніння Богові, а також прагнення до поєднання з Ним <...> і відновлення втраченої гармонії в душі і світі і, тим самим, підтримання космічного порядку. Для досягнення останнього необхідно стати обраним для посвячення в таємниці і пройти ряд випробувань, які символізують жертвність, у ході яких виникають акти ієрофанії і теофанії <...> Містеріальне дійство завжди існує в нерозривній єдності релігійного ритуалу і театралізованого уявлення. Причому театральне, або ігрове, начало підпорядковане ритуалу, через який встановлюються порядок речей у природі і гармонія світобудови» [11, с. 24–25].

Окреслені типологічні якості містерії повною мірою представлені і в розглянутому творі К. Дебюссі. Його основу становить агіографічний сюжет, репрезентований у традиціях культури модерну, стурбованого духовними пошуками «синтезу релігій». Оригінальний симбіоз античної та християнської міфології в кінцевому підсумку увінчаний у фінальній частині («Рай») містерії домінуванням саме християнських настанов, репрезентованих у хорах апостолів, ангелів, душ мучеників, об'єднаних глоріозним славослів'ям, що символізує також ідею торжества космічного Порядку. Мученицький шлях Себастьяна стає водночас шляхом його духовного сходження і возз'єднання з Богом, що є очевидним і для земного, і для небесного світів.

Окреслені ідеї реалізуються творчою спілкою Г. д'Аннунціо і К. Дебюссі на рівні масштабного багатогодинного дійства, що включає п'ять частин-актів («Двір лілій», «Чудова кімната», «Світло неправдивих богів», «Поранений лавр», «Рай»), які об'єднують в єдине ціле мелодекламацію, танець, спів, сценічну дію, інструментальні прелюдії й інтерлюдії, скориговані задумами декорацій і костюмів Л. Бакста, оригінальною хореографією М. Фокіна, організаційним генієм С. Дягілева і театральним талантом І. Рубінштейн (виконавиця головної ролі).

Містеріальний задум твору визначає, відповідно, його музичну мову. Головна роль християнського чинника зумовлює істотну роль у ньому традицій григоріаніки, до якої К. Дебюссі виявляв значний інтерес і в попередні періоди творчості. Відомий факт його перебування в 1894 р. в абатстві Солем, де композитор активно вивчав католицьку богослужбово-співочу традицію. Її досвід відчутний і в «Пеллеасі і Мелізанді», і в «Мучеництві святого Себастьяна». У численних хорових епізодах останнього твору домінує монодія. Широко використовуються також і ранні форми багатоголосся, зокрема й рух паралельними секстакордами (Хор незайманих із V ч.), гімель, різноманітні форми гетерофонії. На думку Л. Кокоревої, «саме Дебюссі відкрив заново красу одноголосного хорового співу, який став важливою стильовою ознакою ораторії» [аналізованої містерії]. Такого роду спів виявляє не тільки григоріанські «пристрасті» композитора, але й його прагнення до відтворення «співу в душі античної трагедії» (з урахуванням значної ролі у творі героїв античної міфології)» [6, с. 454].

Суттєва у творі також роль мотивів-символів (термін Л. Кокоревої – А. С.). Серед таких особливо виділяється квінта, сполучена нерідко з терцією і секундою, що виконує роль своєрідного лейтінтервалу. Зауважимо, що квінтовість є вельми показовою для культової співочої практики різних християнських конфесій. Досвід серйозного вивчення григоріаніки доповнювався в К. Дебюссі також інтересом і до російської співочої традиції. «Квінтовість», як відомо, становить характерну якість як певних жанрових сфер російського фольклору, так і православної богослужбово-співочої практики [див. про це докладніше: 16, с. 145], однаково близьких і дорогих композитору і творчо сприйнятих через інтонаційну сферу спадщини російських музикантів, особливо М. Мусоргського.

Зазначена лейтінтервальна специфіка містерії К. Дебюссі багато в чому визначає інтонаційну сферу твору, виявляє тим самим її драматургічні особливості, що не потребують уведення спеціальних лейтмотивів. На думку Є. Кривицької, «тут спостерігається спільність первинного інтонаційного комплексу, на основі якого К. Дебюссі з різючою майстерністю створює контрастні за фактурою і образним рядом музичні номери» [10, с. 135].

**Висновки.** Отже, межа XIX–XX століть у французькій культурі характеризується очевидними шуканнями духовної сутності буття, здійснюваними на тлі різноманітних духовно-філософських та стильових систем. Серед останніх суттєве місце належить символізму, показовими ознаками якого є тяжіння до вишуканого метафоризму, сугестивності, містицизму та музикальності, співвідносними, серед іншого, і з релігійним світосприйняттям. Одним із яскравих зразків відтворення символістської поетики в музиці є містерія «Мучеництво святого Себастьяна», що виникла завдяки творчому союзу між К. Дебюссі та Г. д'Аннунціо. Містеріально-символістський задум цієї вистави апелює до симбіозу біблійних джерел, християнської агіографії (життя святого Себастьяна), античної міфології (апелювання до образів Аполлона, Адоніса, діви Ерігоні), що зумовлює поліжанрову природу твору, у якому органічно синтезовані мелодекламація, танець, спів, сценічна дія й інструментальні епізоди, скориговані задумами декорацій і костюмів Л. Бакста, оригінальною хореографією М. Фокіна, організаційним генієм С. Дягілева і театральним талантом І. Рубінштейн (виконавиця головної ролі). Органіка їх єднання доповнена інтонаційною мовою містерії, що тяжіє до григоріанської монодії та ранніх форм багатоголосся, гетерофонії. У ролі провідного мотиву-символу виступає квінтова інтонація, що виявляє причетність твору К. Дебюссі до глибинних основ європейської духовно-музичної традиції, її відтворення в межах символістської поетики початку XX ст.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бычков В. В. Эстетические пророчества русского символизма. URL: [www.vehi.net/soloviev/buchkov2.html](http://www.vehi.net/soloviev/buchkov2.html) (дата звернення: 12.12.2019).
2. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. 278 с.
3. Егорова Б. Дебюсси и прерафаэлиты. *Искусства XX века: диалог эпох и поколений* : сборник статей. Нижний Новгород, 1999. Т. 1. С. 73–88.
4. Егорова Б. Дебюсси и стиль модерн. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2009. 160 с.
5. Клімова Н. Містерія «Мучеництво святого Себастьяна» та принципи оперного театру Клода Дебюссі. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського* : науковий журнал. 2013. № 1 (18). С. 37–42.
6. Кокорева Л. Клод Дебюсси : исследование. Москва : Музыка, 2010. 498 с.
7. Кокорева Л. Язык символизма – поэтический и музыкальный: от «Пеллеаса» к «Воццеку». *Музыкальная академия*. 2002. № 4. С. 143–151.
8. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 1965. 792 с.
9. Кривицкая Е. Лики святого Себастьяна. *Музыкальная академия*. 2009. № 3. С. 115–124.
10. Кривицкая Е. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. Москва ; Санкт-Петербург : Центр ГИ, 2012. 336 с.
11. Куранова Ю. Модус мистерийности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп») : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2017. 249 с.
12. Лоскутова О., Уфимцева Е. Звуковые шифры Тайны в символистских концепциях К. Дебюсси и А. Скрябина : монография. Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 156 с.
13. Монастыршина Ю. Мистерия Дебюсси «Мученичество святого Себастьяна» в культурном контексте эпохи : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2000. 26 с.
14. Мутер Р. Всемирная история живописи. Средневековье и ранний Ренессанс. От Византии к Италии. Москва : Эксмо, 2006. 144 с.
15. Ніколенко О. Поезія французького символізму. Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо : посібник для вчителя. Харків : Веста ; Ранок, 2003. 144 с.
16. Руднева А. Русское народное музыкальное творчество : очерки по теории фольклора. Москва : Советский композитор, 1990. 224 с.
17. Стоян С. Западноевропейский символизм как художественное направление: культурно-философские детерминанты. *Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук*. 2015. № 2–1. URL: [publikacia.net/archive/2015/2/1/54](http://publikacia.net/archive/2015/2/1/54) (дата звернення: 12.12.2019).
18. Томашина В. Мистерия «Мученичество святого Себастьяна» Аннунцио – Дебюсси. О создании и создателях. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2012. № 12 (26) : в 3-х ч. Ч. II. С. 197–199.
19. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.



## REFERENCES

1. Bychkov, V.V. (2019). Aesthetic prophecies of Russian symbolism. Retrieved from [www.vehi.net/soloviev/bychkov2.html](http://www.vehi.net/soloviev/bychkov2.html)
2. Debyussi, K. (1964). Articles. Reviews. Conversations. Moscow – Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Yegorova, B. (1999). Debussy and the Pre-Raphaelites. *Iskusstva XX veka: dialog epokh i pokoleniy. Sbornik statey*. 1, pp. 73–88 [in Russian].
4. Yegorova, B. (2009). Debussy and Art Nouveau. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M.I. Glinki [in Russian].
5. Klimova, N.I. (2013). The Mystery of the Martyrdom of St. Sebastian and the Principles of the Claude Debussy Opera. *Chasopys NMAU im. P.I. Chaykovs'koho: Naukovyy zhurnal*. 1 (18), pp. 37–42 [in Ukrainian].
6. Kokoreva, L. (2010). Claude Debussy: Research. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Kokoreva, L. (2002). The language of symbolism is poetic and musical: from Pelléas to Wozzeck. *Muzykal'naya akademiya*. 4, pp. 143–151 [in Russian].
8. Kremlev, Y.A. (1965). Claude Debussy. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Krivitskaya, E. (2009). Faces of St. Sebastian. *Muzykal'naya akademiya*. 3, pp. 115–124 [in Russian].
10. Krivitskaya, E. (2012). Music of France: twentieth century. Aesthetics, style, genre. Moscow – St. Petersburg: Tsentr GI [in Russian].
11. Kuranova, Yu.A. (2017). The modus of mystery in the musical theater of I.F. Stravinsky (“The Rite of Spring”, “Pesefona”, “Flood”). Candidate’s thesis. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh [in Russian].
12. Loskutova, O.V., Ufimtseva, Ye.A. (2007). Sound Ciphers Secrets in the Symbolist Concepts of C. Debussy and A. Scriabin: Monograph. Yekaterinburg: Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M.P. Musorgskogo [in Russian].
13. Monastyrshina, Yu.A. (2000). Mystery Debussy “The Martyrdom of Saint Sebastian” in the cultural context of the era. Extended abstract of candidate’s thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].
14. Muther, R. (2006). World history of painting. The Middle Ages and the Early Renaissance. From Byzantium to Italy. Moscow: Eksmo [in Russian].
15. Nikolenko, O.M. (2003). Poetry of French symbolism. Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud: A Teacher’s Guide. Kharkiv: Vesta: Vydavnytstvo “Ranok” [in Ukrainian].
16. Rudneva, A.V. (1990). Russian folk music: essays on the theory of folklore. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
17. Stoyan, S. P. (2015). Western European Symbolism as an Artistic Direction: Cultural and Philosophical Determinants. *Aktual'nyye problemy gumanitarnykh i yestestvennykh nauk*. Retrieved from [publikacia.net/archive/2015/2/1/54](http://publikacia.net/archive/2015/2/1/54).
18. Tomakhina, V.P. (2012). Mystery of “The Martyrdom of St. Sebastian” Annunzio – Debussy. About creation and creators. *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskoye i yuridicheskoye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*. 12 (26), pp. 197–199 [in Russian].
19. Yarotsin'skiy, S. (1978). Debussy, impressionism and symbolism. Moscow: Progress [in Russian].



УДК 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-6>**Елена Александровна Стародубцева**

ORCID: 0000-0003-4609-7955

заслуженная артистка Украины,

солистка

Одесского национального театра оперы и балета,

преподаватель кафедры сольного пения

Одесской национальной академии имени А. В. Неждановой

estarodubtseva1@gmail.com

## ОБРАЗ ГРАФИНИ В ОПЕРЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА»

**Цель работы** – всесторонний анализ образа Графини, созданный авторами оперы «Пиковая дама» – П.И. Чайковским и его либреттистом М.И. Чайковским. **Методология исследования** опирается на анализ средств вербального и музыкального языков с привлечением литературоведческих и музыковедческих источников. **Научная новизна** – отсутствие специального исследования, посвящённого всестороннему анализу образа Графини, несмотря на огромное количество музыковедческой и театроведческой литературы, его переосмысление, уточнение характеристик. Уделено внимание и жизненным прототипам Графини повести А.С. Пушкина, и сравнению образа литературного первоисточника с оперным. Практическое значение данного исследования состоит в возможности воплощения образа Графини постановщиками оперы и исполнителями в точном соответствии с замыслом авторов произведения, созданного вербальными и музыкальными средствами с огромной силой убедительности и жизненной достоверностью, в противоположность так называемым «режиссёрским» постановкам. **Выводы.** Проведённый анализ приводит к переосмыслению образа Графини, сложившегося в научной литературе, и к его углублённой характеристике, что позволяет исполнителю роли трактовать данный персонаж в более точном соответствии с концепцией оперы. Анализ вокальной партии Графини показывает возможность её исполнения предпочтительно контральто, а не меццо-сопрано. Графиня представляется как вполне реалистический персонаж, показанный многогранно, в котором сочетаются различные черты характера, как обусловленные преклонным возрастом, так и свойственные данной личности в соответствии с социальным положением, биографическими особенностями и личными качествами. Таким образом, реальная Графиня в опере не обладает каким-либо негативным оттенком как личность. Образ же Графини, созданный воображением Германна и существующий только в его сознании, воплощён в его репликах вокальной партии, выразительными темами, проходящими преимущественно в оркестре, и особенно инструментальными средствами, не нуждающимися в наивной сценической иллюстративности; поэтому исполнительнице роли не следует обращать внимания на данную сторону образа.

**Ключевые слова:** Александр Пушкин, Пётр Чайковский, «Пиковая дама», образ Графини.

**Стародубцева Елена Олександрівна**, заслужена артистка України, солістка Одеського національного театру опери та балету, викладач кафедри сольного співу Одеської національної академії імені А. В. Нежданової

**Образ Графини в опере П. И. Чайковского «Пикова дама»**

**Мета роботи** – усебічний аналіз образу Графині, створений авторами опери «Пікова дама» – П. І. Чайковським і його лібреттистом М. І. Чайковським. **Методологія дослідження** спирається на аналіз засобів вербальної та музичної мов із залученням літературознавчих і музикознавчих джерел. **Наукова новизна** – відсутність спеціального дослідження, присвяченого всебічному аналізу образу Графині, незважаючи на величезну кількість музикознавчої та театрознавчої літератури, його переосмислення, уточнення характеристик. Приділено увагу і життєвим прототипам Графині повісті А. С. Пушкіна, і порівнянню образу літературного періоджерела з оперним. Практичне значення даного дослідження полягає в можливості втілення образу Графині постановщиками опери та виконавцями точно відповідно до задуму авторів твору, створеного вербальними і музичними засобами з величезною силою переконливості і життєвою достовірністю, на противагу так званім «режисерським» постановкам. **Висновки.** Проведений аналіз приводить до переосмислення образу Графині, сформованого в науковій літературі, та до його поглибленої характеристики. Це дозволяє виконавиці ролі трактувати даного персонажа відповідно до концепції опери. Аналіз вокальної партії Графині показує можливість її виконання переважно контральто, а не меццо-сопрано. Графиня представляється як цілком реалістичний персонаж, показаний багатогранно; у ній поєднуються різні риси характеру, як зумовлені похилим віком, а також властиві даній особистості відповідно до соціального становища, біографічних

особливостей і особистих якостей. Отже, реальна Графиня в опері не має якого-небудь негативного відтінку як особа. Образ же Графині, який створений уявою Германна й існує тільки в його свідомості, утілений його репліках вокальної партії, виразними темами, що проходять переважно в оркестрі, і особливо інструментальними засобами, що не потребують наївної сценічної ілюстративності; тому виконавиці ролі не варто звертати уваги на цей бік образу.

**Ключові слова:** Олександр Пушкін, Петро Чайковський, «Пікова дама», образ Графині.

*Starodubtseva Elena Aleksandrovna, Distinguished Artist of Ukraine, Soloist of Odessa National Opera and Ballet House, Lecturer at the Solo Singing Chair of the Odessa A. V. Nezhdanova National Academy*

**Characterization of the Countess from P. I. Tchaikovsky opera “Queen of Spades”**

**Research objective** – to make a comprehensive analysis of the Countess image created by the authors of the “Queen of Spades” opera – P.I. Tchaikovsky and his librettist M.I. Tchaikovsky. **The methodology** of the study is based on the analysis of the means of verbal and musical languages together with the use of the literary and musicological sources. **The scientific novelty** is due to absence of a special study devoted to the analysis of the Countess image despite a great number of the musicological and theatre studies literature. Attention has also been paid to the life prototypes of the Countess from A.S. Pushkin novels and to the comparison of the literary character of the source material with the opera. The practical value of this study lies in a possibility to visualize the Countess’ character by the opera director and performers in exact matching with the intentions of the authors of the musical piece created by verbal and musical means with great persuasion and true to life as contrary to the so-called “director’s” stage performance. **Conclusions.** The conducted analysis results in rethinking of the image of the Countess that has been established in the scientific literature and in its advanced characteristic, which makes it possible for the performer to treat this character closer to the opera concept. Analysis of the voice part of the Countess reveals a possibility to perform it, preferably, by a contralto singer, not by mezzo-soprano. The Countess is represented as a quite realistic character presented multilaterally and combining various character traits that are explained both by declining years and by peculiar traits of this particular personality in accordance with her social status, background features and personal qualities. The character of the Countess created by German’s imagination and existing in his consciousness only is embodied in his voice part cues, by expressive themes passing, mainly, in the orchestra and, particularly, by musical instruments that do not require a naive scenic illustration.

**Key words:** Aleksandr Pushkin, Piotr Tchaikovsky, “Queen of Spades”, characterization of the Countess.

**Актуальность темы исследования.** Как известно, в настоящее время на оперных сценах господствует так называемая «режиссерская опера», в которой современные режиссеры, зачастую не имея специального образования, именно оперного, значительно искажают концепцию произведения (иногда весьма кардинально), переосмысливают идейное содержание и трактовку персонажей оперы, какими их создали ее авторы – композитор и либреттист. В результате образы действующих лиц искажаются настолько, что они не имеют ничего общего с задуманным авторами оперы. В связи с этим представляется крайне важным анализ образа персонажа, созданного в соответствии с авторским замыслом, опираясь при этом на текст партитуры, что абсолютно необходимо для адекватного сценического воплощения того или иного действующего лица оперы. В этом видится актуальность темы данной статьи, посвященной образу конкретного оперного персонажа.

**Цель исследования** – всесторонний анализ образа Графини, созданный авторами оперы «Пиковая дама» – П.И. Чайковским и его либреттистом М.И. Чайковским. Для этого необходимо решить следующие задачи: 1) рассмотреть прототипы Графини литературного первоисточника оперы – повести А.С. Пушкина «Пиковая дама»; 2) проанализировать образ Графини в повести А.С. Пушкина; 3) изучить литературоведческую, музыковедческую и театроведческую литературу о «Пиковой даме» – повести и опере; 4) сравнить образы Графини в повести и опере – либретто и музыке; 5) раскрыть драматургическую роль Графини в опере, определить тип ее образа; 6) проанализировать средства воплощения образа Графини в опере в вокальной и оркестровой партиях; 7) проанализировать средства воплощения образа Графини в опере в вокальной и оркестровой партиях; 8) выяснить взаимодействие Графини с другими действующими лицами оперы; 9) проанализировать вокальную партию Графини.

На основе проведенного анализа выстраиваются методы сценического воплощения образа, задуманного авторами оперы, постановщиками и исполнителями; в этом и состоит практическое значение данной работы.

**Научная новизна** статьи заключается, в связи с отсутствием специальных исследований, посвященных анализу образа Графини (несмотря на огромное количество музыковедческой и театроведческой литературы об опере, в которых ему уделяется немало внимания), в его переосмыслении, уточнении характеристик.

**Изложение основного материала.** Литературный первоисточник оперы – одноименная повесть А.С. Пушкина, созданная в 1833 г., которую авторы оперы кардинально переосмыслили, создав абсолютно иную концепцию с совершенно другим идейным содержанием. Изменения коснулись всех персонажей повести, но, заметим, в меньшей степени переосмысленной оказалась Графиня. В повести А.С. Пушкина она имеет прототипы – реально существовавшие исторические фигуры. Как отмечают исследователи [21, с. 7–8], это, прежде всего, княгиня Наталья Петровна Голицына, урожденная Чернышева (1744–1837/38 гг.), которая еще до замужества некоторое время жила в Париже и была знакома с Людовиком XV, блистая на балах Версаля. Впоследствии, в Петербурге, Голицына была одной из богатейших представительниц высшего сословия, ведя светский образ жизни, давая балы и увлекаясь карточной игрой (в Петербурге Голицыну иначе как «Пиковой дамой» не называли). «Все современники единодушно отмечали крутой надменный нрав княгини, ее характер, лишенный всяких женских слабостей, суровость по отношению к близким. Семья вся трепетала перед княгиней. В высшей степени своенравная, Голицына была надменна с равными ей по положению и приветлива с теми, кого считала ниже себя» [6]. Сам А.С. Пушкин отмечал, что «при дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Натальей Петровной и, кажется, не сердятся <...>» [18, с. 325].

«Впрочем, – как отмечает А.А. Соловцов, – графиня<sup>\*\*</sup> имеет прообразом не только княгиню Голицыну. В облик графини Пушкин ввел и черты другой старухи, Н.К. Загряжской» [21, с. 8]. Наталья Кирилловна Загряжская (1748–1837 гг.) была женой двоюродного деда Натальи Гончаровой, жены А.С. Пушкина; ее личность часто упоминается в переписке поэта, часто ее посещавшего. Дочь украинского гетмана Кирилла Григорьевича Разумовского, «она была так избалована родителями, что даже в глубокой старости с сожалением приписывала этому баловству свой капризный характер. Умная от природы, с редкими способностями, она рано начала думать и писать по-французски, но зато всю жизнь с трудом говорила и читала на родном языке; даровитая девушка получила блестящее по тому времени образование <...> Пользовалась огромным почетом в высших кругах Петербурга, принимала у себя особ царской фамилии. Держалась Загряжская независимо <...> Она щедро помогала бедным и покровительствовала всем, кто догадывался ее об этом попросить, и ей редко отказывали <...>» [9].

До нашего времени дошло свидетельство П.И. Бартенева, который передал разговор друга А.С. Пушкина П.В. Нащокина с автором «Пиковой дамы»: «Нащокин заметил Пушкину, что графиня не похожа на Голицыну, но что в ней больше сходства с Н. Кирилл. Загряжскою, другою старухою <...> Пушкин согласился с этим замечанием и отвечал, что ему легче было изобразить Голицыну, чем Загряжскую, у которой характер и привычки были сложнее» [17, с. 642].

В связи с этим подчеркнем, что А.С. Пушкин, создавая образ Графини (в повести ее имя – Анна Федотовна), «слил в этом образе характерные черты нескольких людей» [21, с. 8]; добавим, что гениальный поэт и писатель воплотил типичные черты, свойственные властным, капризным и вздорным пожилым особам, обладающими сильными характерами со способностью подчинять своей воле окружающих, вне конкретной эпохи. Показательно, что образ Графини получил развитие, например, в тургеневской барыне из повести «Муму», Кабановой в «Грозе» А.Н. Островского, Марье Дмитриевне Ахросимовой в «Войне и мире» Л.Н. Толстого и в других произведениях (при всем отличии указанных образов от пушкинского). И в наше время актуальность образа Графини проявляется в весьма достаточной мере.

В сугубо реалистической повести А.С. Пушкин характеризует Графиню предельно объективно: «Графиня не имела малейшего притязания на красоту, давно увядшую, но сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов (напомним, действие пушкинской повести разворачивается в 1830-е гг., поэтому имеются в виду 70-е гг. XVIII в. – Е. С.) и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад <...> Графиня<sup>\*\*</sup>, конечно, не имела злой души (заметим, этим качеством она отличается от тургеневской барыни и Кабановой – Е. С.); но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему <...> У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет и не узнавая никого в лицо» [17, с. 237–240]. Графиня показана как личность образованная, но ограниченная, ориентированная на культуру



Запада. Она вся в прошлом, в эпохе Людовика XV и Екатерины II. Чего только стоит ее реплика: «А разве есть русские романы? <...>» [17, с. 239] (кстати, для 1830-х гг. реплика графини не так уж бессмысленна, и ее можно рассматривать как имеющую иронический смысл). В сцене же перед приходом к ней в спальню Германа она получает характеристику, свойственную уже предельно старому человеку, вот-вот готовящемуся отойти в иной мир: «Графиня сидела вся желтая, шеveled отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли <...>» [17, с. 249].

Вместе с тем никак нельзя согласиться с мнением известного литературоведа Б. С. Мейлаха, считающего, что графиня изображена в повести А.С. Пушкина «столь отвратительной» [13, с. 635]. Наоборот, она изображена весьма колоритно, и не ее вина в глубокой старости, неизбежно накладывающей естественный отпечаток на человека. Она вовсе не безобразна, как, например, старуха-процентщица в «Преступлении и наказании» Ф.М. Достоевского. Положительные качества у графини, несомненно, имеются. И недаром она окружена определенным вниманием высшего света и различного рода приживалами. Одно то, что она имеет воспитанницу Лизавету Ивановну, говорит

о доброте ее сердца. И А.С. Пушкин без какого-либо негодования изображает ее, с известной долей беззлобной тонкой иронией. Существенно и то, что графиня прощает свою смерть Германну, думая при этом и об устройстве жизни своей воспитанницы: «Прощаю тебе мою смерть, с тем, чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне <...>» [17, с. 257]. Эти слова вполне вписываются в характеристику графини, она вполне могла бы так сказать после своей смерти.

Для темы нашей работы существенна достоверность образа графини и высокая степень его типизации. В опере она предстает лишь с незначительными изменениями (на них мы остановимся далее), в отличие от кардинальных различий в трактовке других основных персонажей повести – Германа и Лизаветы Ивановны. Поэтому весьма важно учитывать (особенно для исполнителя) пушкинское изображение графини. Причем это было бы важно и в том случае, если изменения в трактовке образа в опере являлись весьма существенными по сравнению с первоисточником. Как пишет выдающийся артист Е.Е. Нестеренко, «знать литературные источники *совершенно необходимо*. И не только знать, но и тщательнейшим образом изучить их, потому что только так можно лучше и глубже понять замысел композитора, определить, какие стороны произведения привлекли его, почему он отступил от текста литературного первоисточника, изменил его или использовал лишь какую-либо часть. Но при этом необходимо ставить перед собой задачу *интерпретировать музыкальное произведение*, вдохновленное литературным, и считать для себя главным автором композитора» [14, с. 35].

Перейдем же к отличиям трактовки Графини в опере по сравнению с повестью А.С. Пушкина. Если в литературном первоисточнике возраст Графини указан точно – 87 лет, то в опере она несколько моложе; ей около восьмидесяти, как восклицает Чекалинский [24, с. 93–94]. Но дело не в формальном возрасте. Графиня в опере представлена вовсе не дряхлой старухой. Если пушкинская старуха страдала склерозом, «не узнавая никого в лицо», и чувства ее уже омертвели, то в произведении братьев Чайковских Графиня обладает способностью и обращать внимание на конкретных людей, и оценивать их, а главное – испытывать определенные эмоции. Так, Графиня обратила внимание на Германа, на воздействие его «очей зловещего огня», как она поет в Квинтете в 1-й картине [там же, с. 86–87], охваченная каким-то непонятным ей страхом. Ее вокальная партия в Квинтете содержит активные восходящие скачки на октаву и сексты, достигая верхних нот ее партии – ре и ми второй октавы (кстати, самой верхней ноты ее партии – в фразе «Зачем опять он предо мной?» [там же, с. 86]); отметим также восклицание Графини с восходящими скачками на квинту и сексту в фразах «Откуда взялся он? Какой он страшный!» по отношению к Герману [там же, с. 88]. Эти скачки свидетельствуют об определенной жизненной энергии и силе характера. В дальнейшем эти же качества Графини постоянно обнаруживаются во многих ее репликах, имеющих характер повелительных возгласов: «Лиза, отвори» [там же, с. 200], «Зачем балкон открыт?» [там же, с. 202], «Смотри ты! Не дури! Сейчас ложиться!» [там же, с. 202–203], «Сейчас ложись!» [там же, с. 204] из 2-й картины, «Полно врать вам! <...>» [там же, с. 377], «Чего вы тут стоите? Вон ступайте!» [там же, с. 385] из 4-й картины. Эти реплики основаны на нисходящем движении, то скачкообразном (часто на квинту), то постепен-



ном, что свойственно вообще повелительным интонациям и показывает еще далеко не последнюю степень дряхлости.

Отличия «оперной» Графини от пушкинской верно подметила Н.В. Туманина: «Другим стал в опере и образ графини. Пушкин с замечательным реализмом обрисовал графиню\*»; обломок прошлого века, причудливую и капризную старую барыню-крепостницу. Образ графини <...> в повести складывается из ряда мастерски подобранных деталей. Скупое, но со скульптурной точностью вылеплен страшный образ разрушенного временем человеческого существа в эпизоде возвращения графини с бала» [22, с. 200]. Как видим, в опере образ Графини несколько иной, хотя общие черты остались: социальное положение, биография, свойства характера, обусловленные как ее статусом в обществе, так и старостью, с присущей ей капризностью и, зачастую, властностью. Общим является и то, что Графиня фактически осталась жить в прошлой эпохе, времени ее молодости, не принимая реалии настоящего.

Великолепный портрет Графини в молодости рисует Томский (возможно, внук Графини, как и в повести, но это по либретто остается неясным, однако подробности, на которых он останавливается в своем рассказе о Графине, свидетельствуют о его вероятно родственной близости к ней; однако обращение Графини к Томскому на «вы» – в реплике «Скажите (выделено мною – Е. С.) мне, кто этот офицер?» [24, с. 88] – ставит версию о том, что это ее внук, под большое сомнение; к внуку, особенно учитывая характер Графини, она бы обращалась, очевидно, на «ты», как к Лизе; да и Томский вряд ли обратился бы к своей бабушке так официально – «Графиня») в своей Балладе из 1-й картины и речитативе, предшествующем ей, в которой предстает блестящая красавица («Венера московская!» [там же, с. 94]), светская львица, подверженная страстям (кстати, так же, как и Герман, – в этом проявляется родственность их натур!). Так, она, судя по рассказу Томского, «все ночи напролет играла красавица» [там же, с. 95] (сравним с репликой Сурина о Германе: «Был и, как всегда, с восьми и до восьми утра, прикован к игорному столу» [там же, с. 40]. Гордость Графини выражена в ее возгласе – ответе Сен-Жермену на его нескромное предложение – «Как смеете вы?» с восходящим квинтовым скачком и пролонгированием слога «как» [там же, с. 99], но она погасила ее стремлением к возможности отыграться. Таким образом, в Балладе Томского Графиня обрисована как эксцентричная особа, в высшей степени азартная, страстная, до известной степени гордая, увлекающаяся, вызывающая интерес к своей личности.

Основная особенность образа Графини в опере заключается в том, что она показана не только объективно, какой она есть на самом деле, в реалистическом плане, а и такой, какой ее воспринимает Герман, то есть ее облик в значительной степени вырисовывается сквозь призму восприятия главного героя оперы, субъективно. На это обращают внимание ряд исследователей [20, с. 109–110; 22, с. 201]. Подчеркнем, что образ Графини в сознании Германа формируется только музыкальными средствами, в либретто эта особенность только намечена.

Объективно Графиня показана только в двух эпизодах: в 1-й картине в Квинтете «Мне страшно» и небольшом диалоге с Томским и в 4-й картине, где в основном и создается ее образ. Во 2-й картине ее объективная характеристика дана только в либретто, а в 5-й и 7-й картинах при появлении призрака, естественно, только в воображении Германа.

Вначале остановимся на объективной характеристике образа. В 1-й картине при встрече с Германом Графине представляется он страшным, о чем мы уже упоминали. Причина появления этого чувства, как мы полагаем, вполне объяснима: Графиня, благодаря своему внутреннему сходству с Германом по типу личности (на что мы уже обращали внимание), инстинктивно, подсознательно, только по горению его взгляда почувствовала одержимость его натуры, способность идти до конца вопреки здравому смыслу и обстоятельствам, силу характера, и это ее пугает.

Страх у Графини, вызываемый незнакомым ей офицером (как видим, вполне объяснимый реалистически), в значительной степени усилил, конечно, ее ужас при появлении Германа у себя в спальне в 4-й картине. Это чувство указывает на особую впечатлительность Графини и силу ее воображения.

Во 2-й картине реплики Графини, воплощенные в ее вокальной партии, вполне естественны для данной ситуации, учитывая характер старухи: услышав шум в комнате внучки, Графиня решила выяснить, в чем дело, и всячески распекает молодую девушку. Даже

в том, что Лизе «не спится», Графиня обвиняет «времена»: «Не спится! <...>, – передразнивает бабушка внучку. – Слыхано ли это? Ну, времена!» [24, с. 203]. Повелительные и сердитые вокальные фразы Графини мы уже отмечали; однако старуха отходчива: реплика «А я-то слышу шум; ты бабушку тревожишь!» [там же, с. 204] с понижением тесситуры и речитацией на одном звуке свидетельствует о «потеплении» в отношении бабушки к своей внучке и даже проявлении некоторой любви к ней. Последняя ее реплика перед уходом «и глупостей не смей тут затевать!» [там же, с. 204–205] достаточно спокойна; она звучит без какой-либо угрозы. Однако оркестровая партия в этой сцене создает совершенно иной образ, каким он представляется Герману (об этом речь впереди).

Сцене Графини в 4-й картине исследователи оперы уделяют, казалось бы, достаточное внимание [1, с. 389–396; 2, с. 752–765; 3, с. 174–178; 7, с. 184–194; 12, с. 205; 16, с. 306–313; 20, с. 110–111; 21, с. 114–127; 22, с. 216–220; 25, с. 95], однако далеко не все детали данной сцены, играющие существенную роль в создании образа, раскрыты в должной мере. Проанализируем ее более подробно.

Монологическая Сцена Графини, начиная с первой ее реплики до полного погружения в сон, состоит из четырех разделов, неравных по протяженности, но достаточно индивидуальных и контрастных друг другу: 1) выражение крайней степени раздражения и усталости после утомительного для старухи бала; 2) критики современных нравов; 3) воспоминания о молодости («воспоминания мертвеца», «мемуары», как удачно назвал их Б.В. Асафьев («жуткие подлинные мемуары XVIII века, *впервые обнаруженные в музыке*» [3, с. 176]); 4) песенка, основанная, как известно, на арии Лоретты из оперы А. Гретри «Ричард Львиное Сердце».

Первый раздел открывается репликой Графини «Полно врать вам! <...> Надоели! <...>» [24, с. 377] с характерным квинтовым нисходящим скачком, выражающей раздражение старухи, вполне отдающей себе отчет в смысле грубой лести приживалок. Оркестр в этот момент значительно подчеркивает данную эмоцию пожилой женщины: звучат тройные форшлаги в партиях первых скрипок и струнных басов с последующими нисходящими ходами, а в партиях вторых скрипок и альтов – характерный ритмический рисунок, основанный на неоднократном сопоставлении триоли шестнадцатыми и восьмой, приобретающий значение лейтритма Графини (впервые появляется во 2-й картине при появлении ее на сцене, а затем в 4-й картине при ее выходе, служа фоном Хора приживалок); этот ритм звучит на протяжении всего первого раздела.

Далее, фразы «Я устала! <...> мочи нет <...>» [там же, с. 378] звучат в самой низкой тесситуре партии Графини с нисходящим квинтовым скачком к самой низкой ноте в ее партии – ля малой октавы, что демонстрирует усталость старухи в самой полной мере. Нежелание Графини спать в постели можно объяснить не только как пустой каприз, но и как подсознательное сопротивление смерти, после которой тело человека принимает лежачее положение, поэтому столь пожилая женщина желает спать в кресле. Вступление басового кларнета с нисходящей линией в большой степени усиливает мрачный колорит и создает угнетающее настроение; в этом отношении «помогают» бас-кларнету фагот и флейта в низком регистре, исполняющие основную интонацию предшествовавшего Хора приживалок; затем настойчивое долбящее *ostinato* флейты и обоих фаготов в три октавы драматизируют и без того крайне гнетущую обстановку, предваряя прием, ставший столь популярным в XX в. [там же, с. 378–379].

Если в данном разделе благодаря указанным оркестровым средствам (лейтритм, темный колорит) воплощаются особенности восприятия Графини Германом и предвещаются последующие драматические события, то в следующем разделе старуха представлена совершенно объективно. Второй раздел открывает восклицание Графини «Ах, постыл мне этот свет!» [там же, с. 379]. Оно основано на нисходящем гаммообразном движении, типичном для некоторых тем П.И. Чайковского, выражающих ностальгические чувства и трагическую обреченность (например, «Что день грядущий мне готовит» из арии Ленского в опере «Евгений Онегин», *Adagio* из «Щелкунчика» – танец феи Драже и принца Коклюша). В данном случае ностальгия по давно прошедшим годам выражена у Графини в высшей степени ярко. Указанная тема переходит из вокальной партии в оркестр, где ее вариант поочередно проводят сначала меланхолический фагот, а затем первые и вторые скрипки в октаву, создавая в некоторой степени просветление и выражая иронию, впрочем, вполне благодушную. В это время Графиня опять сетует на «времена» (вспомним ее реплику из

2-й картины), возмущаясь манерами и тоном современного светского общества. Остинатное проведение темы в оркестре симфонизирует данный эпизод, являясь показательным приемом для П.И. Чайковского: речитатив вокальной партии сопровождается развитой, тематически насыщенной оркестровой, создавая тем самым второй план. Возмущенные и выражающие презрение реплики Графини «Кто дансерки?» (тонкость либретто – употребление французского слова, также как и предыдущее выражение «ни петь не знают» – по-русски следовало бы сказать «не умеют», в которых заключается игра слов: по-французски глаголы «уметь» и «знают» выражаются одним словом – *savoir*, на что указывает Л.Э. Красинская: Графиня привыкла «говорить и думать по-французски» [12, с. 205]), «Кто поет? Девчонки!» [24, с. 380]: основаны на указанном уже нами нисходящем квинтовом скачке, придавая единство всей ее вокальной партии. В то же время в скрипичных партиях также звучат нисходящие квинтовые ходы. Таким образом, создается единство вокальной и оркестровой партий (при всем их различии! – дублирование вокальной партии инструментами отсутствует), углубляя воплощаемый образ.

В третьем разделе Сцены Графиня погружается в сладостные для нее воспоминания о временах своей молодости. Характер вокальных фраз разительно изменяется. Появляется некоторая задумчивость и мягкость в интонациях. Юмористический эффект возникает при упоминании знаменитой фаворитки Людовика XV: «сама, сама маркиза Помпадур! <...>» [там же, с. 382]: ее имя Графиня произносит на одной из самых высоких нот ее партии – на ре второй октавы (для Графини маркиза является несомненным авторитетом, фактически управляющим в то время государством); в результате тесситурного выделения возникает ироническое отношение автора оперы к своему персонажу; вот где тесситура является ярким выразительным средством! Слово «король» произносится на гораздо более низких нотах [там же, с. 383].

И в этом разделе роль оркестра очень значительна. Вначале у кларнета звучат протяженные звуки с последующими новеволями в низком регистре, создавая тусклый колорит (ведь все в прошлом!). К нему присоединяются басовый кларнет и валторна с сурдиной, усиливая мрачную звуковую окраску (вот где ярко проявляется мастерство П.И. Чайковского как блестящего психолога-колориста!); одновременно начинают шелестеть скрипки, исполняя *tremolo* на три *piano*, виолончели *pizzicato* мягко отмечают сильные доли. В результате создается многоплановая звуковая картина, как нельзя более точно отображающая погружение в далекие, неуловимые и столь сладостные воспоминания. На словах «При них я и певала <...>» английский рожок, также приобретающий в данном случае ностальгический оттенок, печально, но вместе с тем задумчиво интонирует старинную французскую песню «Vive Henri IV» (тему этой песни П.И. Чайковский использовал в «Спящей красавице», где она звучит совсем иначе – торжественно и помпезно). Шелестящий пассаж первых скрипок, также на три *piano*, завершает этот эпизод, подчеркивая зыбкость событий, оставшихся только в достаточно цепкой памяти Графини («Я, как теперь, все вижу <...>» [там же, с. 383]).

Четвертый раздел сцены – напевание Графиней мелодии упомянутой уже нами арии Лоретты. Об ее отличиях от оригинала написана обстоятельная статья Л.В. Карагичевой [10], поэтому мы не останавливаемся на характеристике песенки Графини в опере; скажем только, что она в высшей степени удачно воплощает состояние пожилой женщины, с ностальгией вспоминающей молодые годы и постепенно погружающейся в сон, поэтому допущенный П.И. Чайковским анахронизм никакой роли не играет, так как художественный эффект его полностью нивелирует. Возглас Графини «Чего вы тут стоите? Вон ступайте!» вполне в духе ее повелительных реплик в раздраженном состоянии; отметим только, что первая фраза реплики интонационно совпадает с началом темы Германа «Я имени ее не знаю», предвещая таким образом неумолимо приближающуюся роковую развязку.

Третий и четвертый разделы сцены вносят существенно новую черту в характеристику Графини, показывая ее с совершенно иной стороны – лирической. Перед нами предстает старая женщина, вспоминающая безвозвратно ушедшие юные годы, и этим она вызывает сочувствие.

В сцене с Германом состояние Графини передает только оркестр, партия которого отображает ужас, охвативший старуху при виде того офицера, к которому она подсознательно испытывала страх. Кларнеты и фаготы передают оцепенение и судорожное биение ее сердца. П.И. Чайковский абсолютно точно в медицинском смысле передает сердечную аритмию с



помощью синкопированных ритмических рисунков и форшлагов в партиях этих инструментов. Но Графиня после настойчивого призыва Германа «Откройтесь мне! Скажите!» находит в себе силы выпрямиться и грозно смотреть на него согласно ремарке либретто [24, с. 399–400]. И ее ответ звучит в оркестре: громогласно его проводят духовые инструменты с преобладаем медных – трубы и тромбона [там же, с. 400–401]. В самый последний момент своей жизни Графиня проявляет мужество, отказывая Герману в ответе, выраженном словами: ее грозное молчание и является ответом. Это кульминационный момент во взаимоотношениях Графини и Германа, приводящий к смерти старухи. В то же время это проявление рока, связывающего персонажей (в этом смысле рок – это маниакальная одержимость Германа, приводящая его не только к собственной гибели, но и Графини и Лизы).

Момент смерти Графини также обозначен с медицинской точностью: ее кратковременная агония и последние удары сердца передают эти же фигурации кларнетов и фаготов с заключительными аккордами труб и тромбонов [там же, с. 404–405], что отмечено рядом исследователей [3, с. 177; 7, с. 192; 16, с. 312; 22, с. 219–202].

Характеристика Призрака Графини в 5-й и 7-й картинах не входит в задачу нашей работы, так как он существует только в воображении Германа.

Таким образом, у реальной Графини нет своей лейттемы, ее характеристика складывается из речитативных реплик, отличающихся чрезвычайной выразительностью и точностью обрисовки образа, то основанных на повелительных выкриках, то напевных (в этом отношении П.И. Чайковский проявляет незаурядное мастерство, ставящее его в ряд изумительных Мастеров речитатива – А.С. Даргомыжского и М.П. Мусоргского), и песенной мелодии А. Гретри; помимо этой песни яркие кантатиенные тематически содержательные темы в партии Графини отсутствуют. Партия Графини в основном диатонична в своей основе, сочетая как поступенное движение и речитацию на одном звуке, так и скачки, но не более октавы.

Что же касается темы, основанной на трехзвучном мотиве, развиваемом секвенционно и называемом иногда темой Графини (так назвал ее Б.В. Асафьев [3, с. 166–167], что утвердилось в работах некоторых авторов и в учебной практике [1, с. 368; 11, с. 178; 15, с. 276; 16, с. 280; 19, с. 185; 20, с. 110; 22, с. 202; 23, с. 116]), то к реальному персонажу эта тема не имеет никакого отношения: можно сказать – это тема Графини только в воображении Германа, а точнее, как называет ее А.Н. Должанский, это «тема судьбы», «тема азартного, опасного риска» [8, с. 169]. Графиня, созданная воспаленным воображением Германа, характеризуется только его репликами и оркестром, приобретающим огромную выразительную силу (рамки нашей работы не позволяют на этом остановиться, да это и не входит в задачи данной статьи – Е. С.). Исходя из этого, никакой двойственности, как пишут некоторые исследователи [4, с. 116; 5, с. 83; 20, с. 109–110; 23, с. 317; 19, с. 184, 186], в образе Графини не наблюдается: это вполне цельный, реалистический образ, и нет никаких оснований считать его хоть в какой-то мере негативным: Графиня показана со всеми ее недостатками, во многом обусловленными весьма почтенным возрастом, но в то же время, как мы показали, и некоторыми достоинствами.

Как обозначено в клавире и партитуре оперы, партия Графини написана для меццо-сопрано. Однако, учитывая диапазон партии (а – e<sup>2</sup>) и ее относительно низкую тесситуру, скорее всего партия предназначена для контральто, что подтверждается опытом оперной практики: партию успешно исполняют как контральто, так и меццо-сопрано. В уже упомянутых нами репликах «Сама маркиза Помпадур! <...>» и «Лиза, отвори!» невысокие для меццо-сопрано ноты d<sup>2</sup> и es<sup>2</sup> должны в связи с их смыслом восприниматься как высокие, что естественно будет звучать именно у контральто. Встречающиеся в партии Графини звуки малой октавы (h, b, a) должны звучать достаточно тембрально насыщенно и вполне естественно, что также обеспечивает контральто. Песня же Графини звучит в диапазоне ais – g<sup>1</sup>, то есть в низкой тесситуре, естественной именно для контральто.

Основной же **вывод** для исполнителей роли Графини заключается в том, что, работая над сценическим воплощением роли, следует, конечно, выстраивать ее исходя из **реального** образа данного персонажа, созданного авторами оперы вербальными и музыкальными средствами с огромной силой убедительности и жизненной достоверностью. Образ же Графини, созданный воображением Германа и существующий только в его сознании, воплощен в его репликах вокальной партии и особенно оркестровыми средствами, не нуждающимися в наивной сценической иллюстративности.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверьянова О.И., Орлова Е. П.И. Чайковский. Русская музыкальная литература. Вып. 3. Учебное пособие для музыкальных училищ. Москва : Музыка, 2013. С. 208–463.
2. Альшванг А.А. П.И. Чайковский. 2-е изд. Москва : Музыка, 1967. 928 с.
3. Асафьев Б.В. «Пиковая дама». *Симфонические этюды* / Б. Асафьев. Ленинград : Музыка, 1970. С. 158–193.
4. Берлянд-Черная Е.С. Пушкин и Чайковский. Москва : Музгиз, 1950. 144 с.
5. Богданов-Березовский В.М. Оперное и балетное творчество Чайковского : очерки. Ленинград ; Москва : Гос. изд-во «Искусство», 1940. 119 с.
6. Голицына Наталья Петровна. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD%D0%B0,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F\\_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD%D0%B0,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0) (дата обращения: 20.05.2020).
7. Густякова Д.Ю. Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П.И. Чайковского : дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. Ярославль, 2006. 228 с.
8. Должанский А.Н. Еще о «Пиковой даме» и Шестой симфонии Чайковского. Избранные статьи. Ленинград : Музыка, 1973. С. 162–177.
9. Загряжская Наталья Кирилловна. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%8F%D0%B6%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F\\_%D0%9A%D0%BB%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%8F%D0%B6%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F_%D0%9A%D0%BB%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0) (дата обращения: 20.05.2020).
10. Карагичева Л.В. Два этюда о «Пиковой даме». *Советская музыка*. 1990. № 6. С. 50–53.
11. Келдыш Ю.В. П.И. Чайковский. *История русской музыки* : в 10-ти томах. Москва : Музыка, 1994. Т. 8 : 70–80-е гг. XIX в. Ч. 2. С. 89–245.
12. Красинская Л.Э. Оперная мелодика П.И. Чайковского. Ленинград : Музыка, 1986. 248 с.
13. Мейлах Б.С. Пушкин и его эпоха. Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1958. 699 с.
14. Нестеренко Е.Е. Размышления о профессии. Москва : Искусство, 1985. 184 с.
15. Побережная Г.И. Петр Ильич Чайковский. Киев, 1994. 347 с.
16. Протопопов В.В., Туманина Н.В. Оперное творчество Чайковского. Москва : Изд-во Академии Наук СССР, 1957. 372 с.
17. Пушкин А.С. Пиковая дама. *Собрание сочинений* : в 10-ти т. / А.С. Пушкин. Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1960. Т. 5 : Романы. Повести. С. 233–262.
18. Пушкин А.С. Дневник. *Собрание сочинений* : в 10-ти т. / А.С. Пушкин. Москва : Гос. изд-во художественной литературы, 1962. Т. 7. С. 312–343.
19. Розанова Ю.А. История русской музыки. Москва : Музыка, 1986. Т. II : Вторая половина XIX в. Кн. 3-я : П.И. Чайковский. 2-е изд., испр. и доп. 279 с.
20. Ручьевская Е.А. Петр Ильич Чайковский. Санкт-Петербург, 2010. 140 с.
21. Соловцов А.А. Пиковая дама П.И. Чайковского. Москва : Музгиз, 1959. 152 с.
22. Туманина Н.В. Чайковский и музыкальный театр. Москва : Музгиз, 1961. 254 с.
23. Туманина Н.В. П.И. Чайковский. Великий мастер. 1878–1993. 2-е изд. Москва : ЛЕНАНД, 2014. 504 с.
24. Чайковский П.И. Пиковая дама. Партитура. Москва : Музыка, 1983. 610 с.
25. Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. Москва ; Ленинград. 1947. 242 с.

## REFERENCES

1. Averyanova O., Orlova E. P.I. (2013) Chajkovskij. Russkaya muzykalnaya literatura. Vyp. 3. Uchebnoe posobie dlya muzykalnyh uchilish. Moskva: Muzyka, S. 208–463[in Russian].
2. Alshvang A. (1967) P.I. Chajkovskij. Izd. 2-e. Moskva: Muzyka [in Russian].
3. Asafev B. (1970) “Pikovaya dama”. B. Asafev. Simfonicheskie etyudy. Leningrad: Muzyka, S. 158–193 [in Russian].
4. Berlyand-Chyornaya E. (1950) Pushkin i Chajkovskij. Muzgiz [in Russian].
5. Bogdanov-Berezovskij V. (1940) Opernoe i baletnoe tvorchestvo Chajkovskogo. Ocherki. Leningrad, Moskva: Gos. izd-vo “Iskusstvo” [in Russian].
6. Golicyna, Natalya Petrovna. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD%D0%B0,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F\\_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D1%8B%D0%BD%D0%B0,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0) (data obrasheniya: 20.05.2020).
7. Gustyakova D. (2006) Klassicheskij opernyj tekst v sovremennoj kulture: “Pikovaya dama” P.I. Chajkovskogo: a dissertation on the health of the scientific level of the candidate of the mystical exaltation. Yaroslavl [in Russian].
8. Dolzhanskij A. Eshyo o “Pikovej dame” i Shestoj simfonii Chajkovskogo. A. Dolzhanskij. Izbrannye stati. Leningrad: Muzyka, 1973. S. 162–177 [in Russian].
9. Zagryazhskaya, Natalya Kirillovna. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%8F%D0%B6%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F\\_%D0%9A%D0%BB%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%80%D1%8F%D0%B6%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F,%D0%9D%D0%B0%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F_%D0%9A%D0%BB%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0)

82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F\_%D0%9A%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%BB%D0%B-%B%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (data obrasheniya: 20.05.2020).

10. Karagicheva L. (1990) Dva etyuda o "Pikovoj dame". Sovetskaya muzyka. № 6. S. 50–53 [in Russian].
11. Keldysh Yu. (1994) P.I. Chajkovskij. Istoriya ruskoj muzyki: v 10 tomah. Moskva: Muzyka, T. 8: 70–80-e gody XIX veka. Ch. 2. S. 89–245 [in Russian].
12. Krasinskaya L. (1986) Opernaya melodika P.I. Chajkovskogo. Leningrad: Muzyka [in Russian].
13. Mejlah B. (1958) Pushkin i ego epoha. Moskva: Gos. izd-vo hudozhestvennoj literatury [in Russian].
14. Nesterenko E. (1985) Razmyshleniya o professii. Moskva.: "Iskusstvo" [in Russian].
15. Poberezhnaya G. (1994) Pyotr Ilich Chajkovskij. Kiev [in Russian].
16. Protopopov V., Tumanina N. (1957) Opernoe tvorchestvo Chajkovskogo. Moskva: Izd-vo Akademii Nauk SSSR [in Russian].
17. Pushkin A. (1960) Pikovaya dama. Sobranie sochinenij v 10-ti tomah. Moskva: Gos. izd-vo hudozhestvennoj literatury. T. 5: Romany. Povesti. S. 233–262 [in Russian].
18. Pushkin A. (1962) Dnevnik 1833–1835 gg. Sobranie sochinenij v 10-ti tomah. Moskva: Gos. izd-vo hudozhestvennoj literatury. T. 7. C. 312–343 [in Russian].
19. Rozanova Yu. (1986) Istoriya ruskoj muzyki. T. II: Vtoraya polovina XIX veka. Kn. 3-ya: P.I. Chajkovskij. 2-e izd., ispr. i dop. Moskva: Muzyka [in Russian].
20. Ruchevskaia E. (2010) Pyotr Ilich Chajkovskij. Sankt-Peterburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg [in Russian].
21. Solovcov A. (1959) Pikovaya dama P. I. Chajkovskogo. Moskva: Muzgiz [in Russian].
22. Tumanina N. (1961) Chajkovskij i muzykalnyj teatr. Moskva: Muzgiz [in Russian].
23. Tumanina N. (2014) P.I. Chajkovskij. Velikij master. 1878–1993. Izd. 2-e. Moskva: LENAND [in Russian].
24. Chajkovskij P. (1983) Pikovaya dama. Partitura. Moskva: Muzyka [in Russian].
25. Yarustovskij B. (1947) Opernaya dramaturgiya Chajkovskogo. Moskva, Leningrad [in Russian].

УДК 782.3

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-7>

**Ганна Олексіївна Савонюк**  
ORCID: 0000-0001-7005-9583

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,  
викладач ліцею «Наукова зміна»  
annasavonyuk@gmail.com*

## ПАСІОНИ О. КОЗАРЕНКА: ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОГО ТА ІННОВАЦІЙНОГО

**Мета роботи** – у дослідженні музично-історичного розвитку пасіонів (від прадавніх часів до сучасності) із жанрово-стильовою акцентуацією на українських страстях. **Методологія дослідження** спирається на методи індукції, жанрово-стильового аналізу, історичний та герменевтичний методи. **Наукова новизна** полягає в доведенні існування «натяків» на жанр страстей ще в давньоєгипетських міфах. Уперше проведено паралелі від давньоєгипетських образів (Озіріс, Ізіда, єгиптяни) до новозавітних персонажів (Христос, Богоматір, натовп ізраїльтян, що жадав смерті Ісуса). У дослідженні вперше вказано на феноменологічні особливості сучасної моделі українських пасіонів («Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа»), що з'являється у творчості композитора Олександра Козаренка. Даний твір є прикладом звернення до пражанру пасіонів, який відроджено через музичне звернення композитора до Острозьких антифонів православної Служби Дванадцяти Євангелій (ранньомодерна доба). У творі О. Козаренка майстерно поєднані традиційні й інноваційні аспекти формування пасіонів, що вплинули на формування сучасних ознак жанру взагалі. Митець вдало поєднує стародавні слов'янські наспіви з авторським баченням страстей нашого часу. **Висновки.** Підкреслено, що розширення мистецького культурного простору завдяки зверненню до жанру пасіонів є нагальною духовною потребою сьогодення. Унікальною творчою одиницею пасіонів початку третього тисячоліття є страсті «по-українські». Пасіони є структурною унікальною, що поєднує в собі поліморфні ознаки. Твір львівського композитора Олександра Козаренка доводить аутентичну неповторність національних витоків та підтверджує вагомий внесок сучасних українських митців у світові культуру та мистецтво. Нове композиторське бачення сакрального музичного монодійного мелосу не лише відновило його, але й показало внутрішній потенціал звучання, що довело його актуальність у нашому сьогоденні.

**Ключові слова:** жанр, Ісус, пасіони, страсті.



*Savoniuk Hanna Oleksiivna, Applicant at the Music History and Musical Ethnography Department of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Teacher of the Lyceum “Naukova Zmina” (Kiev)*

**A. Kozarenko's passions: a genre synthesis of traditional and innovative**

**Research objective** is to study the musical and historical development of passions (from ancient times to the present) with genre and style accent on Ukrainian passions. **The methodology** is based on induction methods, genre and style analysis, historical and hermeneutic methods. **The scientific novelty** consists in proving the existence of «hints» on the passion genre in ancient Egyptian myths. For the first time parallels were made from the ancient Egyptian figures (Osiris, Isida, Egyptians) to the New Testament characters (Christ, Mother of God, the crowd of Israelites), thirsting for Jesus' death. The study for the first time indicates the phenomenological features of the modern model of Ukrainian passions (“*Strasti Hospoda Boha Nashoho Isusa Chrysta*”), which appear in the work of the composer Oleksandr Kozarenko. This work is an example of a reference to the primary genre model of passions, which is revived through the musical harangue of Olexandr Kozarenko. This work is an example of a reference to the primary genre model of passions, which is revived through the musical creativity of the composer to the Ostroh antiphons of the Orthodox Service of the Twelve Gospels (early modern period). In his work, A. Kozarenko skillfully combines traditional and innovative aspects of genre formation, which influenced the formation of modern features of the Passion as a whole. The artist successfully combines ancient Slavic tunes with the author's vision of the passions of our time. **Conclusions.** Emphasize that the expansion of artistic cultural space by addressing the genre of passion is a vital spiritual need of today's reality. A unique creative unit of passions at the beginning of the third millennium are passions “in Ukrainian”. Passions are a unique structure that combines the signs of polymorphism. The work of the Lviv composer Olexander Kozarenko proves the authenticity of the national sources and confirms the significant contribution of modern Ukrainian artists to the culture and work of our universe. The new composer vision of the sacred musical monodic melos not only contributed to its restoration, but also showed the internal potential of sound, proving its relevance today.

**Key words:** genre, Jesus, passions.

*Савонюк Анна Алексеевна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой, преподаватель лицея «Наукова зміна»*

**Пассионы А. Козаренко: жанровый синтез традиционного и инновационного**

**Цель работы** – исследование музыкально-исторического развития пассионов (от древнейших времен до современности) с жанрово-стилевой акцентуацией на украинских страстях. **Методология исследования** опирается на методы индукции, жанрово-стилевого анализа, исторический и герменевтический методы. **Научная новизна** заключается в доказательстве существования «намеков» на жанр страстей еще в древнеегипетских мифах. Впервые проведены параллели от древнеегипетских образов (Озирис, Изиды, египтяне) до новозаветных персонажей (Христос, Богородица, толпа израильтян, жаждущая смерти Иисуса). В исследовании впервые указано на феноменологические особенности современной модели украинских пассионов («*Страсти Господа Бога Нашего Иисуса Христа*»), которые появляются в творчестве композитора Александра Козаренко. Данное произведение является примером обращения к пражанру пассионов, который возрождается через музыкальное обращение композитора к Острожским антифонам православной Службы Двенадцати Евангелий (ранне-модерный период). В произведении А. Козаренко искусно сочетаются традиционные и инновационные аспекты формирования жанра, которые повлияли на формирование современных признаков пассионов в целом. Композитор удачно сочетает древние славянские напевы с авторским видением страстей нашего времени. **Выводы.** Подчеркивается, что расширение художественного культурного пространства за счет обращения к жанру пассионов является насущной духовной потребностью сегодняшних реалий. Уникальной творческой единицей страстей в начале третьего тысячелетия являются страсти «по-украински». Пассионы – структура уникальная, сочетающая в себе признаки полиморфности. Произведение львовского композитора Александра Козаренко доказывает аутентичную неповторимость национальных истоков и подтверждает весомый вклад современных украинских творцов в мировую культуру и творчество. Новое композиторское видение сакрального музыкального монодического мелоса не только способствовало его восстановлению, но и показало внутренний потенциал звучания, доказав его актуальность в наши дни.

**Ключевые слова:** жанр, пассионы, страсти, Иисус.

**Актуальність теми дослідження** зумовлена тим, що жанр страстей (пасіонів) в українському музикознавстві маловивчений.

У світовому культурному просторі від прадавніх часів особливе місце належить історії про життєвий шлях, страту та воскресіння Христа. Останнім дням життя Месії присвячено окремий музичний жанр страстей (пасіонів), який уже понад п'ятсот років не втрачає своєї актуальності та наповнюється новими сучасних рисами, ототожнюється зі своєю епохою.

Головним функціональним навантаженням жанру є донесення до слухача основної християнської тези: страждання Ісуса, Його смерть за гріхи людства, воскресіння – усе заради вічного життя кожної людини. Євангеліє Від Івана (3: 16–21): «Так бо Бог полюбив світ, що дав Сина Свого Однородженого, щоб кожен, хто вірує в Нього, не згинув, але мав життя вічне» [1].

У закордонному музикознавстві пасіони представлено досить розгорнуто. Так, результатами дослідження російського науковця Євгенії Рау стала дисертація «Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв.» (2018 р.) [3]. В українському музикознавстві тема пасіонів малодосліджена. У своїй праці Аліна Ткаченко [4] досліджує пасіони О. Козаренка, але лише з позиції використання у страстях прадавньої монодії. Наукового підходу потребує вивчення нових сучасних зразків страстей. Є необхідність у їх аналізі та систематизації для виявлення новітніх, сучасних тенденцій розвитку пасіонів у контексті української та світової культури.

**Мета дослідження** – вивчити музично-історичний розвиток пасіонів (від прадавніх часів до сучасності) із жанрово-стильовою акцентуацією на українських страстях. *Методологія* дослідження спирається на методи індукції, жанрово-стильового аналізу, історичний та герменевтичний методи.

**Наукова новизна** полягає в доведенні існування «натяків» на жанр страстей ще в давньоєгипетських міфах. Уперше проведено паралелі від давньоєгипетських образів (Озіріс, Ізіда, єгиптяни) до новозавітних персонажів (Христос, Богоматір, натовп ізраїльтян, що жадав смерті Ісуса). У дослідженні вперше вказано на феноменологічні особливості сучасної моделі українських пасіонів («Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа»), що з'являється у творчості композитора Олександра Козаренка.

**Виклад основного матеріалу.** «Страстями» ще давньогрецький історик Геродот називає обряди-містерії на честь давньоєгипетського бога сонця Озіріса [2, с. 58]. Згодом образи єгипетських богів ніби продовжать своє існування в музичному баченні жанру пасіонів. Озіріс із його властивістю відроджуватися – уособиться у Христі, постать Ізіди та її страждання втіляться в образі Богоматері, а багатолюдність під час ритуалів єгиптян стане символом натовпу, який скандуватиме на Голгофі: «Розіпни Його! <...>» (Від Івана (19:15)) [1].

Маючи своєрідні «паростки жанру» ще у «фараонівські» часи, страсті увійшли в церковний ужиток лише в IV ст. (у вигляді псалмодії). Першими вокальними пасіонами Відродження, авторство яких встановлено, є твір англійського композитора Річарда Деві (1465–1507 рр.) “Johann passion” (приблизно 1490 р.) з Ітонської хорової книги. У барокову добу жанр зазнає розквіту з кульмінаційною точкою у творах Й.С. Баха. Класична епоха разом із Й. Гайдном дарує світу симфонію № 49 “La Passione” (f-moll, 1768 р.). Період романтизму вважається часом занепаду жанру, але яскравим прикладом пасіонів як частини великого полотна романтичної ери є ораторія-трилогія Ф. Ліста «Христос» (1862–1866 рр.). Саме третя частина твору є розповіддю про «Страсті та воскресіння» Месії.

Із другої половини XX ст. можна спостерігати за відродженням жанру пасіонів, яке продовжується і дотепер. Свідомством тому є нові твори, що з'являються в сучасному музичному безмежжі. За останні півсторіччя композиторами створено безліч різнопланових новітніх жанрових структур, що мають «страсну» основу: рок-опера Л. Вебера «Ісус Христос суперзірка» (1970 р.), симфонія-ораторія Д. Дебні “Passion of the Christ” (2005р.), вокальні «Страсті» Михаїла Гоголіна (на два духовні вірші) (2008 р.), твір “The little match girl passion” («Страсті за дівчинкою із сірниками» (2007 р.)) Д. Ленга за сюжетом казки Г.Х. Андерсена тощо.

Українськими прикладами пасіонів є «Страсті по Владиславу» (1988 р.) та “Passione” Соната № 1 для баяна (1985–1989 рр.) Володимира Рунчака. Твір Василя Гайдука «Страсті Господні» («Хресна дорога») (2003 р.) та «Страсті Господа Бога Нашого Ісуса Христа» (1997 р.) Олександра Козаренка.

Текстова основа страстей може бути різною. Так, «Страсті за Матвієм» митрополита Іларіона написані на канонічні тексти Євангелія, “Passion of the Christ” Д. Дебні – на лібрето Лізбет Скотт. Оригінально підійшов до вибору основи пасіонів львівський композитор Олександр Козаренко. Стрижнем його пасіонів є кращий зразок давнього піснеспіву – монодія, яка є значущим явищем у нашій культурі ще із часів Київської Русі і спирається на візантійську православну культуру. Ю. Ясіновський, який має багаторічний досвід у вивченні феномену церковних монодій, вказує на те, що в них «виявляються ті самі закономірності досконалості музичного процесу, що й у композиторів-класиків» [5, с. 45]. У XVI ст. в Україні сформувалась одна рукописна універсальна книга «Ірмолой» («Ірмологіон») [6], до якої увійшли найкращі церковні піснеспіви ранньомодерної доби. Для написання «Страстей <...>» О. Козаренко, за пропозицією Ю. Ясіновського, використовує 15 антифонів із львівського «Ірмологіону» XVI ст. Основа антифонів – Острозька монодія, яка є локальною часткою Київського розспіву. Своєю назвою монодія завдячує князю Василю-Костянтину Острозькому й Острозькій школі, де вона з'явилася.

У пасіонах О. Козаренка простежується кропітка робота із прадавними піснеспівами. Композитор використовує лише десять із п'ятнадцяти антифонів. За основу частин свого твору автор бере лише головні, на його думку, антифонні речення-тези.

**Інноваційною** складовою частиною пасіонів є власна музична компонента автора, яка поєднується з «відлунням» Острозького минулого. Оригінальний музичний текст монодії органічно доповнює текст авторський. Композиторський мотив-наспів ( $a - f - g - f$ ), що нагадує середньовічну тему *Dies Irae*, заявляє про себе вже в першій частині. Далі цей мотив розвивається, трансформується, перетворюється на тему Христа. Використання лейтмотиву-наспіву впродовж усього твору стає своєрідною жанровою ознакою, що запозичено з епохи романтизму.

Упродовж усього твору композитор надає вагомої значущості «мотивній символіці» (за визначенням Віри Носіної) як жанровій складовій частини пасіонів епохи бароко. Так, у I антифоні провідний мотив  $a - f - g - f$  проходить чотири рази, символізує чотири сторони світу, дорівнює кількості сторін хреста. Четвірка – символ земної постаті Ісуса; на четвертий день Господь сотворив усе земне, матеріальне. У цьому ж антифоні початкове речення тексту повторюється п'ять разів – це число в Біблії має значення благодаті або милості.

**Інноваційність** жанру пасіонів проявляється в осучасненні монодії: вона починає грати фарбами гармонії та розбивається на такти (окрім п'ятої частини, у якій збережено аутентичний запис нотного тексту). П'ятий антифон стає символом чистоти та святості. Саме в цій частині розміщується арія Христа (соло тенора). Нестандартне рішення «зворотної», тихої кульмінації всередині надає антифону своєрідного колориту. Саме тут уперше звучить орган як символ небесного багатоголосся, як жанровий символ пасіонів бароко. Його використання як основи католицького богослужіння у взаємодії зі звучанням Острозького наспіву як основи православної служби свідчить про поєднання елементів західного та східного обрядів. У цьому вбачається принцип поліконфесійності твору.

Упродовж усієї п'ятої частини (це точна середина твору) дев'ять разів використовується фермата, яка стає засобом підсумку і медитації водночас (дев'ять – число закінченості, число суду). Характерною особливістю антифонів (з першого по четвертий) є використання звука *d* як закінчення – своєрідної крапки наприкінці. Для перших двох антифонів це очевидно, оскільки на ньому вони закінчуються; із центрального звука *d* починається арія матері Христа (IV антифон). Звук *d* стає центром тяжіння всього твору, з'являється в п'ятому антифоні рівно тридцять три рази (вік Христа): на ньому мелодійна лінія арії Христа чотири рази завмирає на ферматі, з нього бере свій початок і на ньому вона закінчується. Так само центром тяжіння у християнському світі виступає Господь: «Я Альфа й Омега <...> Той, Хто є, і Хто був, і Хто має прийти, Вседержитель!» (Об'явлення (1:8)); «Я Перший і Останній» (Об'явлення (1:17)) [1]. Якщо спочатку *d* – це просто центр модального ладу, то наприкінці він трансформується в тональну опору *d-dur* та *d-moll*. Одноименні тональності об'єднані в десятому антифоні і стають закінченням, своєрідною змістовною крапкою наприкінці «Страстей <...>».

Структура сучасних українських пасіонів має свою логіку вибудови, що відповідає біблійному розподілу на Старий і Новий Завіти. У творі О. Козаренка таке відокремлення символізує життя людства до страти Ісуса та після. Своєрідним пунктом розмежування призначений стати VII антифон «Via Dolorosa» – така назва вулиці, якою йшов на страту Ісус. Композитор використовує інтонаційні, гармонійні відмінності між частинами твору, що звучать до і після VII антифону. Ця межа підкреслює і символізує епохальне роз'єднання (епоха ранньомодерної доби з її Острозьким наспівом і сучасність) та їх злиття в одному опусі. У цьому вбачаємо жанровий синтез, бажання поєднати типові риси пасіонів двох різних епох.

Починаючи із сьомого антифону, композитор переносить слухача в нове бачення реальності, завдяки впровадженню гармонійних фарб, що є засобом мислення нового часу. Сьомий антифон постає єдиним інструментальним номером у творі. Оркестровими засобами передано сходження Христа на Голгофу та передчуття Його смерті на хресті. Передаючи оркестру слово, композитор підкреслює емоційну напругу.

Виділенням двох антифонів, назвами: сьомий антифон «Via Dolorosa» (назва вулиці в Єрусалимі, якою проходив шлях Ісуса до місця розп'яття) та дев'ятий антифон «Pieta» (у перекладі з італійської – «жалість»), композитор ніби підкреслює найвищий ступінь болю, який викликає прощання з тілом Христа.

У підсумку відзначимо, що Олександр Козаренко у «Страстях <...>» відроджує монодійне звучання ранньомодерної доби. Він розкриває багатий потенціал аутентичних піснеспівів, звертається до *пражанру* пасіонів, коріння якого лежить у візантійській співочій



традиції, що є спадкоємцем старогрецької культури. Тобто, пройшовши через віки, «Страсті <...>» О. Козаренка стали зразком синтезу багатьох культур: давньогрецької, слов'янської, західноєвропейської, української. У своєму творі композитор використав принцип жанрової поліконфесійності, яка стала ознакою нашого часу.

Головною інновацією твору О. Козаренка є факт звернення композитора до пражанру, який автор вибудовує на каркасі «арія – хор – речитатив» (усі три складники наявні у творі). Отже, остання структура, яка має протестантське-католицьке походження, зазнає православного впливу (завдяки модернізації монодії, додаванню православного речитативу Євангеліста, залученню нестандартного інструментарію – фрусти).

Отже, жанровими ознаками осучаснення пасіонів стала їхня властивість узгоджуватися із часом, місцем виконання, особою композитора (його світогляд, національність, віросповідання). Жанр, як структура рухлива, увібрав у себе ознаки попередніх епох.

Пасіони – жива істота, яка змінюється, акумулює в собі найкращі здобутки попередніх часів. Жанру страстей останнього часу притаманні синтетичні, об'єднувальні властивості, з ознаками поліморфності (можливість набувати різних форм). О. Козаренко створює своєрідний *національний* тип пасіонів, впливає на розвиток жанру, привертає увагу до нього, що сприяє духовній підтримці та росту значущості всього українського мистецтва у світовій культурі.

Під час роботи із традиційними прадавніми піснеспівами композитор використовує:

- сучасні принципи композиції (гармонізує прадавню монодію);
- сучасні вокальні засоби (принципи зітхання, нашарування акордів-грон у першому антифоні).

Унікальність твору О. Козаренка вбачаємо в поєднанні жанрових традицій та інновацій, у «поліконфесійних» ознаках (звукотображальність органа як католицького інструмента, звучання прадавньої фрусти, труба – музичний інструмент середньовіччя). У таблиці № 1 вказано традиційні й інноваційні компоненти, наявні в сучасних пасіонах О. Козаренка.

Таблиця 1

ТРАДИЦІЙНЕ в пасіонах О. Козаренка	ІННОВАЦІЙНЕ в пасіонах О. Козаренка
1. Острозька монодія – основа православних традицій. 2. Протестантське-католицький каркас (арія, хор, речитатив). 3. Виконавський склад : солісти, хор, оркестр, Євангеліст, Христос, матір-Марія.	1. Власний <b>мотив-наспів</b> , схожий на середньовічну тему <i>Dieas Irae</i> . 2. Авторське бачення монодії та прадавніх антифонів, їх вибіркове використання. 3. Синтез ознак попередніх епох: – <b>середньовічний</b> інструментарій (труба – символ тривоги); – «мотивна символіка», орган – <b>бароко</b> ; – лейтмотиви – <b>романтизм</b> . 4. <b>УПЕРШЕ</b> : 1. Створення <b>національного</b> типу пасіонів. 2. Утворення <b>поліморфного</b> типу пасіонів із <b>православно-католицькою</b> структурою. 3. Синтез досягнень багатьох культур: давньогрецької, західноєвропейської, української.

**Висновки.** Твір львівського композитора Олександра Козаренка доводить аутентичну неповторність національних витоків, підтверджує вагомий внесок сучасних українських митців у світові культуру та мистецтво. Нове композиторське бачення сакрального музичного монодійного мелосу не лише відновило його, але й показало внутрішній потенціал звучання, що довело його актуальність у нашому сьогоденні.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Біблія. Перекл. І. Огієнка. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst66/rev/> (дата звернення: 02.06.20)
2. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Москва, 1960. Т. 1. 488 с.
3. Рау Е. Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв. : дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Санкт-Петербург, 2018. 392 с.
4. Ткаченко А. Українська монодія в творчості сучасних композиторів : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Львів, 2016. 183 с.
5. Ясіновський Ю. Музикологія в сучасному науковому дискурсі, або: Чи наука про музику може стати університетською дисципліною в сучасній Україні? 2015. URL: [http://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/658/Ясіновський\\_Музикологія%20в%20сучасному%20дискурсі.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20\(дата%20звернення:%202002.06.2020\)](http://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/658/Ясіновський_Музикологія%20в%20сучасному%20дискурсі.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20(дата%20звернення:%202002.06.2020)).
6. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Kūln, Weimar, Wien : Вцлау, 2008. 509 S.

## REFERENCES

1. The Bible translated by I. Ogienko. URL: <https://bibleonline.ru/bible/rst66/rev/>
2. Gruber, R (1960). General history of music. Moskva : Muz. Giz. 1 vol.
3. Rau, Ye. (2018) The genre of passion in the art of music: a common historical path and destiny in the XX–XXI centuries. Candidate's thesis, S–Pb.
4. Tkachenko, A. (2016). Ukrainian monody in the works of modern composers. Candidate's thesis, Lviv.
5. Yasinovskij, Yu. (2015). Musicology in modern scientific discourse or: Can the science of music become a university discipline in modern Ukraine. URL: [http://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/658/Ясинівський\\_Музикологія%20в%20сучасному%20дискурсі.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20\(дата%20звернення:%202002.06.2020\)](http://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/658/Ясинівський_Музикологія%20в%20сучасному%20дискурсі.pdf?sequence=1&isAllowed=y%20(дата%20звернення:%202002.06.2020)).
6. Das Lemberger Irmologion. (2008) Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Funfiniennotation aus dem Ende des 16. Koln, Weimar, Wien: Bolau.

UDC 78.03 + 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-8>**Du Wei**

ORCID: 0000-0003-3399-4278

Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography  
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music  
[WeiduOd19@gmail.com](mailto:WeiduOd19@gmail.com)

## INTERACTION OF VERBAL AND MUSICAL SEMANTICS IN CHAMBER AND VOCAL CREATIVE WORK OF S. SLONIMSKY

**Research objective** is to consider the principles of interaction between verbal and musical semantics in chamber and vocal music, highlighting the work of S. Slonimsky as the main object of study. Based on the study of a wide range of musicological studies, the artistic possibilities of the relationship between words and music as an artistic unity are revealed. **The methodology** of the work is based on an interdisciplinary comprehensive research framework, which includes the use of literary, musical and historical, musicological, analytical and semantic approaches. **The scientific novelty** is due to a holistic approach to the analysis of chamber and vocal creative work in the musical culture of the second half of the XX – early XXI centuries, which allows us to consider the ratio of the verbal and musical levels as a single composer's poetics. **Conclusions.** A prerequisite for the existence of the genre sphere of chamber vocal music is the relationship and constant dialogical interaction of two independent semiotic systems – word and music. Despite the many parameters that unite these two systems, we are still talking about two independent phenomena that have their own unique specifics and powerful artistic potential. In chamber and vocal creative work, the verbal and musical semiotic systems are united by a common artistic task, which becomes the basis for developing the principles of their interaction and the formation of a complex of stylistic parameters that allow the figurative and semantic content to be embodied.

The artistic synthesis of the verbal and musical levels in chamber and vocal music in general, and in the compositions of S. Slonimsky in particular, is primarily based on two most important features – on the one hand, on the fundamental closeness of musical and verbal language systems and on the relationship of the principles of organizing the intonation process, and on the other hand, on the difference in the possibilities of transferring the artistic-figurative and content components, which have a fundamentally different nature.

**Key words:** chamber and vocal creative work, musical hermeneutics, musical semantics, verbal semantics, musical content.

**Вей Ду**, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Взаємодія вербальної та музичної семантики в камерно-вокальній творчості С. Слоніньського**

**Мета роботи** – розгляд принципів взаємодії вербальної та музичної семантики в камерно-вокальній музиці, як головний об'єкт виділено вивчення творчості С. Слоніньського. На основі розгляду широкого кола музикознавчих досліджень розкриваються художні можливості взаємозв'язку слова й музики як художньої єдності. **Методологія дослідження** ґрунтується на інтердисциплінарній комплексній основі, що передбачає використання літературознавчого, музично-історичного, музикознавчого аналітичного

та семантичного підходів. **Наукова новизна** зумовлена цілісним підходом до аналізу камерно-вокальної творчості в музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття, який дозволяє розглядати співвідношення вербального та музичного рівнів як єдину композиторську поетику. **Висновки.** Обов'язковою умовою існування жанрової сфери камерно-вокальної музики стає взаємовідношення і постійна діалогічна взаємодія двох самостійних семиотичних систем – слова і музики. Незважаючи на безліч параметрів, що об'єднують ці дві системи, усе ж ідеться про два самостійні явища, що мають власну унікальну специфіку і потужний художній потенціал. У камерно-вокальній творчості вербальна і музична семиотичні системи виявляються об'єднаними загальним художнім завданням, що стає основою для формування принципів їх взаємодії і формування комплексу стилістичних параметрів та дозволяє втілитися образно-смысловому змісту.

Художній синтез словесного й музичного рівнів у камерно-вокальній музиці загалом і у творчості С. Слонимського зокрема передусім ґрунтується на двох найважливіших особливостях – з одного боку, на принциповій близькості музичної і вербальної мовної систем і на родинному зв'язку принципів організації процесу інтонування, з іншого – на відмінності в можливостях передачі художньо-образної і змістової складових частин, що має принципово іншу природу.

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість, музична герменевтика, музична семантика, вербальна семантика, музичний зміст.

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

**Взаимодействие вербальной и музыкальной семантики в камерно-вокальном творчестве С. Слонимского**

**Цель работы** – рассмотрение принципов взаимодействия вербальной и музыкальной семантики в камерно-вокальной музыке, выделяя в качестве главного объекта изучения творчество С. Слонимского. На основе рассмотрения широкого круга музыковедческих исследований раскрываются художественные возможности взаимосвязи слова и музыки как художественного единства. **Методология исследования** основывается на интердисциплинарной комплексной основе работы, включающей в себя использование литературоведческого, музыкально-исторического, музыковедческого аналитического и семантического подходов. **Научная новизна** обусловлена целостным подходом к анализу камерно-вокального творчества в музыкальной культуре второй половины ХХ – начала ХХІ века, который позволяет рассматривать соотношение вербального и музыкального уровней как единую композиторскую поэтику. **Выводы.** Обязательным условием существования жанровой сферы камерно-вокальной музыки становится взаимоотношение и постоянное диалогическое взаимодействие двух самостоятельных семиотических систем – слова и музыки. Несмотря на множественность объединяющих эти две системы параметров, все же речь идет о двух самостоятельных явлениях, имеющих собственную уникальную специфику и мощный художественный потенциал. В камерно-вокальном творчестве вербальная и музыкальная семиотические системы оказываются объединенными общим художественным заданием, что становится основой для выработки принципов их взаимодействия и формирования комплекса стилистических параметров, позволяющих воплотиться образно-смысловому содержанию.

Художественный синтез словесного и музыкального уровней в камерно-вокальной музыке в целом и в творчестве С. Слонимского в частности в первую очередь основывается на двух важнейших особенностях – с одной стороны, на принципиальной близости музыкальной и вербальной языковой систем и на родстве принципов организации процесса интонирования, с другой – на различии в возможностях передачи художественно-образной и содержательной составляющих, имеющих принципиально отличную природу.

**Ключевые слова:** камерно-вокальное творчество, музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, вербальная семантика, музыкальное содержание.

**Relevance.** In chamber and vocal creative work, from the moment of its inception and the functioning of the principles, the interrelation of the verbal and musical principles turns out to be a determining factor in the formation of the style appearance and stylistic devices of this direction. The style mobility that is characteristic of chamber vocal music is the result of constant dynamic interaction of two formative principles – typological, expressing a gravitation towards the formation of genre models and general principles of functioning, and individualized, in which a gravitation towards expressing personal experiences and feelings is manifested. These principles are decisive in the choice of artistic, dramatic and linguistic means, which makes it possible to build the figurative structure of chamber and vocal compositions as an artistic integrity and to ensure the interdependence of verbal and musical semantics. These and some other aspects of the study of chamber and vocal creative work still remain one of the most important tasks of modern musicology, since a number of issues related to the interpenetration and contamination of verbal and musical verbal complexes, which make it possible to reveal the complex specific nature of lyrics as a desire to reflect the world of feelings and experiences are still not fully resolved. The unique artistic and semantic and figurative and semantic content of chamber and vocal creative work provokes interest and attraction of attention to it from the side of researchers and the choice of the direction of musicologists and a wider circle of humanitarian researchers.



**The aim of the article** is to consider the principles of interaction between verbal and musical semantics in chamber and vocal music, highlighting the work of S. Slonimsky as the main object of study. Based on the study of a wide range of musicological studies, the artistic possibilities of the relationship between words and music as an artistic unity are revealed. *The methodology of the work* is based on an interdisciplinary comprehensive research framework, which includes the use of literary, musical and historical, musicological, analytical and semantic approaches.

**The scientific novelty** is due to a holistic approach to the analysis of chamber and vocal creative work in the musical culture of the second half of the XX – early XXI centuries, which allows us to consider the ratio of the verbal and musical levels as a single composer's poetics.

**Presenting the main material.** The appeal to the semantic foundations of verbal and musical lyrics becomes decisive for the evolution of the composer's thinking, and the chamber and vocal industry as a whole is of major importance for the composer's national-style self-determination and the identification of specific artistic interests.

Since the beginning of the XX century, the problem and category of musical semantics has become one of the most discussed and demanded both in musicology and in other humanitarian research areas. As V. Kholopova points out in the article "Musical Hermeneutics, Musical Semantics, Musical Content: Comparison of Possibilities", the substantiation of the tasks of musical hermeneutics becomes the result of the activities of the German theoretical musician G. Krechmar, and the formation of the foundations of musical semantics belongs to B. Asafiev, who in his work of 1929 edition "Musical Form as a Process" first offered this definition [6, p. 20]. Like many other musicological terminological definitions, the category of musical semantics was borrowed in linguistics, "while in semiotics the isolation of semantics among the three parts of semiotics (syntactics – semantics – pragmatics) occurred later, only in 1938, in the book "Fundamentals of Sign Theory" by the American philosopher Charles William Morris" [6, p. 20]. As a kind of systemic unity, continuing the conceptual series of musical hermeneutics – musical semantics, V. Kholopova introduces another concept – musical content, which was proposed by the researcher herself in her work "Music as an art form" in 1980 [5].

The relationship between music and words as a special syncretic unity has repeatedly become the subject of consideration by various musicologists and researchers, among whom there was one of the first who raised this problem – B. Asafiev. The special musicological attitude to the verbal level is largely based on the fact that music as a materialized form of creativity, as well as the musical form "as the process of intonation" formed in the course of the musical-creative process, were born in syncretic union with the word [1].

All major musical genres need a word – both in connection with synthetic forms and in connection with headings (subheadings) that suggest the etymology of autonomous compositional decisions. The word participates in music in the form of a program, including literary and poetic, prefaces, comments "in the margins" of musical notation, in the form of literary – epistolary, memoir, critical, instructive and technological – composer opuses that reveal the content of the musical concept. A kind of dialogue between the composer and the performer can be considered a system of musical remarks as author's comments-recommendations addressed to the performer, with the help of which a more accurate reproduction of the artistic-figurative side of the composition is possible. And the verbal component of musical creative work exists as a necessary verbal discussion of the historical experience of music in the unity of its aesthetic, composer and performing sides, as a theory of musical creativity with its own conceptual reserve.

In the works of A. Samoilenko, musical semantics is considered as a "border area between all participants in the musical-creative process", which is addressed "to the relationships that have psychological importance and stability between them. Thus, it borders between understanding and interpretation of music – it "brings" understanding to the possible boundaries of interpretation" [4, p. 52].

The researcher notes that interpretation should be understood as a single act of understanding, a characteristic of which can be the fact that there can be no literal repetition of an interpretation once carried out. In other words, its uniqueness, as well as the fact that it occurs within the indicated sign boundaries, is concrete, it insists on its uniqueness and claims to be complete and finished in the representation of the chosen object [4, p. 52]. At the same time, interpretation can be perceived as a process of a new reproduction of the interpreted composition, especially when it comes to the relationship between the verbal and musical levels of the composition, since the word becomes an obligatory vehicle of meaning in music, thereby generating new semantic structures and semantic contexts. Based on such conclusions, one can conclude that the word is one of the central elements of any cultural process, since only those meanings that acquire verbal expression are most noticeably manifested in it, that means, they are recorded as a verbal and semantic

structure. This is also explained by the fact that semantic content always needs a verbal-expressed form, since it is through it that it is possible to clarify the main intentions and reveal all aspects of human participation in musical culture.

Along with this, in order to identify and understand any cultural and historical process as an integral structure, “ethical and aesthetic assessments, personal and semantic attitudes, indicating the complementarity of the rational-logical and sensually-irrational (intuitive) ways of cognition, about the functional significance of the fideistic relationships for the formation of human activity positions” [3, p. 207].

The process of finding the verbal expression of musical semantics or the verbalization of musical meanings can be attributed to the “self-growing logos” of musical art mentioned by Heraclitus [2].

Therefore, the study of the symbolic experience of musical culture, which finds its expression in verbal form and substantiates the significance of the word for the cultural and historical process as a whole, is becoming the subject of particular importance in modern musicological studies. As A. Samoilenko points out, “in musical culture, which musicological knowledge should be recognized of, the word also becomes a means of verifying musically sounded meanings, that is, a proof of the importance and truth of musical meanings. Actually, the revealed musical semantics is the pronunciation of the significant units of music in the word, endowing them with “names” – the nominative layer of musical content” [4, p. 51].

Chamber and vocal creative work is becoming one of the most indicative genres in which the interaction of musical and verbal components is decisive from the point of view of structural-compositional, form-building and artistic and semantic parameters. A prominent representative of the musical culture of the second half of the XX century, Sergei Slonimsky, allocates a prominent place in his creative heritage to chamber and vocal genres. It should be noted that the neo-folklore tendency is one of the most prominently expressed and goes beyond the chamber and vocal genre in the composer’s work. Among the extensive creative heritage of S. Slonimsky, an appeal to folklore sources and traditions and folk epics of various countries is a stable stylistic feature. The works that characterize this direction in the composer’s work include: the vocal scene “Farewell to a Friend in the Desert” (1966), which is based on one of the oldest literary compositions and the most ambitious composition written in cuneiform – the ancient Eastern legend “The Epic of Gilgamesh”, or poem “About everything that has seen”; “Monologues from Ancient Eastern Lyrics” (1967), which came out in 1999 under the title “From the Old Testament. Psalms of David. Monologues. For high voice, oboe, French horn and harp. Song of Songs of Solomon. Lyrical fragment. For soprano, tenor, chamber choir, oboe, horn and harp”; “Spring has come” (1958) on the verses of Japanese poets, and many others.

The appeal to texts so significant for world culture did not become an obstacle for the composer to use the most relevant composition techniques for the XX century, among which there are dodecaphonic and serial methods, sonoristics, principles of microintervalics. These, and many other techniques, are used by S. Slonimsky in order to create compositions of both neo-folklore direction, and in compositions not related to folklore themes or images borrowed from ancient epics.

Chamber and vocal creative work of S. Slonimsky is based on the wide use of timbre characteristics and performance capabilities of instruments and voice, which sometimes find themselves in a completely unexpected neighborhood – in addition to a broad interpretation of genre possible chamber and vocal music, the composer resorts to an unexpected arrangement of performers. An example of such a selection of the composition of performers in a chamber and vocal creative work can be the “Stanzas of the Dhammapada” (flute, harp, percussion), “Monologues from ancient Eastern lyrics” (oboe, harp, horn), “Songs of the Troubadours” (ensemble of block-flutes and lute), “Merry Songs” (piccolo flute, tuba, percussion), and the choice of specific instruments is always conditioned either by the desire to recreate the timbre picture of the depicted historical period, or by questions of artistic imagery originating in the relationship between the verbal and musical levels in the composition.

Artistic imagery and the associated metric structure of the primary source of poetry, refracting through the prism of S. Slonimsky’s composer’s thinking, form special stylistic devices and musical and linguistic foundations. Among the most important authors of poetic texts for S. Slonimsky are A. Akhmatova, O. Mandelstam, A. Blok, M. Lermontov, F. Tyutchev and many others. The gravitation towards choosing as the basis of poetic compositions brings the chamber and vocal lyrics of the composer closer to the stylistic parameters and stylistic devices of urban romance and romance lyrics of the XIX century. Unlike other chamber and vocal compositions, which could be based on both poetic and prose texts, in the romance lyrics of S. Slonimsky there is a completely traditional “set” of ensembles – voice and piano.

In “Romances on the Verses of A. Akhmatova”, “Six romances on the Verses of O. Mandelstam” there is a gravitation towards the structural and compositional foundations of the Russian urban romance with its verse form, simple and transparent textured pattern of the piano part and melodization of the vocal part in combination with bright individually – the author’s style of the composer. At the same time, in the later compositions of S. Slonimsky, namely in “Ten Poems by A. Akhmatova”, in “Four Poems by O. Mandelstam”, in “Prayer” on poems by M. Lermontov and many others, there is a significant complication of the piano texture, which includes timbre diversity, colorful musical-shaped effects, virtuoso figurations with a large register coverage, which make these compositions by S. Slonimsky related to chamber and vocal compositions by P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov, etc.

Speaking about the noticeable relationship of the chamber and vocal creative work of S. Slonimsky with the above-mentioned traditions of the Russian romance of the XIX century, it should be clarified that the similarity between them is observed both in the internal structuring of his constructions, in the variants of the composition of the musical stanza, and in the compositional foundations and musical and dramatic aspects of romances structure in general, where it is clear at all levels – from working with the verbal text and the influence of the verbal component on the formation of melodic structures, to the embodiment of artistic images – there is a reliance on the principles of classical thinking. This is reflected in the methods of thematic and harmonic development, in the principles of texture and melodic solutions, in the peculiarities of the intonation formation of the vocal part, which in many cases is close to an arioso characteristic, as well as in the methods of interaction of the vocal part and its instrumental accompaniment.

S. Slonimsky addresses a wide range of authors – creators of poetic texts, including the poetic word of the most iconic representatives of his era and unshakable authorities in this area – A. Pushkin, M. Lermontov, A. Blok, A. Akhmatova, O. Mandelstam, S. Yesenin, as well as the composer, turns to the art of his contemporaries, whose poetry was consonant with the artistic and aesthetic attitudes of S. Slonimsky himself – the poetry of N. Rubtsov, E. Rein A. Gorodnitsky and A. Kushner.

It should be noted that in musical art at the turn of the XX–XXI centuries there are significant changes in the traditional ideas about the chamber and vocal genre and about the functions of melody in it, which leads to a significant revision of a number of established positions in this genre sphere, concerning the principles of intonation development, the peculiarities of the harmonic structure, the rhythmic organization of the material, timbre and sound and color characteristics.

The melodism of S. Slonimsky, associated with the intonation content of the music, can be regarded as the most natural way for a composer to express musical thought. The compositional poetics of S. Slonimsky is characterized by a synthetic type of melody, which summarizes the actual and most artistically significant, including in the intonation sphere, trends in the composer’s creativity of the second half of the XX – early XXI centuries. The originality and extraordinary “freshness” of the musical language of S. Slonimsky is a consequence of his adherence to such multi-level genre and style phenomena as folklore, ancient epic, monody, Medieval-Renaissance modality, from which the composer drew his ideas throughout his creative biography. The gravitation towards vocal intonation, which is interpreted by the composer as a necessary quality, as the basis of the principle of thematism and a characteristic feature of the entire system of the composer’s musical and linguistic means, not only for chamber vocal, operatic, but also instrumental compositions.

**Conclusions.** A prerequisite for the existence of the genre sphere of chamber vocal music is the relationship and constant dialogical interaction of two independent semiotic systems – word and music. Despite the many parameters that unite these two systems, we are still talking about two independent phenomena that have their own unique specifics and powerful artistic potential. In chamber and vocal creative work, the verbal and musical semiotic systems are united by a common artistic task, which becomes the basis for developing the principles of their interaction and the formation of a complex of stylistic parameters that allow the figurative and semantic content to be embodied.

The artistic synthesis of the verbal and musical levels in chamber and vocal music in general, and in the compositions of S. Slonimsky in particular, is primarily based on two most important features – on the one hand, on the fundamental closeness of musical and verbal language systems and on the relationship of the principles of organizing the intonation process, and on the other hand, on the difference in the possibilities of transferring the artistic-figurative and content components, which have a fundamentally different nature.

The search for one’s own musical language with all the obligatory language components – from spelling, phonology, lexicology to morphology, syntax and semantics – is one of the most



important creative tasks of S. Slonimsky, which he managed to solve in many ways. Any musical and verbal text that the composer is working on reveals one extremely important feature – its potential openness and inclination to establish intertextual connections with other textual devices, which makes it possible to consider the entire composition of the composer as a single metatext.

#### **BIBLIOGRAPHY**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Осадчая С. Православная певческая традиция как «самовозрастающий логос». *Музична творчість та наука в історичному просторі: Київське музикознавство*. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 73. С. 88–96.
3. Осадчая С. Триада эстетического–этического–фидеистического как основополагающий принцип музыкальной культуры. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 202–212.
4. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис. ... докт. искусствоведения. Одесса, 2002. 434 с.
5. Холопова В. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Москва : Лань, 2014. 320 с.
6. Холопова В. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей. *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. Москва, 2015. Вып. 1 (12). С. 20–28.

#### **REFERENCES**

1. Asafiev, B. (1971) Musical form as a process. L.: Muzyka. [in Russian].
2. Osadchaya, S. (2008) Orthodox singing tradition as a “self-growing logos”. Musical creative work as a science in the historical space: Kyiv Musical Science. NMAU names after P.I. Tchaikovsky. K. Num. 73. [in Russian].
3. Osadchaya, S. (2014) The aesthetic-ethical-fideistic triad as a fundamental principle of musical culture. Musical mystery and culture: Science newsletter of the Odessa National Musical Academy named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Astroprint. Num. 19. [in Russian].
4. Samoilenko, A. (2002) Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: dis ... of Doctor of Art History. Odessa. [in Russian].
5. Kholopova, V. (2014) Music as an art form. Tutorial. Moscow: Lan'. [in Russian].
6. Kholopova, V. (2015) Musical hermeneutics, musical semantics, musical content: comparison of possibilities. Scientific notes of the Russian Academy of Music named after the Gnesin. M.: Russian Academy of Music named after the Gnesin. Num. 1 (12). [in Russian].

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-9>**Ольга Володимирівна Вороновська**

ORCID: 0000-0001-7181-996X

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії

Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського,  
докторант

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

o\_voron@ukr.net

### МУЗИЧНИЙ ЖЕСТ У НАУКОВО-ПОНЯТТЄВІЙ СИСТЕМІ МУЗИКИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

**Мета роботи** – розкрити специфіку поняття «музичний жест» у науково-понятійної системі музики в історичному аспекті; розглянути проблематику відносин жесту й інтонації в сучасних дослідженнях, проаналізувати фундаментальні закордонні теоретичні роботи, присвячені музичному жесту, з погляду багатоаспектності розуміння того, що таке музичний жест. **Методологія дослідження** спирається на джерелознавчий, історичний, систематичний та компаративний методи. **Наукова новизна** визначається необхідністю уточнення розуміння поняття «музичний жест» у музикознавстві та композиторській практиці, потребою вивчення термінологічного зближення понять асаф'євської теорії інтонації із західними теоріями жесту. **Висновки** змушують констатувати, що теорія музичного жесту все ще перебуває у стадії становлення. Проблема множинності підходів, за відсутності консенсусу в розумінні багатьох ключових елементів – самого поняття «жест», цілей дослідження, методології тощо – залишається донині актуальною. Проте поняття «музичний жест» усе частіше використовується під час аналізу музичних творів сучасного мистецтва. Паралельно з посиленням наукового і філософського інтересу до жесту йде процес свідомого творчого освоєння різних аспектів жестової виразності в роботі композиторів. Спостерігається поступовий перехід від розрізненості досліджень до більш синтетичного охоплення. Музичний жест є феноменом, який природним чином розташовується на перехресті наукових дисциплін. Його вивчення зачіпає такі області, як семіотика, антропология, філософія, естетика, психологія, лінгвістика, нейронауки, інформаційні технології, не кажучи про власне музикознавчі дисципліни.

Спираючись на той факт, що у психології, соціології, семіотиці жест розглядається як елементарна одиниця виразних рухів, ми вважаємо, що категоріальним еквівалентом «інтонації в музиці» правильніше вважати категорію «рух у музиці», а музичний жест – лише його умовною понятійною одиницею, еквівалентною слову в мові, інакше кажучи, фрагментом музичного руху, який втілює в собі його якість.

**Ключові слова:** музичний жест, інтонація, рух у музиці.

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

**Musical gesture in the scientific-conceptual system of music: history and modernity**

**Research objective** is to reveal the specifics of the “musical gesture” concept in the scientific-conceptual system of music in a historical aspect; to consider the problems of the relationship of gesture and intonation in modern research, to analyze the fundamental foreign theoretical works on musical gesture from the point of view of the multidimensional understanding of the concept of “musical gesture”. **The methodology** is based on source study, historical, systematic and comparative methods. **Scientific novelty** is determined by the need to clarify the

understanding of the “musical gesture” concept in musicology and composer practice, the requirement to study the emerging terminological convergence of the concepts of Asafiev’s theory of intonation with Western theories of gesture. **Conclusions** compel us to state that the theory of musical gesture is still in its formation. The problem of the plurality of approaches, in the absence of consensus in understanding many key elements – the very concept of “gesture”, research objectives, methodology, etc. – remains relevant to this day. Nevertheless, the concept of “musical gesture” is more often used in the analysis of musical works of modern art. In parallel with the strengthening of scientific and philosophical interest in gesture, there is a process of conscious creative mastering of various aspects of gesture expressiveness in the work of composers. There is a gradual transition from a fragmented research to a more synthetic comprehension. Musical gesture is a phenomenon that is naturally located at the intersection of scientific disciplines. Its study affects areas such as semiotics, anthropology, philosophy, aesthetics, psychology, linguistics, neuroscience, information technology, not to mention the actual musicology disciplines. Based on the fact that a gesture is considered as an elementary unit of expressive movements in psychology, sociology and semiotics, we believe that the category “movement in music” is more correct to consider the categorical equivalent of “intonation in music”, and a musical gesture is only its conditional conceptual unit, equivalent to a word in speech, in other words, a fragment of a musical movement that embodies its quality.

**Key words:** musical gesture, intonation, movement in music.

**Вороновская Ольга Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкального искусства и хореографии Южноукраинского национального педагогического университета имени К. Д. Ушинского, докторант Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
**Музыкальный жест в научно-понятийной системе музыки: история и современность**

**Цель работы** – раскрыть специфику понятия «музыкальный жест» в научно-понятийной системе музыки в историческом аспекте; рассмотреть проблематику взаимоотношения жеста и интонации в современных исследованиях, проанализировать фундаментальные зарубежные теоретические работы о музыкальном жесте с точки зрения многоаспектности понимания понятия «музыкальный жест». **Методология исследования** опирается на источниковедческий, исторический, систематический и компаративный методы. **Научная новизна** определяется необходимостью уточнения пониманий понятия «музыкальный жест» в музыковедении и композиторской практике, потребностью изучения наметившегося терминологического сближения понятий асафьевской теории интонации с западными теориями жеста. **Выводы** вынуждают констатировать, что теория музыкального жеста все еще находится в стадии становления. Проблема множественности подходов, при отсутствии консенсуса в понимании многих ключевых элементов – самого понятия «жест», целей исследования, методологии и другого – остаётся по сей день актуальной. Тем не менее, понятие «музыкальный жест» все чаще используется при анализе музыкальных произведений современного искусства. Параллельно с усилением научного и философского интереса к жесту идёт процесс сознательного творческого освоения различных аспектов жестовой выразительности в работе композиторов. Наблюдается постепенный переход от разрозненности исследований к более синтетическому охвату. Музыкальный жест является феноменом, который естественным образом располагается на пересечении научных дисциплин. Его изучение затрагивает такие области, как семиотика, антропология, философия, эстетика, психология, лингвистика, нейронауки, информационные технологии, не говоря о собственно музыковедческих дисциплинах. Опираясь на тот факт, что в психологии, социологии, семиотике жест рассматривается как элементарная единица выразительных движений, мы считаем, что категориальным эквивалентом «интонации в музыке» правильней считать категорию «движение в музыке», а музыкальный жест – лишь его условной понятийной единицей, эквивалентной слову в речи, иначе говоря, фрагментом музыкального движения, воплощающего в себе его качество.

**Ключевые слова:** музыкальный жест, интонация, движение в музыке.

**Актуальність теми дослідження.** Із середини ХХ ст. для музикознавства характерне зростання інтересу до дослідження проблем музичної теорії. Про можливість якісної зміни термінології та наповнення її новими значеннями, залежно від контексту кожної епохи, писав Б. Асаф'єв: «Кожний термін у мистецтві неодмінно виявляє собою щось рухоме і мінливе, радше співіснування взаємопротилежних тенденцій, ніж точно обмежені величини «вічних істин» <...> Визначення існує до того часу, доки воно економить слова, допомагаючи відразу одним поняттям відзначити і відрізнити від інших досліджуваних факт або комплекс деяких явищ» [4, с. 196]. Із цим пов'язані спроби сучасних дослідників визначити серед інших понять найбільш узагальнені, які досягають рівня музикознавчих категорій і мають більш тісний зв'язок із загальнонауковими або естетико-філософськими категоріями. Одним із таких понять є «жест», зокрема «музичний жест».

У ХХ ст. у психології, семіотиці, нейронауках та інших суміжних областях відбувається переосмислення тілесності як найважливішої складової частини культури, а також різних мистецтв. Водночас, якщо в середині ХХ ст. такий підхід мав досить обмежений вплив, то у ХХІ ст. він став нормою, що поширилася на широке коло академічних дисциплін – від філософії до спеціальних наук про мистецтво.



**Мета дослідження** полягає в розкритті специфіки і сутності поняття «музичний жест» у науково-понятійній системі музики в історичному аспекті; у розгляді проблематики відношення жесту й інтонації в сучасних дослідженнях, у розборі фундаментальних закордонних теоретичних праць, присвячених музичному жесту, з погляду багатоаспектності розуміння того, що таке музичний жест.

Наукова новизна визначається цілою низкою чинників, з яких домінує необхідність уточнення розуміння поняття «музичний жест» у музикознавстві та композиторській практиці, потреба вивчення термінологічного зближення понять асаф'євської теорії інтонації із західними теоріями жесту.

Виклад основного матеріалу. Що ж є «музичним жестом» у розумінні сучасних музикознавців і композиторів? Так, ще Б. Асаф'єв говорив про глибоку спорідненість між інтонацією і жестом, де жест, крок, танцювальний рух трактуються як «німа інтонація» [5, с. 211–212]. Цю тему розвивали і його послідовники. В. Бобровський писав: «Глибокий внутрішній зв'язок жесту й інтонації, загальні для них знакові комунікативні функції допускають трактування жестів як аналогів інтонацій. «Зрима інтонаційність» як умовне (може бути і парадоксальне) поняття, на наш погляд, сповна правомірна» [5, с. 92]. В. Медушевський уважав, що «музична інтонація тілесна вже за своєю формою: вона промислюється диханням, в'язками, мімікою, жестами – цілісним рухом тіла» [8, с. 168].

У 1970–80-і рр. в роботі деяких європейських композиторів стало з'являтися само поняття «жест», причому в різних розуміннях і естетичних контекстах. Так, наприклад, Б. Ферніхоу, за словами Т. Цареградської, визначає жест як ядро, що породжує, з якого, шляхом параметричної деконструкції, композитор створює «фігури». Т. Цареградська у статті «Брайан Ферніхоу: чарівність музичного жесту» відзначає, що жест у Б. Ферніхоу – «це і виконавський жест, що народжує інтенцію звукової послідовності, і мотив, що виникає посеред фонових фактурних побудов» [10, с. 154].

Не менш цікава концепція П. Булеза про виникнення жесту на пересіченні ідеї та її втілення, яку композитор розкриває у своїй книзі «Уроки музики» [15]. «Жест з'являється там, де, по-перше, діє композитор, і, по-друге, є поле для перетворень. Це є втілена – тобто одягнена плоттю – воля композитора, з'єднання його духовного і тілесного начал» [15, с. 66].

У 1980-і рр. декілька російських авторів – Т. Радіонова, В. Фомін, Ю. Борєв, В. Прозерський – опублікували статті, у яких проблематика відношення жесту й інтонації розглядалася з опорою на праці із психології і нейролінгвістики Л. Виготського, О. Лурії, О. Леонтьєва й інших. Посилаючись на розробки цих учених про механізми, пов'язані з мисленням і «внутрішньою мовою», згадані дослідники трактують інтонацію як основний невербальний субстрат людської комунікації, який водночас є проявом логіко-емоційного мислення, «породжує». Водночас утверджується принципова еквівалентність інтонації та жесту, що мають загальне коріння у правопівкульових нейропсихологічних процесах. «Те, що і звучна інтонація, і жест, і міміка «керуються» з одного центру (права півкуля), є важливим моментом їхньої спільності, їхньої єдиної природи і служить істотним аргументом для їх теоретичного зближення» [6, с. 225]. В. Медушевський щодо цього писав: «Узяті в сукупності образні мови культури є ніби єдиною мовою. У її підставах лежать інтонація і рух – два насамперед даних людині способи спілкування» [9, с. 43].

Для зближення інтонації і жесту в термінологічному плані в музикознавстві існують дві можливості. Перша полягає в розширенні поняття «інтонація» до всього спектра невербальних засобів виразності, звучної інтонації, жесту, міміки, пантоміміки тощо. Друга, навпаки, використовує як загальне родове поняття «жест», залишає за «інтонацією» власне звуковий канал вираження. Інтонація, таким чином, виявляється окремим випадком жесту.

У руслі асаф'євської традиції перший підхід напрошується сам собою. Він спирається на величезний музикознавчий досвід інтонаційного аналізу і виводить на перший план найважливішу змичку між мовною і невербальною, особливо вокально-мелодійною, виразністю. Свої переваги є й у другого підходу. По-перше, він дозволяє підключитися до праць про жест західних учених, у понятійному апараті яких немає концепту «інтонація» в асаф'євському сенсі. По-друге, використання жесту як основного поняття дозволяє спиратися на більш загальне, кореневе явище, оскільки, на наш погляд, звучну інтонацію як «породжуючий» чинник рівня мислення, ніяк не можна вважати первинною стосовно інших форм експресії, тілесного жесту, міміки. Ми вважаємо, що обидва варіанти термінологічного зближення допустимі.

Проте повернемося до поняття музичного жесту. Доводиться констатувати, що теорія музичного жесту все ще перебуває у стадії становлення. Проте, незважаючи на неоднозначність трактування, поняття «музичний жест» усе частіше використовується під час аналізу музичних творів сучасного мистецтва. Історичними попередниками теорії жесту М. Архіпова [2] пропонує вважати деякі теорії XVIII–XIX ст., у яких дослідники зробили спробу прояснити здогадку про «енергетичний» вимір жесту.

Загальнофілософський ґрунт для вивчення виразної функції жесту був підготовлений у першій половині XX ст. французькими вченими і філософами, як-от Марсель Жусс, Анрі Делакруа, Моріс Мерло-Понті з його «феноменологією тіла». Водночас зі згаданими авторами, що говорили про жест із загальних філософських і психологічних позицій, деякі мислителі писали про жестову природу саме музичного мистецтва. Назвемо імена Теодора Адорно, Людвіга Вітгенштейна, Володимира Янкельовіча.

Необхідно, звичайно, пригадати про авторів XIX – початку XX ст., як-от Франсуа Дельсарт, Еміль Жак-Далькроз, Жан д'Удін, що стали «першопрохідцями», які присвятили свої теоретичні і педагогічні праці жесту в мистецтві та в музиці.

Тут доречно також назвати праці Ернста Курта і його оригінальну теорію музичного енергетизму, де музичні процеси уподібнюються потокам енергії, а образи руху народжують уявлення про звукову траєкторію. У роботі Е. Курта «Основи лінійного контрапункту» [7] енергетична концепція передбачає одну ключову характеристику сучасного розуміння музичного жесту: розуміння того, що жестова енергія мелодії є феноменологічно фундаментальнішою, ніж послідовність висот звуків у мелодії.

Отже, ми стикаємося з багатоаспектним розумінням того, що є музичний жест. Натепер спроби заглибитися в дану проблему наполегливо продовжуються. Так, випуск № 111 Наукового вісника Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, що вийшов у 2014 р. під керівництвом В. Москаленко, цілком присвячений питанням руху в музиці і називається «Принципи організації руху в музичному творі». Збірка містить дослідження різних аспектів прояву руху в музиці.

У Росії цілу низку статей про жест у творчості сучасних композиторів опублікувала доктор мистецтвознавства Тетяна Цареградська [10; 12; 11]. У 2018 р. вийшла її монографія «Музичний жест у просторі сучасної композиції» [11]. Розглядом музичного жесту як проблемою сучасного музикознавства цікавиться М. Архіпова [3; 2]. А. Арустамян проводить міждисциплінарний аналіз жесту в культурі і мистецтві [1]. С. Чірков [14] вивчає роль жесту і його складових частин у процесі виявлення дискурсивних суперчностей на рівні інтерпретації твору та його комунікації слухачеві.

Далі, у плані огляду, зупинимося на декількох найцікавіших теоретичних роботах про музичний жест сучасних західних музикознавців.

Найповніша і послідовна теорія, цілком присвячена музичному жесту, належить американському теоретикові музики Роберту Хаттену. Вона викладена у другій частині його книги «Інтерпретація музичних жестів, топіков і троп: Моцарт, Бетховен, Шуберт». Хаттенівська дефініція жесту звучить так: «будь-яка наділена сенсом енергетична форма, що розгортається в часі» [17, с. 93]. Отже, поняття жесту в нього включає всі можливі людські рухи, що несуть сенс. На відміну від багатьох авторів, що пишуть про жест у музиці, Р. Хаттен бачить суть жесту в його внутрішньому виразному вмісті, а не в зовнішніх виконавських рухах. Дослідження Р. Хаттена фокусується в основному на жести, що сприймається слухом. Але автор наполягає на інтер- і мультимодальності жесту як енергетичного часового феномену, тобто на можливості його передачі різними засобами (голосом, виразом обличчя, рухами рук), за збереження загальної контури і смислового наповнення. Власне музичні, тобто звернені до слуху, жести, у свою чергу, «можуть складатися з будь-яких елементів музики, але вони до них не зводяться; вони є перцептуально синтетичними гештальтами, що володіють деяким сенсом, а не просто ритмічними формами» [17, с. 94].

Додамо до цього, що Р. Хаттен неодноразово підкреслює безпосередній зв'язок між концептом жесту і мовною інтонацією. Так, він пише, що «є два необхідні (і інтермодальні) джерела для розуміння музичного жесту – фізичні рухи тіла й «інтонаційні вигини мови»» [17, с. 104]. Також Р. Хаттен говорить про передлінгвістичну основу жестового вираження, про його «коріння» у досвіді взаємодії зі світом, передуванні розвитку понятійної мови.

Нарешті, Р. Хаттен пропонує розгалужену класифікацію музичних жестів. Автор ділить жести на стилістичні та стратегічні. Під стилістичними маються на увазі жести, закріплені традицією як типові в рамках даного стилю. Вони можуть бути експресивними

(що виражають грацію, страждання, рішучість тощо) і структурними (вступні, завершальні). Адекватна реалізація стилістичних жестів значною мірою залежить від стилістичної компетенції виконавця. Стратегічними функціями жесту Р. Хаттен називає функції, що виконуються ним у рамках окремого твору. Учений називає п'ять категорій, що входять до цієї групи [17, с. 121]:

- спонтанні жести – оригінальні, яскраві творчі знахідки, що додають твору свіжості й індивідуальності;

- тематичні жести, що знаходять тематичну функцію в музичній формі;

- діалогічні жести, пов'язані з діалогічним викладом матеріалу (між різними семіотичними агентами або в межах одного агента). Сюди входять як схожі на «бесіду» моменти (наприклад, у квартетах Й. Гайдна), так і діалектичні внутрішньотематичні опозиції (початок 41-ої симфонії В.А. Моцарта);

- риторичні жести, що переривають передбачений перебіг музичного викладу;

- жести-тропи, що є результатом злиття двох або декількох жестів із виникненням нового виразного сенсу.

Р. Хаттен у спробі визначити, що є музичний жест, яка його роль у музичному мистецтві, звертає увагу на три основні комунікативні рівні музичного мистецтва. Перший – музичний жест як феномен, що виявляється вже на рівні задуму і композиційного втілення музичного твору. Другий – музичний жест, що проявляється на виконавському рівні, оскільки саме виконавський жест є енергією, що породжує форму. І третій – музичний жест, що проявляється на рівні сприйняття, де слухачька емоція, на думку сучасних учених, має бути усвідомлена як жест, здатний передати значення того або іншого елементу музичної тканини. Тут, звичайно, виникає пряма паралель із відомою тріадою Б. Асаф'єва «композитор – виконавець – слухач».

Наступна теорія музичного жесту, названа автором «міметичною гіпотезою», належить американському музикознавцеві з Оберлінської консерваторії Арні Коксу. Розробка цієї теорії привела його до написання книги «Музика і Втілене Пізнання. Слухати, рухатися, відчувати і думати» [16], у якій міметична теорія музики розвинена як частина загальнобіологічного, антропологічного і психологічного знання про людину. Згідно із заявою вченого, міметична гіпотеза задумана ним як протиположна розсудливому підходу, що превалює в американському музикознавстві, і який не враховує рухово-тілесну складову частину музичного досвіду.

Для опису втіленого вмісту А. Кокс вводить поняття «міметична моторна образність», яка формується на основі «міметичних моторних дій». Поняття міметичної дії й уяви підкреслюють наслідувальний характер формування музичних компетенцій, сприйняття й уяви.

Ще одне поняття, уведене А. Коксом, – «міметичне запрошення». Міметичне запрошення має на увазі «заклик» музики до певних міметичних реакцій. Простими формами міметичного запрошення є безпосередня співучість і танцювальність. «Чим більш опосередковано, пом'якшено міметичне запрошення, тим більше «розсудливою», «вченою», або «академічною» здається музика» [17, с. 12].

Ще одна книга про музичний жест – це монографія французького музикознавця і психолога Мішеля Емберті «Музика заглиблює час» [18]. М. Емберті говорить про музику як про динамічний процес, як про незворотний рух – потік подій, а не послідовність об'єктів або структур. Форма, згідно з його теорією, є проекцією жесту, що знаходить конкретний вираз у рамках системи культурних кодів [18, с. 18].

У 2015 р. вийшла книга італійського музикознавця Франческо Спампінато «Втілення звуку: метафори жесту в музичному слуханні» [19]. Дослідження будується на інтерпретації результатів досвіду, у якому групі учасників пропонувалося підібрати словесні визначення до жестових і рухових асоціацій, що виникають у них під час прослухування декількох фрагментів творів К. Дебюссі.

**Висновки.** У результаті спостереження за процесом становлення теорії музичного жесту загалом можна виділити декілька його загальних характеристик:

По-перше, поступовий перехід від розрізненості досліджень до більш синтетичного обхвату. Проблема множинності підходів, за відсутності консенсусу в розумінні багатьох ключових елементів, залишається дотепер актуальною. Проте приходиться усе більш чітко усвідомлення необхідності єдиного бачення з урахуванням багатогранності поняття жесту.

По-друге, переважання природно-наукових та інформаційно-технологічних підходів над загальногуманітарними або традиційно-музикознавчими. Переважання це в основному кількісне, але роботи із природно-науковим та інформаційно-технологічним ухилом



мають більшу інституційну підтримку. Крім того, роботи про жест (не пов'язані з мистецтвом) зумовлені розвитком жестово-інтуїтивних інтерфейсів апаратури та гаджетів. Ця область, у свою чергу, стимулює розробки, пов'язані з музикою, танцем та іншими мистецтвами, наприклад винахід і використання нових електронних музичних інструментів, а також програм і додатків із жестовим контролем.

По-третє, наукове захоплення жестом вписується в загальну тенденцію науки останніх трьох десятиліть, спрямовану на вивчення емоційних процесів, нерациональних сторін психіки, невербальних способів комунікації тощо, що почала в 1990-і рр. тіснити суто когнітивістські підходи у психології, лінгвістиці, нейронауках.

По-четверте, паралельно з посиленням наукового і філософського інтересу до жесту йде процес свідомого творчого освоєння різних аспектів жестової виразності в роботі композиторів.

По-п'яте, музичний жест є феноменом, який природним чином розташовується на перехресті наукових дисциплін. Його вивчення торкається таких галузей, як семіотика, антропологія, філософія, естетика, психологія, лінгвістика, нейронауки, інформаційні технології, не кажучи про власне музикознавчі дисципліни.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арустамян А. Жест в культуре и искусстве: междисциплинарный анализ : дис. ... канд. искусств.: 17.00.09. Санкт-Петербург, 1999. 227 с.
2. Архипова М. Музыкальный жест как проблема современного музыковедения. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2015. № 3 (65). С. 80–85.
3. Архипова М. О ритмической природе музыкального жеста: к постановке проблемы *Вестник Томского государственного университета «Культурология и искусствоведение»*. 2016. № 3 (23). С. 106–113.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. Кн. 1, 2. 376 с.
5. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Москва, 2016. Вып. 2. 304 с.
6. Боров Ю., Радионова Т. Интонация как средство художественного общения. *Контекст-82: Литературно-теоретические исследования*. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. Москва : Наука, 1983. С. 224–244.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Перевод с нем.
8. Эвальд / под ред. Б. Асафьева. Москва : Музыкальное издательство, 1931. 304 с.
9. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
10. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы. *Советская музыка*. Москва, 1980. № 9. С. 34–48.
11. Цареградская Т. Брайан Ферниху: очарование музыкального жеста. *Открытый текст : электронное периодическое издание*. URL: <https://nv.mosconsv.ru/brayan-fernihou/>.
12. Цареградская Т. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. Москва : Композитор, 2018. 362 с.
13. Цареградская Т. Пьер Булез. Жест композитора. *Открытый текст : электронное периодическое издание*. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf>.
14. Цареградская Т. К проблеме телесности в современной музыкальной культуре: о концепции музыкального жеста. *Художественная культура : электронное периодическое рецензируемое научное издание*. Москва : Государственный институт искусствознания, 2016. № 2 (18). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yazyki/5042.html>.
15. Чирков С. Синтаксис жеста: концепция деконструкции в музыкальной интерпретации. *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*. 2017. № 6. С. 119–127.
16. Boulez P. Leçons de musique (Points de repère, III). Paris : Christian Bourgeois, 2005.
17. Cox A. Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking. Bloomington : Indiana University Press, 2016. P. 237.
18. Hatten R.S. Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington : Indiana University Press, 2004. 360 p.
19. Imberty M. La musique creuse le temps. De Wagner a Boulez : Musique, psychologie, psychanalyse. Paris : L'Harmattan, 2005. 495 p.
20. Spampinato F. Les incarnations du son. Les metaphores du geste dans l'ecoute musicale. Paris : L'Harmattan, 2015. 198 p.

### REFERENCES

1. Arustamyan, A. (1999). Gesture in culture and art: an interdisciplinary analysis. Candidate's thesis : Sc.: 17.00.09, Saint Petersburg. 227 p. (in Russian).

2. Arkhipova, M. (2015). Musical gesture as a problem of modern musicology. *Vestnik MGUKI*. [Bulletin of MGUKI]. 3 (65). 80–85. (in Russian).
3. Arkhipova, M. (2016). On the rhythmic nature of a musical gesture: on the statement of the problem. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta “Kul’turologiya i iskusstvovedeniye”*. [Bulletin of the Tomsk State University ‘Cultural Studies and Art History’]. 3 (23). 106–113. (in Russian).
4. Asafiev, B. (1971). *Musical form as a process. Book 1 and 2*. Leningrad: Music, 376 p. (in Russian).
5. Bobrovsky, V. (2016). Thematism as a factor in musical thinking. *Essays. Issue 2*. Moscow, 304 p. (in Russian).
6. Borev, Yu., Radionova, T. (1983). Intonation as a means of artistic communication. *Kontekst-82: Literaturno-teoreticheskiye issledovaniya*. [Context-82: Literary and theoretical research]. Moscow: Nauka, 224–244. (in Russian).
7. Kurt, E. (1931). *Fundamentals of Linear Counterpoint. Bach’s melodic polyphony*. (Z. Ewald Trans). B. Asafiev (Ed.). Moscow: Muzykal’noye izdatel’stvo. (in Russian).
8. Medushevsky, V. (1993). *Intonational form of music: Research*. Moscow: Kompozitor, 262 p. (in Russian)
9. Medushevsky, V. (1980). Man in the mirror of intonational form. *Sovetskaya muzyka*. [Soviet music]. Moscow, № 9. 34–48. (in Russian)
10. Tsaregradskaya, T. Brian Fernihou: the charm of a musical gesture. *Otkrytyy tekst*. [Plain text. Electronic periodical]. URL: <https://nv.mosconsv.ru/brayan-fernihou/> (in Russian)
11. Tsaregradskaya, T. (2018). Musical gesture in the space of modern composition. Moscow: Kompozitor. (in Russian)
12. Tsaregradskaya, T. Pierre Boulez. The gesture of the composer. *Otkrytyy tekst*. [Plain text]. URL: <http://imti.sias.ru/upload/iblock/4f3/tscaregradskaya.pdf> (in Russian)
13. Tsaregradskaya, T. (2016). On the problem of physicality in modern musical culture: on the concept of a musical gesture. *Khudozhestvennaya kul’tura. Elektronnoye periodicheskoye retsenziruyemoye nauchnoye izdaniye*. [Art culture. Electronic periodical peer-reviewed scientific publication]. 2 (18). Moscow. <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yazyki/5042.html> (in Russian)
14. Chirkov, S. (2017). Gesture syntax: the concept of deconstruction in musical interpretation. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.YA. Vaganovoy*. [Bulletin of the Academy of Russian Ballet]. № 6. 119–127. (in Russian)
15. Boulez, P. (2005). *Leçons de musique (Points de repère, III)*. Paris: Christian Bourgois. (in French)
16. Cox, A. (2016). *Music and Embodied Cognition. Listening, Moving, Feeling, and Thinking*. Bloomington: Indiana University Press. 237 p. (in English)
17. Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gesture, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press. 360 p. (in English)
18. Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps. De Wagner a Boulez: Musique, psychologie, psychanalyse*. Paris: L’Harmattan. 495 p. (in English)
19. Spampinato, F. (2015). *Les incarnations du son. Les metaphores du geste dans l’ecoute musicale*. Paris: L’Harmattan. 198 p. (in French)

УДК 78.01+78.03/782

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-10>**Галина Николаевна Дубровская**

ORCID: 0000-0002-0248-3822

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры общего и специализированного фортепиано

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

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

## РЕЛИГИОЗНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РУССКОЙ ОПЕРЕ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

**Актуальность работы** состоит в пересмотре некоторых теоретических взглядов, определившихся в XX веке, на религиозную проблематику в русском искусстве. В настоящее время, когда сняты многие запреты на эту тему, актуальным представляется исследование с этой точки зрения именно русской оперы как самого демократичного и доступного для восприятия вида музыкального искусства. Соответственно, анализ опер с предложенной точки зрения требует пересмотра некоторых положений в музыковедении XX–XXI столетий. С этим связана и **цель статьи** – выявление религиозных аспектов в русской опере рубежа XIX–XX веков. **Методология.** Для достижения этой цели используются методы историко-культурологического, музыковедческого и жанрово-стилистического анализа опер русских композиторов рубежа XIX–XX веков. **Научная новизна** состоит в том, что историко-культурологический и теоретический анализ русских опер данного периода с позиций постановки в них религиозной проблематики является одним из недостаточно исследованных разделов отечественного музыковедения и требует особо пристального внимания музыковедения XXI столетия. **Выводы** статьи позволяют говорить о взаимовлиянии светского профессионального и духовного аспектов на рубеже XIX–XX веков. В какой-то степени анализ русской оперы с точки зрения религиозной проблематики позволяет проецировать некоторые исторические аспекты рубежа XIX–XX веков на рубежный период XX–XXI столетий.

**Ключевые слова:** русская опера рубежа XIX–XX веков, идеи христианской этики и морали, сакрализация власти, покаяние, кеносис, «эстетика тишины», духовный стилевой комплекс, духовная трансформация, древний распев, культура традиции, панихидные символы, литургические интонации.

*Dubrovskaja Galina Nikolajevna, Ph.D. in the History of Art, Assistant Professor at the Department of General and Specialize Piano of Odessa National A. V. Nezdanova Academy of Music*

### **Religious problematic in Russian opera boundary of XIX–XX centuries**

**Actuality of work** consists of revision some of theoretic installations, what are determined in XX century to religion problematic in Russian art. In real time, when the bans were lifted on this theme, actuality are seems the researching with this point of view exactly Russian opera as most democratic and available for perception view of music art. Accordingly, analysis of operas with suggesting point of view is demanding reconsidering some position in musicology of XX–XXI centuries. With this connected **the purpose of this article** – the revelation of religious aspects in Russian opera of boundary of XIX–XX centuries. **The methodology.** For accievement of this purpose we use the methods of musicological and genre-style analysis of operas of composers boundary of XIX–XX centuries. **Scientific novelty** consist of that historical-cultured and theoretical analysis of Russian operas of this period in attitude of religious aspects is one of insufficient researching section of native musicologist and it need especial intent attention of researchers for position of XXI centuries musicology. **Conclusions** of article permit to say about mutual influence of secular professional and spiritual aspects. To some extent analysis of Russian opera with religious and spirit problematic point of view allow to project some historic aspects of boundary of XIX–XX centuries to the midterm period of XX–XXI centuries.

**Key words:** Russian opera of boundary of XIX–XX centuries, ideas of Christian ethics and moral, sacralization of power, repentance, Kenosis, aesthetics of quietness, spiritual complex of style, spiritual transformation, the ancient singing, culture of tradition, symbols of office for the dead, intonations of liturgic.

*Дубровська Галина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

### **Релігійна проблематика у російській опері межі XIX–XX століть**

**Актуальність роботи** полягає в перегляді деяких теоретичних поглядів, що визначилися у XX столітті, на релігійну проблематику в російському мистецтві. Нині, коли знято багато заборон щодо цієї теми, актуальним є дослідження із цієї позиції саме російської опери як найдемократичного та доступного для сприйняття виду музичного мистецтва. Відповідно, аналіз опер із запропонованої позиції вимагає перегляду деяких положень у музикознавстві XX–XXI століть. З цим пов'язана й **мета статті** –



виявлення релігійних аспектів у російській опері межі XIX–XX століть. **Методологія.** Для досягнення поставленої мети використовуються методи історико-культурологічного, музикознавського та жанрово-стилістичного аналізу опер російських композиторів межі XIX–XX століть. **Наукова новизна** полягає в тому, що історико-культурологічний та теоретичний аналіз опер російських композиторів зазначеного періоду є однією з не досить досліджених проблем вітчизняного музикознавства та потребує особливо пильної уваги дослідників із позицій музикознавства XXI сторіччя. **Висновки статті** дають змогу говорити про взаємовплив світського професійного та духовного аспектів у російській опері на межі XIX–XX століть. Певною мірою аналіз опер із цієї позиції дає змогу проєкціювати деякі історичні аспекти межі XIX–XX століть на межовий період XX–XXI століть.

**Ключові слова:** російська опера межі XIX–XX століть, ідеї християнської етики та моралі, сакралізація влади, покаяння, кеносіс, естетика тиші, духовний стилізований комплекс, стиль духовного преображення, старовинні розспіви, культура традиції, панахідні символи, літургійні інтонації.

**Актуальність** теми состоить в пересмотре некоторых теоретических установок на религиозную проблематику в русской опере рубежа XIX–XX веков. Опера, как самый демократичный и доступный для восприятия жанр классической музыки, во многом отражает настроение в обществе в текущий момент. Поэтому проведение исторических параллелей в опере может не только служить выражением идей автора, но и пробуждать сознание народа.

В операх русских композиторов рубежа XIX–XX есть множество эпизодов, явно связанных с религиозной тематикой и символикой. Но в советский период государственная идеология не допускала возможности ее выделения и подчеркивания. Напротив, все эти моменты показывались в советском музыковедении малозначимыми, и либо убирались из сюжета (как, например, сцена под Кромами в «Борисе Годунове»), либо подавались с иным текстом, что в корне меняло смысл, задуманный автором. И даже такой символ, как колокольность, которым пропитана русская музыка, трактовался вне связи с религиозным началом, а лишь как дань ушедшей истории.

**Целью** статьи является выявление не только сугубо культово-обрядовых аспектов в русской опере рубежа XIX–XX веков, но и связанных с религиозным мироощущением, поставленных в них морально-этических и нравственных проблем. **Методология.** Для достижения этой цели мы пользовались методами историко-культурологического, музыковедческого и жанрово-стилистического анализа опер русских композиторов рубежа XIX–XX веков.

**Научная новизна** состоит в целенаправленном исследовании опер русских композиторов конца XIX – начала XX веков с вышеизложенной точки зрения, которая является недостаточно изученной в отечественном музыковедении.

Обзор литературы по данной тематике включал не только имеющиеся музыковедческие и культурологические исследования, но и письма некоторых композиторов, сами тексты клавиристов опер, а также новые исследования современных авторов.

**Изложение основного материала.** Уже в конце XX и в начале XXI века религиозной тематике стали уделять должное внимание. Неслучайно некоторые исследователи в русских операх подчеркивают идеи христианской этики и морали, затрагивающие проблемы «маловерия», «смысла страданий», «покаяния», «отречения от мира», «политической и духовной свободы», «прощения врагов», «любви к Богу и ближнему», «сакрализации власти», «катастрофичности истории», «смысла творчества в истории» [11, с. 40–52]. В свою очередь, это способствовало рождению целой системы стилевых признаков, формировавших «динамический компонент национального стиля» (по С. Тышко), «стиль духовного преображения» (в котором выделяются «стиль Фаворского света» и «пассионарный стиль» [11, с. 34]. В качестве элементов такого «стилевого комплекса» С. Тышко выделяет «тремоло струнных в высоком регистре, тихую динамику, разреженную фактуру, замедленный темп» [12, с. 39], см. [11, с. 119]<sup>1</sup>. В русских операх данного периода «литургийность» проявилась и в использовании определенных «литургических» интонаций, ставших своего рода знаменем эпохи, в одних случаях цитатно, в других «только фрагментарно, в виде отдельных «наметок», интонационных идей, во многом связанных с литературным текстом, словом, как русским, так и церковнославянским. Вышеуказанные моменты отразились, прежде всего, в операх тех композиторов, которые работали в светской и церковной области, знавших особенности и символику Богослужения.

Можно провести параллель между церковными и светскими сочинениями некоторых русских композиторов: например, пасхальным задостойником «Ангел вопиаше»

<sup>1</sup> Но это возможно и в инструментальной, в частности фортепианной музыке.

и операми «Хованщина», «Борис Годунов» М. Мусоргского; причастным концертом «Взыде Бог», «Отче наш», «Благослови, душе моя» и другими духовными сочинениями Н. Римского-Корсакова, близким к ним «Стихом об Алексее Божием человеке» для хора и симфонического оркестра и операми: «Царская невеста», «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже» (последняя еще при первых постановках ввиду «религиозных мотивов» «на фоне мистических, «богоискательских» и прочих поветрий начала века» была причислена к жанру «оперы-литургии» [8, с. 28–29].

Литургийные мотивы легко обнаруживаются в операх П. Чайковского: в них множество музыкальных символов, связанных с религиозной проблематикой, которые как бы предсказывают дальнейший ход событий и главную мысль автора. Например, в «Пиковой даме» к ним можно отнести не только панихидные интонации хора «Со святыми упокой» в сцене смерти графини, который далее звучит и в сцене в казарме (пятая картина III д.), как навязчивое напоминание Герману и предвестник гибели его и Лизы; заключительного зауспокойного хора «Господь! Прости ему и упокой его больную и измученную душу», но и просительные интонации в «теме любви» Лизы и Германа. Она звучит в «узловых» моментах оперы, и ею же, как символом отпевания главного героя, опера заканчивается. Это можно считать и призывом к покаянию главного героя, напоминанием о бренности бытия, пробуждением его совести (со-ведания с Богом). Чайковский в письмах сообщал, что сочувствует Герману, и своей музыкой жалеет и просит о его помиловании.

В «Иоланте» вопрос «увидит Иоланта свет иль суждена ей вечно мука?» имеет несомненную христианскую подоплеку и прозрение главной героини символизирует духовное прозрение и ее лично, и ее близких. Главная же мысль – любовь не только земная, которая творит чудеса, но и Божественная, которая «долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; Все покрывает, всему надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся и языки умолкнут...» (1 Кор. 13, 4–8).

Литургическая символика вошла не только в оперу, но и в вокально-хоровые, в симфонические произведения русских композиторов. В области музыкальной литургии неопределима роль А. Кастальского, в «Основах народного многоголосия» выделившего характерные черты мелодики, среди которых: «воздушная септима» (т.е. скачок на септиму с заполнением); скачки на широкие интервалы; хроматизмы; в области гармонии – «терпкие» звучания: квартовые септаккорды, их обращения – квинтовые нонаккорды, а также кварты с «пристройкой большой секунды сверху или снизу».

Именно А. Кастальскому – продолжателю идей С. Смоленского, «удалось открыть новые художественные возможности в неизведанных еще пластах музыкального наследия Древней Руси (как народного, так и профессионального)» [5, с. 385]. Он передал эстафету Сергею Рахманинову, в творчестве которого можно отметить как самоцитирование, так и интонационные переключки с произведениями его старших современников. Например, В. Брянцева говорит о близости темы «исповеди» в Adagio из Третьей симфонии Рахманинова (родственной его Элегии) темам «Франчески» П. Чайковского и «признания» Марфы из «Хованщины» М. Мусоргского (а в «Хованщине» находим интонационные аналогии с песнопениями Октоиха).

«Тематизм, сформированный в опере, в вокальной и программной музыке связан с конкретной образностью, с понятийным рядом; смысл и значение во многом определены его жизненным прообразом и внемузыкальной ситуацией... Этот тематизм с закрепленной семантикой, будучи трансплантирован в жанры инструментальной музыки, не только сохраняет свое образно-смысловое значение, но имеет обучающую и дешифрующую функцию», – пишет Е. Ручьевская [10, с. 23].

Во многом этой «трансплантации» способствуют ритм и динамика. Например, колокольный перезвон имеет определенные ритмические формулы, которые определяют его характер (праздничный, пасхальный, призывный, погребальный и т.п.). Характер выражается также динамически: пасхальный – во все колокола – яркий, блестящий, мощный; погребальный – тусклый, приглушенный и т.п. Колокольность использовалась в качестве красочного, колористически-образного приема, как в инструментальных, так и оперно-симфонических произведениях: в хоровых эпизодах опер М. Мусоргского: «Борис Годунов», «Хованщина», Н. Римского-Корсакова: «Царская невеста», «Псковитянка», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» и др., наряду с пением в унисон – монодийностью – символом единства Церкви. Наличие подобной символики, как и композиционные моменты, позволяет причислить данные оперы к литургической музыке.

Главная цель человеческой жизни – приближение к Богу, обоживание и восхождение к Нему, отражены в литургической «драматургии» и в самой «музыке Литургии». Но при этом идею восхождения, воплощенную в устремленности церковных гласов заимствовала светская музыка. Так, динамика восхождения – одна из основных стилистических особенностей П.И. Чайковского, что наглядно в его симфонических произведениях: вспомним восходящий «накал» Шестой симфонии. Восходящая тенденция, тоже непосредственно связанная с церковной символикой, есть и во многих темах М. Мусоргского, в частности «Хованщины». Например, в «Рассвете на Москве-реке» авторская ремарка подчеркивает изобразительность музыки: «Главы церквей освещаются восходящим солнцем. Доносится благовест к заутрене». Звон колокола имитируется чередующимися доминантовыми и уменьшенными аккордами и остинатным ударом тамтама на *cis* в басу, на фоне которых плывет мелодия с типично русскими песенными разливами, и интонационная устремленность церковных гласов, (далее эта тема звучит в конце шестой сцены второго действия после реплики Шакловитого).

Подобные «колокольные» гармонии с тем же остинатным *cis* в басу – во второй картине первого действия «Псковитянки» Н. Римского-Корсакова. Одна из главных особенностей его опер: «Царская невеста», «Псковитянка», «Сказание о Невидимом граде Китеже» – синтез выразительной мелодической интонации с колористической красочностью гармонии наряду с постановкой в них религиозной проблематики. В «Царской» это – «звоны» и литургические интонации в темах героев (в ариозо Любаши «Ах, до чего я дожила, Григорий!» ход на восходящую сексту е-с и «спад» звучит сокрушенно, как «Помилуй»). В «Псковитянке» эта линия выражена ярче не только в сюжетной канве, колокольности, но и в репликах-молитвах солистов и хора: в молитвах Ольги в диалоге с царем Иваном и Тучей, сопровождаемых хоралом оркестра; в хоровых эпизодах (первой картины Второго действия «Божьи угодники, Пскова заступники, вы за Псков наш молитесь Господа...», в заключительном хоре «Совершилось! Волей Божией», в котором звучат интонации и просительной Ектении «Господи, помилуй» и заупокойного «Со святыми упокой»). Есть также музыкальная переключка оперы (сцена встречи царя в первой картине II действия) с причастным концертом «Взыде Бог в восклиновении, Господь во гласе трубном». Колокольность симитирована регистрово, гармонически и ритмически: мерные остинатные удары в басу, раскачивание колокола, изображенное пунктирным ритмом минорного трезвучия от малой до третьей октавы, перезвон «маленьких» колоколов восьмыми длительностями в высоком регистре; и гармонически (традиционное употребление двойной доминанты при широком регистровом охвате).

От этих примеров протягиваются нити и к фортепианным произведениям: прием с тем же *cis* и с почти цитатной близостью теме «Хованщины» можно найти в пьесе А. Бородина «В монастыре» из «Маленькой сюиты». В свою очередь, темы «Рассвета на Москве-реке» и «В монастыре» близки главной теме Первого фортепианного концерта С. Рахманинова, а остинатный *cis* – основа его Прелюдии. Вместе с тем эти напевные мелодии близки некоторым «Херувимским»: например «Софрониевской» ор. 11 П. Чеснокова и на мотив «Видя разбойника» Соловецкого собрания, а также «Ныне отпускаеши» М. Шмельковой.

Но в операх есть и «поминальная колокольность»: три «погребальных» удара колокола завершают арию Ленского «Куда, куда». Колокольность – символ русской жизни (освященной Православием) и музыки, озвучившей национальную ментальность русских, особо яркое воплощение получила у М. Мусоргского и С. Рахманинова,<sup>2</sup> как символ связи времен, их личного «музыкального диалога» и «трагического диалога жизни и смерти» (термин В. Брянцевой). Это связано отчасти с символичностью тональности *d-moll*, в которой – связь с «вечными проблемами». Это и интерес к теме *Dies irae* – у Мусоргского («Трепак», «Ночь на Лысой горе», «Песни и пляски смерти») продолженной Рахманиновым (Прелюдия *cis-moll*, Второй фортепианный концерт, «Колокола», «Симфонические танцы» и др.).

Частью, подчас основой драматургии русской оперы, кульминацией действия, предвещающей важные моменты развития сюжета стала молитва, как и в храме – индивидуальная, личная или – соборная, общественная (эпизоды опер М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского). А молитвенность предполагает самопогружение,

<sup>2</sup> Молодой Рахманинов увлекался творчеством Мусоргского и особенно, ставившимся в Москве в 1880-е годы «Борисом Годуновым». Поэтому на многих страницах Первой симфонии Рахманинова – детища этих лет лежит, по выражению Брянцевой, «тень Мусоргского». И «под впечатлением монолога Пимена укоренилась у Рахманинова особая приверженность к тональности *re minor*» [2, с. 225]. Его привели к Мусоргскому «те заветные слуховые тропы, что пролегли с детства от вслушивания в пение русских колоколов, в народные песенные и в знаменные мелодии» [2, с. 225].



самоуглубление, тишину. Эстетика тишины, характерная для русского искусства, заимствована от исихазма – аскетического учения о стяжании душевного мира и тишины. («Исихия» – буквально безмолвие, упокоение). «Учение исихастов о преобразении человека, о созерцании нетварного божественного света, обоженнии – это, в сущности, учение о творческом процессе. Цель аскетике, в понимании исихастов, не просто в победе над соблазнами, чтобы безгрешным предстать на Страшном Суде... Аскетика есть высочайшее художественное творчество, творческим материалом для которого является сам человек. Современная наука признает возможность такого творчества. Творчество для человека – это кеносис, самоистощение, это жертва, восхождение на Голгофу» [14, с. 182–183].

И этот кеносис наглядно проявлен в операх русских композиторов рубежа XIX–XX веков.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Альшванг А. П.И. Чайковский. Изд. 2 -е. Москва : Музыка, 1967. 927 с.
2. Брянцева В. С.В. Рахманинов. Москва : Советский композитор, 1976. 645 с.
3. Булгаков С., прот. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. Москва : Республика, 1994. 414 с.
4. Исаева И. О мелодической природе гармонии и фактуры Мусоргского. *Вопросы теории музыки. Вып. 3.* / ред.-составитель Т. Мюллер. Москва : Музыка, 1975. С. 132–157.
5. Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки / Вступ. статья О. Левашевой. Москва : Советский композитор, 1978. 511 с.
6. Лихачев Д. Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. Москва : Современник, 1980. 412 с.
7. Осадчая С. Ключевые символы поминовения в композиторском творчестве. *Муз. мистецтво і культура. Вип. 6. Кн. 2.* Одесса, 2005. С. 49–54.
8. Орлов Г. Н.А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий. *Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14.* Ленинград : Музыка, 1975. С. 7–30.
9. О церковном пении (Сборник статей). Москва : Лодья, 2001. 159 с.
10. Ручьевская Е.А. Работы разных лет. Сб. статей в 2 т. Т. II. О вокальной музыке / Отв. Ред. В.В. Горячих. Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2011. 504 с., нот.
11. Ситарская Ю. Религиозно-этическая проблематика и стилевые процессы в русской опере последней трети XIX – начала XX века : М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков : диссертация канд. иск. Киев, 2006. 196, нот. приложение.
12. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Бородин. Римский-Корсаков. Киев, 1993. 115 с.
13. Шаляпин Ф. Сочинения в 2 томах. Москва : Искусство, 1957. Т. 1. 866 с.
14. Экономцев Иоанн, игум. Православие. Византия. Россия. Сборник статей. Москва : «Христианская литература», 1992. 230 с.

#### REFERENCES

1. Alshvang A. (1967) P.I.Tchaikovsky // A. Alshvang M.: Music Vol. 2. [in Russian].
2. Bryantzeva V. (1976) S.V. Rachmaninov/ V. Bryantzeva.– M. : Soviet composer. [in Russian].
3. Bulgakov S., prior (1994) Svet nevecherny. Sozertsania i umozrenia. – M.: Republik. [in Russian].
4. Isayeva I. (1975). About melodic nature of harmony and facture of Musorgsky / The questions of theory of music. 3. // editor-compiler T. Muller M.: Music. [in Russian].
5. Keldish Yu. (1978). Essayes and researches for history of Russian music. Opening article by O.Levasheva M.: Soviet composer. [in Russian].
6. Likhachev D. (1980). The great heritage: Classic works of literature of ancient Russi. – M: Sovremennik. [in Russian].
7. Osadchaya S. (2005) Key symbols of memory in composer art // Music art and culture. Issue 6. Book 2. Odessa. [in Russian].
8. Orlov G. (1975). N.A. Rymsky-Korsakov on the threshold of XX century. Ways of searches // The questions of theory and aesthetics of music. Issue 14. – L.: Music. [in Russian].
9. About church singing (2001). (Coll. of articles). – M.: Lodya [in Russian].
10. Ruchjevskaja E.A. (2011).The works of different years. Coll. of articles in 2v. / T. II. About vocal music / V.V. Goryachikh (Ed.). SPg.: Composer Sanct-Petersburg. [in Russian].
11. Sitar'skaya Yu. (2006). Religious and etical problematic and style processes in Russian opera of the last one third XIX- XX centure: M. Musorgsky, N. Rymsky-Korsakov: diss. Cand. art history, specialty: 17.00.03: Musical art. Odessa. [in Russian].
12. Tyshko S. (1993). Problem of national style in Russian opera. Glinka. Musorgsky. Borodin. Rymsky-Korsakov. – Kiev. [in Russian].
13. Shalyapin F. (1957) // Works in 2 volumes. – M.: Art. v.1. [in Russian].
14. Economtsev Ioann, (1992), igumen. Orthodox. Visantia. Russia. Coll. of articles. // M.: «Christian literature». [in Russian].

УДК 78.07/.09 + 785/780.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-11>**Катерина Іванівна Єрґієва**

ORCID: 0000-0001-9710-7557

кандидат мистецтвознавства,

в. о. доцента кафедри спеціального фортепіано

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

violention@gmail.com

**ФОРТЕПІАННА ГРА ЯК ХУДОЖНІЙ МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС**

**Мета роботи** – дослідження фортепіанного виконавського художнього дискурсу та його інтенціональної структури. Створення типології дискурсів, притаманних фортепіанному виконавському мистецтву, на основі їхніх інтенціональних властивостей, вивчення характерних особливостей кожного окремого типу дискурсу. **Методологія дослідження** спирається на дискурсивний, лінгвістичний і феноменолого-герменевтичний підходи. Завдяки комплексу даних методів виникає можливість вивчення фортепіанної гри як комунікативної події, з урахуванням концертно-сценічних умов функціонування фортепіанного виконавського мистецтва. **Наукова новизна** – використання дискурсивного підходу до вивчення фортепіанної гри, виявлення її інтенціональних основ та створення типології виконавських фортепіанних дискурсів. Досягається новий рівень вивчення способів ігрової організації фортепіанно-виконавського мовлення, пропонується суттєве оновлення актуальної виконавської термінології. **Висновки.** Виявлена продуктивність застосування дискурсивного підходу до вивчення фортепіанного виконавського мистецтва. Доведено, що основою для вибору того чи іншого виконавського дискурсу та засобів його реалізації є не тільки текст виконуваного твору й авторські ремарки, а й особистісний інтенціональний стан піаніста. Виявлено, що музично-виконавський художній дискурс має три основні рівні функціонування, як-от: 1) реалізація авторського задуму й інтенцій, які лежать в основі образного змісту твору; 2) реалізація інтенції артиста, яка лежить в основі тієї чи іншої комунікативної події та зумовлює той чи інший тип музично-виконавського художнього дискурсу: такий, що аргументує; такий, що агітує; епідектичний, евристичний або гедоністичний; 3) розкриття артистом свого особистого світосприйняття, своєї суб'єктивної художньої картини світу, основою для якої є естетичне ставлення до дійсності. Артист втілює її в образній формі у процесі гри на інструменті, за допомогою образних музикантом текстів та виконавських засобів виразності.

**Ключові слова:** комунікативна інтенція, комунікативна ситуація, інтенціональний стан, типологія фортепіанного виконавського дискурсу.

*Yerhiieva Kateryna Ivanivna, PhD in Arts, Acting Associate Professor at the Department of Special Piano of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Piano play as an artistic music discourse**

**Research objective** of the work is to study the piano performing artistic discourse and its intentional structure.

**The methodology** of the research is based on the discursive, linguistic and phenomenological-hermeneutic approaches. Thanks to a set of these methods there is an opportunity to study piano playing as a communicative event, considering the concert and stage conditions of the functioning of piano performing arts. **The scientific novelty** – using a discursive approach to the study of piano playing, identifying its intentional bases and creating a typology of performing piano discourses. A new level of studying the methods of game organization of piano-performing speech is achieved, a significant update of the current performing terminology is offered. **Conclusions.** The productivity of application of the discursive approach to studying of piano performing art is revealed. It is proved that the basis for the choice of a particular performance discourse and means of its implementation is not only the text of the performed work and the author's remarks, but also the personal intentional state of the pianist. It is revealed that the musical-performing artistic discourse has three main levels of functioning: 1) realization of the author's idea and intentions that underlie the figurative content of the work; 2) realization of the artist's intention, which underlies one or another communicative event and determines one or another type of musical-performing artistic discourse: argumentative, agitative, epideictic, heuristic or hedonistic; 3) the artist's disclosure of his personal worldview, his subjective artistic picture of the world, the basis for which is an aesthetic attitude to reality. The artist embodies it in figurative form in the process of playing the instrument, with the help of selected by the musician texts and performing means of expression. The artist achieves greater accuracy of imaginative decisions and communicative techniques.

**Key words:** communicative intention, communicative situation, intentional state, typology of piano performing discourse.

*Ергієва Катерина Івановна*, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Фортепианная игра как художественный музыкальный дискурс**

**Цель работы** – исследование фортепианного исполнительского художественного дискурса и его интенциональной структуры. **Методология исследования** опирается на дискурсивный, лингвистический и феноменолого-герменевтический подходы. Благодаря комплексу данных методов возникает возможность изучения фортепианной игры как коммуникативного события, учитывая концертно-сценические условия функционирования фортепианного исполнительского искусства. **Научная новизна** – использование дискурсивного подхода к изучению фортепианной игры, выявление ее интенциональных основ и создание типологии исполнительских фортепианных дискурсов. Достигается новый уровень изучения способов игровой организации фортепианно-исполнительской речи, предлагается существенное обновление актуальной исполнительской терминологии. **Выводы.** Обнаружена продуктивность применения дискурсивного подхода к изучению фортепианного исполнительского искусства. Доказано, что основой для выбора того или иного исполнительского дискурса и средств его реализации является не только текст исполняемого произведения и авторские ремарки, но и личностное интенциональное состояние пианиста. Выявлено, что музыкально-исполнительский художественный дискурс имеет три основных уровня функционирования: 1) реализация авторского замысла и интенций, лежащих в основе образного содержания произведения; 2) реализация интенции артиста, лежащей в основе того или иного коммуникативного события и обуславливающей тот или иной тип музыкально-исполнительского художественного дискурса: аргументирующей, агитирующей, эпидейктической, эвристической либо гедонистической; 3) раскрытие артистом своего личного мировосприятия, своей субъективной художественной картины мира, основой для которой является эстетическое отношение к действительности. Артист воплощает ее в образной форме в процессе игры на инструменте, с помощью избранных музыкантом текстов и исполнительских средств выразительности.

**Ключевые слова:** коммуникативная интенция, коммуникативная ситуация, интенциональное состояние, типология фортепианного исполнительского дискурса.

**Актуальність теми дослідження.** Оскільки фортепіанне академічне виконавство є видом художньої комунікації (трансляція «музичного повідомлення»<sup>1</sup> – К. Є.), перспективним виявляється дискурсивний підхід до дослідження фортепіанної гри. Даний підхід дає можливість вивчення фортепіанного виконавського мистецтва з урахуванням концертно-сценічних умов його функціонування, дослідження фортепіанного виконавства як моделі комунікації.

Музика – це своєрідна мова (зафіксований у знаках музичний текст). Тому в методології дослідження специфіки фортепіанного дискурсу та його типологізації доречними виявляються лінгвістичний і феноменолого-герменевтичний підходи.

На думку М. Бонфельда, «будь-який твір, який актуально звучить, є мова, мовний акт» [2], оскільки являє собою процес, спрямований на слухача. Інакше кажучи, музична гра визначається ним як мовленнєвий акт завдяки її спрямованості, интенціональності.

Отже, у вивченні «живої» музичної мови, акту виконавського «говоріння» назрілим проблемним питанням стає розробка типології фортепіанного дискурсу у зв'язку з интенціональною специфікою комунікативної ситуації.

**Мета дослідження.** Розробити типологію дискурсів, які можуть існувати у фортепіанній грі, та дослідити характерні особливості кожного типу дискурсу.

**Наукова новизна** полягає у вивченні интенціональної специфіки фортепіанного виконавського мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** У фортепіанному виконавському мистецтві можуть існувати різні типи дискурсу, залежно від мети, яку ставить перед собою артист у процесі комунікації із глядачами-слухачами. Цю мету можна назвати комунікативною інтенцією.

Згідно з «Повним словником лінгвістичних термінів», складеним Т. Матвеевою, інтенція – це «суб'єктивне бажання того, хто говорить, будувати висловлювання з певною метою, комунікативний намір, цільова настанова» [8, с. 129].

На думку Дж. Серля, интенціональний стан є запорукою щирості й успішності виконання акту говоріння. Згідно із Дж. Серлем, «обман та інші форми нещирості полягають у здійсненні деякого мовного акту, отже, висловлюють деякий интенціональний стан, хоча той, хто говорить, не володіє цим интенціональним станом» [14].

У процесі сценічної гри на фортепіано нещирість може виникнути, якщо, наприклад, піаніст скутий і невпевнено себе почуває на сцені, але водночас виконує музику рішучого, вольового характеру (творчість Л. ван Бетховена).

<sup>1</sup> Термін авторки. Див. статтю К. Єргієвої «Музичне повідомлення» піаніста як результат єдності внутрішнього і зовнішнього у процесі фортепіанної гри» [6, с. 154].



У такому разі виконавець не перебуває в інтенціональному стані, передбаченому автором, унаслідок чого зміст музики належно не наповнюється і не доходить до слухача.

Щирість виконавця («життєва правда») – це основа, наріжний камінь для виникнення контакту між артистом і публікою. На це вказує К. Станіславський: «Якщо ж на сцені відбудеться розбіжність внутрішньої мети ролі із прагненнями людини-артиста, який виконує її, то створюється згубний вивих» [15, с. 393].

Однак трапляються й винятки. Це виконання в дусі постмодернізму, якому притаманне *ігрове ставлення* до тексту і закладеного в ньому образного змісту, рухливість зв'язків між тим, що означає, і означуваним, створення гравцем інших контекстних значень.

У такому разі завдяки тому, що інтенціональний стан артиста розходиться з авторським змістом музичного твору, створюються абсолютно інші смисли. Наприклад, інтенція виконавця-артиста – поностальгувати або поіронізувати, а у змісті музики – пафос, драматичність.

Інтенціональність необхідна піаністу-артисту для того, щоб із ремісника, який просто озвучує-об'єктивізує завдяки спекулятивному мисленню чужі тексти, перетворитися на творця-інтерпретатора, який постійно розвивається духовно сам та сприяє своєю грою-творчістю (екзистенціальний рівень) духовному розвитку інших.

*Комунікативна інтенція* – це один із різновидів *наміру*, який по суті є потужною силою, енергією, що створює світ. Щоб виразити намір, не потрібно докладати надмірних зусиль. Часто недосвідчені виконавці натужно намагаються зобразити емоції, але, незважаючи на старанні спроби, у них нічого не виходить.

Як це не парадоксально, але для передачі всієї сили, усього енергетичного, емоційного потенціалу, закладеного в музиці, необхідний спокій. Суть цього сценічного самопочуття вдало пояснює М. Гоголь у своєму листі до відомого актора М. Щепкіна: «У Вас тепер є той високий спокій, якого раніше не було. Ви тепер можете царювати в ролі» [18, с. 93].

К. Михальська у своєму підручнику «Основи риторики» сформулювала найбільш загальні комунікативні цілі і відповідні цим цілям типи дискурсу [10, с. 57]:

Мета того, хто говорить (мовленнєвий намір)	Тип мовного акту / мовної дії	Тип мови / дискурсу
1. Повідомити, інформувати.	Повідомлення інформації	Такий, що інформує.
2. Висловити і довести свою думку.	Переконання	Такий, що аргументує.
3. Спонукає до дії.	Спонукування	Такий, що агітує.
4. Обговорити проблему за допомогою партнера, знайти разом із ним істину.	Пошуки сенсу	Евристичний (від грец. “eurisko” – «знаходжу»).
5. Виразити своє бачення (розуміння) добра і зла, прекрасного і ганебного.	Оцінка (похвала чи осуд)	Епідейктичний.
6. Потішити себе і партнера процесом спілкування як таким.	Ігрові мовні акти	Гедоністичний (від грец. “Hedomai” – «радію»), або діатрібичний (від грец. “diatribo” – «проводжу час»).
7. Виразити і збудити емоції, запропонувати свою естетичну «картину світу».	Емотив	Поетичний (художній).

Розглянемо можливості застосування даних типів дискурсу у фортепіанній виконавській практиці.

Що стосується **типу такого дискурсу, що інформує**, то в ситуації концертного виконання музичного твору він не застосовується, тому що не дає можливості піаністу піднятися на рівень передачі образного, художнього змісту музики.

**Тип дискурсу, що аргументує**, заснований на намірі переконати слухачів у тих чи інших ідеях.

Прикладом виконання в руслі цього дискурсу є такі ситуації, як:

- участь у конкурсі, коли інтенція виконавця – переконати журі, що він гідний перемоги, що він кращий;
- виконання маловідомої, складної для сприйняття музики, *прем'єра* нового твору (інтенція – переконати слухачів, що твір, який виконується, заслуговує на увагу);
- нестандартна інтерпретація відомого твору, злам усталених традицій (інтенція – переконати у правоті свого трактування).

Інтенція «переконавання», що лежить в основі дискурсу, що аргументує, полягає в намірі виконавця довести свою правоту, змінити ті чи інші переконання слухачів. Для цього артисту необхідно з перших звуків завоювати довіру публіки, зацікавити її, залучити її на свій бік.

Щоб зацікавити слухачів, у риторичі дотримуються принципів близькості (зробити обговорюваний предмет актуальним для слухачів) і конкретності (мова повинна бути живою, образною).

Часто музиканти несвідомо використовують ці принципи. Прикладом може служити творчість І. Єргієва, який багаторазово виконував твори сучасних композиторів, зокрема здійснював прем'єри творів, написаних спеціально для нього. За його словами, для переконання слухачів він намагався передусім надати актуальності виконуваному твору, відобразити в ньому ідеї та переживання, близькі кожному слухачеві (принцип близькості), а також дуже виразно інтонувати музичний матеріал, осмислювати, насичувати образами і проживати кожен мотив і кожен фразу (принцип конкретності).

**Тип дискурсу, що агітує**, виникає у процесі виконання музики закличного характеру як прагнення емоційно «заразити» своєю енергією слухачів, об'єднатися з ними в єдиному пориві.

Тут доречні слова Л. ван Бетховена про те, що «музика повинна висікати вогонь із людської душі» [13, с. 86]. У дискурсі такого типу ясно відчувається спонування до дії, енергійність, напористість. Виконавець виступає як лідер щодо публіки.

Авторка даної статті використовувала тип дискурсу, що агітує, у власній виконавській діяльності, зокрема у виконанні «Острова радості» К. Дебюссі. Основною інтенцією в даному разі був заклик до аудиторії усвідомити всю суєтність повсякденних турбот і тривоги, заклик до любові і радості буття.

У цьому творі необхідно відчути всю ту затаєну силу, яка криється в одноголосному вступі на початку п'єси, проходить, з поступовим наростанням, через увесь твір і різко виринає назовні у фінальній кульмінації.

**Евристичний тип дискурсу** є реалізацією інтенції осягнення сенсу виконуваного твору. У рамках даного дискурсу виконавець залучає слухачів до спільного пошуку істини, філософських роздумів про сенс людського буття, про життя і смерть.

Евристика (від грец. «εὐρίσκω» – «відкриваю», «знаходжу») – методологія наукового дослідження, а також методика навчання, заснована на відкритті або здогадці [11].

Евристика бере свій початок у Стародавній Греції, від евристичних бесід, які практикував Сократ. У процесі такої бесіди вчитель допомагав народженню істини в учня, коли ставив йому навідні запитання.

У рамках евристичного дискурсу, на відміну від типу дискурсу, що агітує, піаніст-артист виступає не в ролі безумовного лідера, а в ролі вчителя, який спільно зі своїми «співрозмовниками» розмірковує і шукає відповіді на поставлені у процесі гри питання. Евристичний дискурс породжує зовсім інший тип контакту з аудиторією, який можна схарактеризувати як «діалогічний», тобто «співробітництво, співтворчість, або діалог «на рівних». Це не нав'язування своїх ідей та почуттів, а немов запрошення до «бесіди», до спільного роздуму над виконуваним твором та вироблення спільного розуміння його смислу» [5, с. 97].

Характерною для евристичного дискурсу є імпровізаційність, тут немає місця заздалегідь готовій і остаточно «застиглій» інтерпретації. Музика повинна створюватися «hic et nunc» («тут і зараз»), за таких умов виникає ефект роздуму. Але водночас в жодному разі не можна випускати з поля зору відчуття цілісності твору. Подібно до евристичної бесіди, у якій кожне питання і відповідь є кроками шляхом до пізнання істини, у музичній грі також має відобразитися рух до розуміння сенсу, неможливий без так званого «охоплення» твору.

Прикладом евристичного типу дискурсу може служити виконання музики Й.С. Баха. Творчість Й.С. Баха є породженням епохи бароко, якій було притаманне прагнення до виявлення зв'язку між мистецтвом і риторикою, принципи якої були сприйняті як універсальні для будь-якого типу висловлювання.

Усе це яскраво проявляється у Хроматичній фантазії і фузі Й.С. Баха, причому з перших же тактів. Стрімкі гамоподібні пасажі, якими відкривається фантазія, звучать як трагічні вигуки. Перший пасаж обривається на тритоновій інтонації, завдяки гармонійному плану «тоніка-домінанта» звучить як питання. Подальша за ним фермата повинна підкреслити напружене очікування відповіді на це питання. Слідом за цим звучить другий пасаж-вигук, що закінчується тонікою. Разом вони утворюють питально-відповідальну єдність, яка є характерною формою прояву евристичного дискурсу.

Тут усе залежить від майстерності виконавця, від того, як він «поставить» питання. На власному виконавському досвіді авторка статті переконалася, як важко розпочати грати цей твір, який фактично відразу ж відкривається нічим не підготовленою і дуже емоційно насиченою, драматичною кульмінацією-питанням, як складно створити необхідну напругу, наелектризованість у наступній паузі-зупинці. Пасаж повинен звучати так, ніби артист сам створює його тут і зараз. Пошук відповіді на питання повинен бути для артиста болісним, що відображає знамениту фразу Сократа «Я знаю, що я нічого не знаю», яка є евристичною по своїй суті. Завдяки такому ставленню до музичного матеріалу створюється найсильніша емоційна напруженість, відважність пошуку істини, до якої артист виявляється залучений тим же незнанням, що і слухачі.

**Епідейктичний тип дискурсу** реалізує інтенцію вираження свого розуміння добра і зла. Перебуваючи в руслі епідейктичного дискурсу, піаніст прагне висловити найосновніші, загальні для всього людства, ідеї добра і краси, духовно-моральні цінності, – усе те, що нас об'єднує. Водночас він повинен висловити ці ідеї так, щоб знайти відгук у душі кожного окремо взятого слухача.

Щоби досягти такої реакції, емоції в самого виконавця у процесі гри повинні бути більш масштабними, ніж у звичайному житті, динамічні контрасти повинні бути доведені до межі. За системою К. Станіславського, це «доведення всіх сил своїх почуттів і думок, перелитих у фізичну дію, до найбільшого напруження» [1, с. 90–91].

Виконання в рамках епідейктичного дискурсу відрізняється великою емоційністю, піднесеністю, пафосом, патетичністю. Воно може бути як піднесеним, урочистим, так і гнівно-вкривальним (як-от у розкритті революційних образів в етюді Ф. Шопена ор. 10 № 12), має відображати суб'єктивне ставлення артиста до виконуваного твору і його образного змісту.

Отже, піаніст емоційно-естетично впливає на слухачів, веде їх за собою, формує їхній світогляд. У процесі фортепіанної гри він реалізує свою музично-виконавську спрямованість, яка, на думку Ю. Цагареллі, «пов'язана з потребою музично-естетичного виховання народу» [17, с. 9], або, інакше кажучи, з інтенцією просвіщати, виховувати слухачів.

**Гедоністичний тип дискурсу** також заснований на інтенції «соціальної консолідації». Однак у даному разі ця мета досягається через розвагу. Це може бути і радість просто від красивого звучання фортепіано, і елементи гумору в музиці, і вербальне спілкування з аудиторією.

Головним у будь-якому разі буде отримання спільного задоволення від гри як такої. Сам процес гри на фортепіано стає самоцінним, самодостатнім, спрямованим ніби «сам на себе».

У такій грі відсутній зайвий пафос, вона не така драматична і не досягає таких духовних висот, як, припустимо, в епідейктичному дискурсі. Її цінність в іншому: це радість від емоційного контакту, почуття особливої спільності, дружньої близькості з публікою, ейфорія від спонтанності та непередбачуваності творчості, імпровізації. Прикладом можуть служити каденції концертів, гра на «біс», джазові імпровізації тощо.

Що стосується **художнього типу дискурсу**, то його роль у звичайній мові і в музичному виконавському мистецтві істотно відрізняється.

Як слушно зазначає М. Бонфельд, «поза межами мистецтва музична мова як спосіб комунікації не існує». Він підкреслює, що з музикою можна порівнювати тільки той різновид словесної мови, «яка також перебуває в межах мистецтва – х у д о ж н я в е р б а л ь н а м о в а» (розрядка М. Бонфельда – К. Є.) [3, с. 36]. Отже, якщо у звичайній мові художній, поетичний дискурс усього лише є одним із різновидів дискурсу, то стосовно музичного виконавства він є обов'язковою всеосяжною категорією – універсалією.

Художній дискурс відрізняється емотивністю, експресивністю, смисловою багатозначністю, приводить виконавця і його слухачів до усвідомлення нелогічності, *парадоксальності істини*<sup>2</sup>.

У процесі створення художнього дискурсу артист приходять до пізнання власного «Я», до єдності свідомого і несвідомого. Це відбувається в результаті розкриття свого суб'єктивного світосприйняття, особистої художньої картини світу, яка виникає на основі особливого, «естетичного ставлення до дійсності» (О. Мелік-Пашаєв), втілюється в образній формі у процесі гри на інструменті, за допомогою обраних митцем текстів та виконавських засобів виразності (інтонування, артикуляція, агогіка тощо).

Згідно з концепцією Ж.-П. Сартра, людина завжди є тим, що вона вибирає. На основі цього твердження можна зробити висновок, що не тільки комунікативна ситуація – жанр твору, стиль епохи і композитора, сольний або ансамблевий виступ, умови виступу (камерний зал або велика концертна площадка, конкурси або концерти тощо), – сама собою є передумовою для вибору піаністом типу дискурсу, який найбільш підходить.

<sup>2</sup> Парадокс – це об'єктивна невизначеність, тобто вираження пристрасті внутрішнього, тобто істина <...> [7, с. 201].



Навпаки, особистість виконавця, характерний для нього інтенціональний стан є визначальною характеристикою для вибору типу дискурсу, у рамках якого і виникає певна комунікативна ситуація. Інакше кажучи, сам виконавець, з огляду на власні світогляд і темперамент, вибирає той репертуар, ті тексти, через які максимально може виразити себе, і потрапляє саме в ті комунікативні ситуації, які є наслідком його ставлення до дійсності, виявляє таким способом свою *холістичність*.

Крім того, вибір форми втілення музичного матеріалу, його організація в дискурсі перебувають у прямій залежності від того, що артист вважає найбільш істотним для передачі свого «музичного повідомлення».

Виконавець-адресант будує свою інтерпретацію, визначає ті або інші фрагменти тексту (як сам музичний матеріал, так і авторські ремарки, засоби музичної виразності, дані в тексті) або як головні, привертає до них увагу адресата-публіки, або як другорядні, фонові. Таким чином у музичній грі реалізується характерний для художнього дискурсу метод *висунення* як «когнітивна процедура відбору й акцентування в тексті найбільш важливої з погляду комунікативної настанови інформації» [12, с. 14].

Своєрідність художнього дискурсу як комунікативно спрямованої музичної мови («говоріння» на фортепіано), що має естетичну цінність, проявляється також у його культурологічній значущості.

Одного разу зафіксований у нотах текст музичного твору набуває у процесі гри складної *таксономічної структури*, яка, «окрім жанрово-стильових засад, позначених і прихованих у тексті, у своєму усному вигляді (*дискурсі*) <...> несе в собі, окрім константних стильових угруповань (*семантем*), інформацію про загальні стильові тенденції сучасної <...> гри, усе різноманіття минулих інтерпретацій <...>, семіологічні показники *манери й стилю гри*» виконавця [5, с. 151].

Загалом музично-виконавський художній дискурс існує на трьох основних рівнях.

**Перший рівень** – зміна інтенціональних станів у процесі розкриття образної сфери музичного твору.

Можливості виконання музичного твору багаті найрізноманітнішими інтенціями. Фактично, кожна нова ремарка – це настанова для переходу в новий інтенціональний стан («артистична психотехніка»<sup>3</sup>).

**Другий рівень** відповідає на питання, чому загалом присвячено ту чи іншу комунікативну подію. Водночас різні типи дискурсу (такий, що аргументує; такий, що агітує; евристичний, епідейктичний, гедоністичний) можуть переважати протягом усього виступу артиста, а можуть змінювати один одного у процесі гри (наприклад, основна програма перебуває в рамках епідейктичного дискурсу, а виконання на «біс» є проявом гедоністичного дискурсу).

**Третій рівень** – це більш загальна, головна мета, яку можна охарактеризувати саме як художню. З якою б інтенцією ні виходив виконавець на сцену, він завжди пропонує свою естетичну картину світу, висловлює своє естетичне ставлення до дійсності.

Піаніст-артист реалізує свої інтенції у процесі музичної мови, акту говоріння на фортепіано, через використання тих чи інших виконавських засобів виразності, а також за допомогою невербального дискурсу (міміка, жести), який є невід'ємною частиною емоційної міжособистісної комунікації.

Третій рівень не зводиться до демонстрації свого еґо (зокрема, в акті семантизації нотних знаків), своєї майстерності та віртуозності. Через естетичне ставлення до виконуваних текстів артист досягає цілісності, пізнає себе водночас і як унікальну особистість, і як частку Буття Всесвіту. У художньому дискурсі реалізується прагнення знайти сенс життя, спрямованість до вищих ноетичних категорій, до Божественного начала – Абсолюту.

**Висновки.** Отже, на прикладі фортепіанного виконавства виявлено продуктивність теоретичної розвідки щодо виконавського художнього музичного дискурсу, його прояву як творчої екзистенції артиста.

Було здійснено спробу типології виконавських фортепіанних дискурсів, які можуть бути використані у фортепіанній грі. Орієнтиром для вибору виконавцем того чи іншого виконавського дискурсу слугують авторські ремарки і власний інтенціональний намір, зумовлений особистісним образом Світу і художньою концепцією.

За висловом Е. Фрома, стверджуємо, що для піаніста-артиста «у його стремлінні зрозуміти значення власного існування» [16, с. 70] смисл життя – творча екзистенція в «орієнтації і прихильності» до інтенції створення певного дискурсу, музичного повідомлення глядачу-слухачу.

<sup>3</sup> Термін І. Єргієва [5, с. 450].

Тільки коли музикант виходить на сцену з метою повідомити людям про щось для нього дороге і важливе, його гра перетворюється на сповідь, «розмову» про найпотаємніше зі слухачами, стає по-справжньому високим мистецтвом.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Антарова К. Беседы К.С. Станиславского в Студии Большого театра в 1918–1922 гг. Москва : Искусство, 1952. 178 с.
2. Бонфельд М. Музыка: язык или речь? URL: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1416> (дата звернення: 01.06.2020).
3. Бонфельд М. Музыка: язык, речь, мышление. Москва, 1991. 125 с.
4. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста : дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2016. 453 с.
5. Єргієва К. Фортепіанна гра як жанрово-комунікативний та інтерпретативно-стильовий феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2019. 245 с.
6. Єргієва К. «Музичне повідомлення» піаніста як результат єдності внутрішнього і зовнішнього у процесі фортепіанної гри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : збірник наукових праць. Київ : Міленіум, 2017. Вип. 3. С. 154–159.
7. Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». Пер. с дат. Н. Исаевой, С. Исаева. Москва : Академический проект, 2012. 607 с.
8. Матвеева Т. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону : Феникс, 2010. 562 с.
9. Мелик-Пашаев А. Из опыта изучения эстетического отношения к действительности. *Вопросы психологии*. Москва, 1990. № 5. С. 22–31.
10. Михальская А. Основы риторики. Москва : Просвещение, 1996. 416 с.
11. Новая философская энциклопедия : в 4-х т. URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01a9e2f675561f7309da73a9> (дата звернення: 08.06.2020).
12. Нормуродова Н. Художественный дискурс и языковая личность в свете актуальных лингвистических направлений. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация»*. 2015. № 2. С. 12–15.
13. Роллан Р. Жизнь Бетховена. Москва : Музыка, 1964. 96 с.
14. Серль Дж. Природа интенциональных состояний. URL: <https://texts.news/filosofiya-uchebnik-besplatno/djon-serl-priroda-intentsionalnyih-18262.html> (дата звернення: 02.06.2020).
15. Станиславский К. Работа актера над собой. Москва : Эксмо, 2013. 448 с.
16. Фромм Э. Человек для себя. Пер. с англ. А. Александровой. Москва : АСТ, 2017. 320 с.
17. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Санкт-Петербург, 2008. 212 с.
18. Ярцев А. Михаил Щепкин. Его жизнь и сценическая деятельность. Москва : Директ-Медиа, 2016. 189 с.

### REFERENCES

1. Antarova, K. (1952) Conversations by K.S. Stanislavsky at the Bolshoi Theater Studio in 1918–1922. Moscow, 1952 [in Russian].
2. Bonfeld, M. Music: language or speech? Retrieved from: <http://opentextnn.ru/old/music/Perception/index.html?id=1416> [in Russian].
3. Bonfeld, M. (1991) Music: language, speech, thinking. Moscow, 1991 [in Russian].
4. Ierגיעv, I. (2016) Artistic universe of a musician-instrumentalist. Doctor's thesis. Kyiv, 2016 [in Ukrainian].
5. Yerhiieva, K. (2019) Piano playing as a genre communicative and interpretive stylistic phenomenon. Candidate's thesis. Odessa, 2019 [in Ukrainian].
6. Yerhiieva, K. (2017) "Musical message" of pianist as a result of unity of internal and external in the process of piano playing. Herald of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kiev, 2017. Vol. 3 [in Ukrainian].
7. Kierkegaard, S. (2012) The final unscientific afterword to the "Philosophical crumbs". Moscow, 2012 [in Russian].
8. Matveeva, T. (2010) Complete dictionary of linguistic terms. Rostov-on-Don, 2010 [in Russian].
9. Melik-Pashaev, A. (1990) From the experience of studying an aesthetic relationship to reality. Psychology issues. Moscow, 1990. Vol. 5 [in Russian].
10. Mikhalskaya, A. (1996) Fundamentals of rhetoric. Moscow, 1996 [in Russian].
11. The new philosophical encyclopedia. Retrieved from: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01a9e2f675561f7309da73a9> [in Russian].
12. Normurodova, N. (2015) Artistic discourse and linguistic personality in the light of relevant linguistic trends. Bulletin of the Voronezh State University. Series: Linguistics and Intercultural Communication, 2015. Vol. 2 [in Russian].
13. Rolland, R. (1964) Life of Beethoven. Moscow, 1964 [in Russian].
14. Searle, J. The nature of intentional states. Retrieved from: <https://texts.news/filosofiya-uchebnik-besplatno/djon-serl-priroda-intentsionalnyih-18262.html> [in Russian].
15. Stanislavsky, K. (2013) Work of the actor on himself. Moscow, 2013 [in Russian].
16. Fromm, E. (2017) Man for himself. Moscow, 2017 [in Russian].
17. Tsagarelli, Yu. (2008) Psychology of musical performance. St. Petersburg, 2008 [in Russian].
18. Yartsev, A. (2016) Mikhail Schepkin. His life and stage activity. Moscow, 2016. [in Russian].

УДК 783.21

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-12>

**Галина Сергіївна Шпак**  
 ORCID: 0000-0001-8866-3236  
 кандидат мистецтвознавства,  
 доцент кафедри хорового диригування  
 Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
 galina\_shpak@mail.ru

## ДУХОВНО-СМИСЛОВІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ «МЕСИ МИРУ» К. ДЖЕНКІНСА

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей «Меси миру» К. Дженкінса в контексті специфіки побутування духовних жанрів у культурно-історичних реаліях ХХ століття. **Методологія дослідження** – інтонаційний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, які дозволяють дослідити особливості трактування жанру меси в постмодерновому екуменічному просторі межі ХХ–ХХІ століть. **Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що в ній вперше представлено аналітичні узагальнення щодо «Меси миру» К. Дженкінса, що виявляють не тільки жанрово-стильову специфіку творчості композитора, але і її духовно-смыслову складову частину, переломлену в руслі «неоканону» меси ХХ століття. **Висновки.** Поетика «Меси миру» К. Дженкінса, створеної на межі ХХ–ХХІ століть, відображає оригінальний симбіоз духовно-музичних традицій минулого і сучасності, Сходу і Заходу, генетично походить від пацифістсько-екуменічної концепції «релігії світу», що апелює до ідеї духовного єднання людства. Сказане зумовлює поліжанрову природу названого твору, сформовану на основі взаємодії традицій меси, її жанрових модифікацій у ХХ столітті, реквієму, що виявляє також його літургійно-меморіальний характер. Мультикультурна специфіка «Меси миру» зумовлена її багатомовною текстовою основою, діапазон якої охоплює широкий спектр джерел, від ординарія меси, біблійних книг (Псалтир, Одкровення Іоанна Богослова), мусульманського азану і «Махабхарати» аж до поезії ХХ століття (Р. Кіплінг, Д. Драйден, А. Теннісон, Т. Мелорі, Того Санкіті), що об'єднує Схід і Захід, виявляється також і в інтонаційній мові твору, яка синтезує культовий побут і духовно-хорову творчу практику минулого і сучасності. Символом останньої виступає старофранцузька духовна пісня “L'homme arme”, образно-смыслова й інтонаційна мова якої єднає весь твір у ствердженні актуальності ідеї про духовно озброєну людину.

**Ключові слова:** меса, духовна музика, хорова творчість К. Дженкінса, «Меса миру» К. Дженкінса, неоканон меси ХХ століття.

*Shpak Halyna Serhiivna, Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Choral Conducting of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Spiritual-semantic and genre-style aspects of “Mass of the world” by K. Jenkins**

**Research objective** is to identify the poetic and intonational features of the “Mass of the World” by K. Jenkins in the context of the specifics of the existence of spiritual genres in the cultural and historical realities of the twentieth century. **The methodology** of the work is the intonation approach in musicology, successive from B. Asafiev and his followers. At the same time, historical, cultural and interdisciplinary approaches proved to be very significant for this work, allowing one to study the features of the interpretation of the mass genre in the postmodern ecumenical space of the turn of the 20–21<sup>st</sup> centuries. **The scientific novelty** of the work is due to the fact that it presents for the first time analytical generalizations regarding the “Mass of the World” by K. Jenkins, revealing not only the genre-style specifics of the composer’s work, but also its spiritual and semantic component, refracted in the mainstream of the “neocanon” of the 20<sup>th</sup> century mass. **Conclusions.** The poetry of “Mass of the World” by K. Jenkins, created at the turn of the 20–21<sup>st</sup> centuries, reflects the original symbiosis of the spiritual and musical traditions of the past and the present, East and West and genetically goes back to the pacifist-ecumenical concept of the “religion of the world”, appealing to the spiritual unity of mankind. The foregoing determines the multi-genre nature of the composition, formed on the basis of the interaction of the traditions of the mass and its genre modifications in the 20<sup>th</sup> century, and the requiem, which also reveals its liturgical and memorial character. The multicultural specificity of the “Mass of the World”, due to its multilingual textual basis, the range of which covers a wide range of sources from the ordinar of the mass, Bible books (Psalms, Revelation of John the Evangelist), Muslim azan and “Mahabharata” up to poetry of the twentieth century (R. Kipling, D Dryden, A. Tennyson, T. Mallory, Toge Sankiti), uniting the East and the West, is also manifested in the intonational language of the work, synthesizing cultic life and spiritual choral creative practice



of the past and the present. The symbol of the latter is the old French fiction “L’homme arme”, the figurative, semantic and intonational language of which unites the entire work in affirming the relevance of the idea of a spiritually armed person.

**Key words:** Mass, sacred music, C. Jenkins choral work, “Mass of world” by K. Jenkins, neo-canon of 20<sup>th</sup> century mass.

**Шпак Галина Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры хорового дирижирования Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Духовно-смысловые и жанрово-стилевые аспекты «Мессы мира» К. Дженкинса**

**Цель работы** – выявление поэтико-интонационных особенностей «Мессы мира» К. Дженкинса в контексте специфики бытования духовных жанров в культурно-исторических реалиях XX столетия.

**Методология исследования** – интонационный подход в музыковедении, преемственный от Б. Асафьева и его последователей. Одновременно для данной работы весьма существенными оказались также историко-культурологический и междисциплинарный подходы, позволяющие исследовать особенности трактовки жанра мессы в постмодерновом экуменическом пространстве рубежа XX–XXI столетий.

**Научная новизна** работы обусловлена тем, что в ней впервые представлены аналитические обобщения относительно «Мессы мира» К. Дженкинса, выявляющие не только жанрово-стилевую специфику творчества композитора, но и ее духовно-смысловую составляющую, преломленную в русле «неоканона» мессы XX столетия. **Выводы.** Поэтика «Мессы мира» К. Дженкинса, созданной на рубеже XX–XXI столетий, отражает оригинальный симбиоз духовно-музыкальных традиций прошлого и современности, Востока и Запада, генетически восходящий к экуменической концепции «религии мира», которая апеллирует к идее духовного единения человечества. Сказанное обуславливает полижанровую природу названного сочинения, сформировавшуюся на основе взаимодействия традиций мессы, ее жанровых модификаций в XX веке и реквиема, выявляющего также его литургийно-мемориальный характер. Мультикультурная специфика «Мессы мира», обусловленная ее многоязычной текстовой основой, диапазон которой охватывает широкий спектр источников, от ординария мессы, библейских книг (Псалтырь, Откровение Иоанна Богослова), мусульманского азана и «Махабхараты» вплоть до поэзии XX века (Р. Киплинг, Д. Драйден, А. Теннисон, Т. Мэлори, Того Санкити), объединяющих Восток и Запад, проявляется также и в интонационном языке произведения, синтезирующем культовый обиход и духовно-хоровую творческую практику прошлого и современности. Символом последней выступает старофранцузская песня “L’homme arme”, образно-смысловой и интонационный язык которой объединяет все произведение в утверждении актуальности идеи о духовно вооруженном человеке.

**Ключевые слова:** месса, духовная музыка, хоровое творчество К. Дженкинса, «Месса мира» К. Дженкинса, неоканон мессы XX столетия.

**Актуальність теми дослідження.** За словами М. Бахтіна, жанр «завжди той і не той, завжди старий і новий водночас <...> Жанр відроджується й оновлюється на кожному новому етапі розвитку <...> і в кожному індивідуальному творі даного жанру <...> Тому і архаїка, що зберігається в жанрі, не мертва, а вічно жива, тобто здатна оновлюватися, архаїка жанру живе сьогодні, але завжди пам’ятає своє минуле, свій початок. Саме тому жанр і здатний забезпечити єдність і безперервність розвитку» [2, с. 60]. Жанрові метаморфози меси у XX ст. зумовлені взаємодією з безліччю чинників творчого, історичного, духовно-психологічного, ментально-національного, цивілізаційно-історичного та релігійно-обрядового порядку, що відбито і в духовній хоровій творчості композиторів XX ст., зокрема в композиції «Меса миру» К. Дженкінса, широковідомої в сучасній виконавській практиці, що зумовлює актуальність теми представленої статті.

Вітчизняна бібліографія, присвячена творчій діяльності К. Дженкінса, мінімальна. Вона представлена окремими інтернет-джерелами [4; 17; 1], матеріалами англомовного сайту Карла Дженкінса [18], а також статтями О. Хадєєвої [14], К. Жабинського [7]. Інтерес викликають публікації, присвячені окремим творам композитора. Так, у статті Ю. Кучурівського висвітлено специфіку жанрово-стильового синтезу в «Месі миру» [10]. Публікації М. Лопатина [11; 12; 13] зосереджені на виявленні духовно-смыслові специфіки і символіки мотиву “L’homme arme”, задіяного як базовий тематизм у «Месі миру» К. Дженкінса. Жанрово-стильова специфіка творчого методу композитора частково порушується також в одному з підрозділів кандидатської дисертації О. Кальченко [8, с. 124–135].

**Мета дослідження** – виявлення поетико-інтонаційних особливостей «Меси миру» К. Дженкінса в контексті специфіки побутування духовних жанрів у культурно-історичних реалиях XX ст. **Методологічною базою** роботи є інтонаційний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф’єва і його послідовників. Водночас для даної роботи вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють дослідити особливості трактування жанру меси в постмодерному екуменічному просторі межі XX–XXI ст.

**Наукова новизна** роботи зумовлена тим, що в ній вперше представлено аналітичні узагальнення щодо «Меси миру» К. Дженкінса, що виявляють не тільки жанрово-стильову специфіку творчості композитора, але і її духовно-смыслову складову частину, переломлену в руслі «неоканону» меси ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Жанр меси – католицького богослужіння на канонічний латинський текст – досить давно сформувався у вигляді масштабної циклічної композиції для хору а cappella або для солістів, хору й оркестру / органа. Його початкове семантичне «наповнення» визначалося «теоцентричністю середньовічного світогляду», його визначальною ідеєю – «співу во славу Божу» [15, с. 160]. Жанровий канон меси зберігає значущість протягом багатьох століть. За словами Ю. Холопова, «у меси закладена глибока ідея, яка представляла один із великих поступальних кроків у розвитку людського духу. Причому рання монодична меса досить повно відобразила цей історичний прогрес, простіше кажучи, – перехід від трактування людини як біологічної тілесно-природної істоти до концепції людини як істоти духовної» [16, с. 38].

Водночас очевидно виступає і варіабельність даного канону, що породжує його різноманітні «неомоделі». З каноном даного жанру співвідноситься насамперед структурна модель ординарія, сполучена, у свою чергу, зі стабільною структурою його сакральних текстів і повсякденних піснеспівів. Розвиток творчої практики Нового часу аж до ХХ ст. так чи інакше сприяв виникненню феномену «неоканону», який у сфері духовних музичних жанрів передбачає, як уважає М. Катунян, «поєднання історичних шарів, стильових та культурних парадигм» [9, с. 343].

О. Кальченко узагальнює сутність історико-еволюційних шляхів розвитку жанру меси та констатує: «Католицька меса, що спирається на стабільність канонічного тексту, постійно була пов'язана з мобільністю її художнього втілення. Зміни стилів епох визначали зміну типів меси – середньовічної, ренесансної, барокової, класицистської, романтичної, нарешті, сучасної. Канон жанру в кожному з них проявлявся в неординарності підходу до канонічного тексту <...> Ці модифікації всередині канону адаптувалися до умов різноманітних музичних форм (від фуґи до сонати), а також жанрів (від кантатного до симфонічного різновидів меси)» [8, с. 16–17].

Окреслені еволюційні процеси очевидні і в історичних шляхах розвитку меси Середньовіччя (монодичний варіант із поступовим упровадженням зразків раннього багатоголосся) аж до меси епохи Ренесансу. Зразки останньої репрезентовані масштабною циклічною композицією з розвиненим багатоголоссям, зі значною роллю авторського (композиторського) начала, що водночас не унеможливило введення як Cantus firmus світських пісень, мадригального тематизму. Останній зумовив появу так званої мадригальної меси, вельми популярної в ренесансній епоху. Зазначимо, що такого роду співіснування «світського» і «духовного», що взаємно збагачують одне одного, виявляє власне ренесансну сутність даної «містерії сусідства» [3, с. 6]. Водночас поліфонічна меса Ренесансу являє собою «історично дуже важливе, на той час вище завоювання на шляху становлення великої музичної форми» [5, с. 108] і духовно-мистецького підґрунтя поліфонії «строного стилю».

Історичні шляхи розвитку меси в XVII–XIX ст. свідчать, з одного боку, про посилення контактності даного жанру з поетикою опери і симфонії, домінування в ній концертної якості. З іншого боку, меса в зазначений період так чи інакше прагне до збереження свого жанрового «канону», що проявилось в духовно-естетичних позиціях «Цеціліанського руху», який боровся за відмову від симфонізації даного жанру, його контактність із напрацюваннями оперного мистецтва на користь відродження традицій середньовічної меси і поліфонічного стилю Дж. Палестрини.

Жанрові метаморфози меси у ХХ ст. зумовлені безліччю чинників не тільки художньо-творчого, цивілізаційно-історичного, а й релігійно-обрядового порядку. Творчий індивідуалізм духовно-мистецького самовираження, пошуки «світової релігії», що об'єднує не тільки конфесійно роз'єднане християнство, а й цивілізації Сходу і Заходу на планетарному рівні, сусідить в історії меси ХХ ст. з усвідомленням самим християнством необхідності літургійних реформ. Як зазначає А. Єфименко, «теологи, рухомі метою зміцнення і поширення християнської віри, намагаються по-новому узагальнити її досвід і знайти сучасне розуміння поновлення літургії <...> Головною метою реформи сучасна церква визначила як *діалог* на всіх рівнях духовно-соціального функціонування суспільства». Позначена «діалогічність» у рамках меси «повинна реалізовуватися за допомогою активної участі громади віруючих в літургії як діючої частини церкви Тіла Христового, а саме її суб'єкта» [6, с. 301].

Жанровий канон меси у творчості композиторів ХХ ст. нерідко доповнюється літературно-поетичними текстами-коментарями, що чергуються з літургійними текстами, а також жанровими синтезами-симбіозами, які виявляють контактність меси із симфонією, мюзиклом та іншими жанрами. Така спрямованість в розвитку жанру у творчій практиці авторів минулого століття так чи інакше виявляє екуменічну тенденцію в розвитку меси, яка стверджує ідею релігійного космополітизму. У результаті меса починає трактуватися у творчій практиці радше як «символ жанру», що володіє значними духовно-усуспільнюваними можливостями, що мають мультикультурну природу і спрямовані не тільки на зближення різноманітних конфесійних традицій християнства, а й на синтез духовних традицій Заходу і Сходу. Сказане демонструє творчий досвід А. Шнітке (Друга симфонія-меса), Л. Бернштейна (Меса, яку сам автор визначив як «театральну п'єсу для співаків, акторів і танцюристів»). Аналогічного роду жанрові симбіози демонструють «Меса Танго» Л. Бакалова, а також «Креольська меса» А. Раміреса й інші. Вельми органічно в дані процеси вписується і творчість К. Дженкінса.

Творча постать Карла Дженкінса – одна з найбільш показових у сучасному хоровому мистецтві. На думку К. Жабинського, «протягом другої половини 1990-х рр. він став відомим як універсально обдарований майстер, що з рівним успіхом працює у сферах джазової, естрадної та кіномузики, яка тяжіє до продуктивного синтезу традицій академічної та масової культури» [7, с. 51].

Прорив К. Дженкінса в ролі композитора стався після кросоверного проекту *Adiemus*, що являв собою оригінальний хоровий спів вигаданою мовою. У кінцевому підсумку даний проект стпв цілим напрямом сучасної музики, що включає в себе «елементи класики, оперу і навіть етніку», що дозволяє деяким дослідникам співвідносити дане явище композиторської творчості, доповнене винайденою «фонетичною» мовою, з *New Age* або із *Progressive*. У численних альбомах *Adiemus* «зібрані звуки всієї землі, що забезпечило його [К. Дженкінса] творам добре сприйняття в різних країнах і континентах». На думку критиків, «у його музиці є щось африканське, арабське, індійське, китайське, кельтське і навіть австралійське» [1].

У такій багатонаціональності та полістилістичності, як вказувалося раніше, убачається прагнення автора «створювати нову «світову музику» на основі синтезу традицій академічної, джазової етно- і рок-культур. Він розуміє музику як щось цілісне» [14]. А всі позначені вище її складники, на його огляд, являють собою художньо-музичні межі єдиного цілого світової музично-історичної традиції.

У позначеному синтетичному «продуктивному» ракурсі К. Дженкінс мислить і музично-церковну традицію другої половини ХХ – початку ХХІ ст. За його словами, «не тільки велика і вічна (церковна) музика минулого, але також і звичайна і минуша музика сучасності <...> має право звучати в богослужінні» [7, с. 51]. Така позиція має певні аналоги і зі згадуваними вище реформаторськими ідеями Другого Ватиканського Собору, націленими на діалог кліру і громади та на активну духовну участь останньої в богослужінні.

Текстово-смілова «паціфістська» специфіка «Меси миру» К. Дженкінса, створеної в 1999 р., відображає показові не лише для творчості даного автора, а й для композиторської практики багатьох його сучасників тяжіння до відтворення художньо-музичними засобами «*релігії світу*». Мається на увазі не тільки єднання різних християнських конфесійних традицій та їхніх символів (ординарій меси, Псалтир, Одкровення), а й символів інших релігій – мусульманства (заклик муедзина до молитви (азан), індуїзму (тексти Махабхарати). Їхні багатовимірні смислові рівні також доповнені поетичними текстами різних епох і країн (від старофранцузької пісні «Озброєна людина» аж до англійської (Р. Кіплінг, Д. Драйден, А. Теннісон, Т. Мелорі) і японської (Тогі Санкіті) поезії минулого і сучасності).

Поява «Меси миру», з одного боку, виявляється співвідносною з конкретними історичними подіями межі ХХ–ХХІ ст., зокрема зі збройним конфліктом у Косово, що позначив трагізм військового протистояння християн і мусульман на європейському континенті в зазначений період. З іншого боку, цей твір К. Дженкінса увійшов у програму святкування Міленіуму в Альберт-холі у квітні 2000 р., ознаменував тим самим його духовний підсумково-узагальнюючий характер, сконцентрований на вічних темах добра і зла, миру і війни, милосердя і жорстокості тощо, актуальних для духовно-музичної жанрової сфери в різні історичні епохи. Сказане багато в чому зумовлене не тільки жанровою основою твору, позначеною автором як «меса», а й апелюванням до загальнолюдських релігійних і духовно-культурних цінностей, репрезентованих у «монтажі» текстово-поетичних фрагментів,



діапазон яких простягається, як уже зазначалося, від біблійних джерел і «Махабхарати» (VI ст. до н. е.) аж до поезії XX ст., що об'єднує Схід і Захід.

За очевидного новаторського підходу композитора в репрезентації позначеної ідеї твору простежується також зв'язок «Меси миру» з англійською національною духовно-хоровою традицією, представленою, серед іншого, і у творчості Б. Бріттена. На думку К. Жабинського, «до Бріттена сходять і власне «пацифістська» художня концепція «Меси миру», і принцип чергування канонічних частин з авторськими «тропами» <...>, і ефект «багатомовності», тісно пов'язаний із полістилістикою твору загалом» [7, с. 53].

Такий підхід вельми показовий для композиторської творчості XX ст., яка тяжіє, на думку Ю. Кучурівського, до «творчої свободи щодо мови тексту, що лежить в основі літургійного музичного жанру («Військовий реквієм» Б. Бріттена, Реквієм Д. Лігеті, Реквієм Е. Денисова й іншф). Меса К. Дженкінса органічно вписується в даний ряд: композитор звертається не тільки до різножанрових (світських і духовних) текстів, а й полімовних, об'єднує таким чином у музично-смысловому просторі свого твору різні національні культури» [10, с. 345]. Сказане дозволяє співвіднести «Месу миру» К. Дженкінса також із показовими для XX ст. традиціями мультикультуралізму.

Така ємна за змістом текстова основа «Меси миру», відповідно, порушує питання і про жанрову специфіку твору. З одного боку, її сутність визначена вже в назві твору. Розділи ординарія (хоча і за відсутності Gloria і Credo) виконують в даному опусі очевидну структуруючу функцію, багато в чому визначають також сенс поетичних та інших «тропів»-коментарів, орієнтованих на ключові образи-символи меси – молитву, гімн-славлення, а також жертвність.

З іншого боку, духовно-смыслова специфіка твору виявляє також його зв'язок із жанрово-типологічними ознаками реквієму, про що свідчать дослідження Ю. Кучурівського, що констатує «поліжанровість» даного твору як істотну якість його поезики, у якій усе ж превалюють жанрові ознаки заупокійної меси. Як аргумент автор апелює і до принципової співвідносності кульмінаційного № 7 із семантикою Dies Irae, заключного № 13 (“Better is Peace” – «Краще мир») – з Libera me [10, с. 346], а також до меморіального характеру даного твору загалом, про що свідчить, зокрема, і цитата мелодії “Last Post” («Остання застава»), співвідносна з англійською військово-меморіальною практикою.

Зазначена вище духовно-смыслова специфіка «Меси світу» К. Дженкінса, а також її «поліжанрова» природа відтворені і в інтонаційній мові твору, у рамках якого сакральне і профанне утворюють органічний синтез. Автор апелює до цілого арсеналу стійких ритмо-інтонаційних формул-символів, які репрезентують «інтонаційний словник» різних епох і пов'язані з ним образно-смыслові комплекси, неодноразово апробовані у творчій практиці минулого та сучасності. До таких віднесемо семантику d-moll і D-dur як базових тональностей даної композиції, які виявлятимуть полярність життя і смерті. Основою тематизму більшості частин циклу виступає опора на тонічну квінту, що визначає інтонаційний лад церковно-співочих традицій різних християнських конфесій, починаючи ще із середньовіччя.

Смыслова пересіченість у даному творі духовних традицій минулого і сучасності виявляється вже в 1-й частині композиції, що репрезентує одну з базових її тем – середньовічну французьку пісню “L’homme arme” («Озброєна людина»), яка становила свого часу інтонаційну основу багатьох авторських мес Середньовіччя та Ренесансу.

У дослідженнях М. Лопатіна узагальнена цікава інформація про духовно-смысловий бік даного джерела та її головного героя – «озброєну людину». Остання виявляється співвідносною не тільки з історичними реаліями Столітньої війни і феодалних чвар Середньовіччя в загальноєвропейському масштабі, у рамках яких лицар-воїн був ключовою фігурою, але й передусім із духовним тлумаченням даного поняття. «Зброя Озброєної людини мислилася перш за все як зброя духовна, що дарується Христом віруючому для підтримки його в нелегкій внутрішній боротьбі проти диявольських спокус <...> Пізніше Середньовіччя сприйняло і перейняло ці символи від апостола Павла, який у своєму «Посланні до Ефесян» (6: 10–17) писав: «Нарешті кріпиться в Господі та в могутності його сили. Одягніться в повну зброю Божу, щоб ви могли дати відсіч хитрощам диявольським <...>». «Озброєна людина», таким чином, постає як «певний ідеал для всякого добродісного християнина, який встав на шлях духовного вдосконалення і прагнув долучитися до Істини, праведності, порятунку, віри через Христа – «зброяра»» [12, с. 25, 26].

У рамках аналізованої «Меси миру» К. Дженкінса дана тема набуває двоякого сенсу. Зазначена духовна складова частина тексту пісні вступає у взаємодію з образом «озброєної

людини» ХХ ст. як символом військової агресії, світових воєн і грандіозних катастроф загальнолюдського масштабу, водночас закликом до духовного оновлення людства.

Орієнтація К. Дженкінса на ідеї «релігії світу», актуальні для ХХ ст., спонукає автора до синтезування в «Месі миру» духовно-музичних традицій різних епох і культових практик, серед яких, крім “L’homme arme”, виділяються мусульманський азан, поетика грегорианіки, старофранцузької духовної пісні, хорова поліфонія Дж. Палестрини, Й.С. Баха, які виявляють у сукупності мультикультурну й екуменістичну природу «Месі миру» К. Дженкінса, водночас простоту і доступність її музичної мови.

**Висновки.** Поетика «Месі миру» К. Дженкінса, створеної на межі ХХ–ХХІ ст., відображає оригінальний симбіоз духовно-музичних традицій минулого і сучасності, Сходу і Заходу, генетично походить від пацифістсько-екуменічної концепції «релігії світу», що апелює до духовного єднання людства. Сказане зумовлює поліжанрову природу названого твору, сформовану на основі взаємодії традицій меси, її жанрових модифікацій у ХХ ст. і реквієму, що виявляє також його літургійно-меморіальний характер. Мультикультурна специфіка «Месі миру», зумовлена її багатомовною текстовою основою, діапазон якої охоплює широкий спектр джерел, від ординарія меси, біблійних книг (Псалтир, Одкровення Іоанна Богослова), мусульманського азану і «Махабхарати» аж до поезії ХХ ст. (Р. Кіплінг, Д. Драйден, А. Теннісон, Т. Мелорі, Того Санкіті), що об’єднує Схід і Захід, виявляється також і в інтонаційній мові твору, яка синтезує культову традицію і духовно-хорову творчу практику минулого та сучасності. Символом останньої виступає старофранцузька духовна пісня “L’homme arme”, образно-сміслова й інтонаційна мова якої єднає весь твір у ствердженні актуальності ідеї про духовно озброєну людину.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Adiemus и его создатель Карл Дженкинс. URL: <http://blog.i.ua/community/2701/824284/> (дата звернення: 13.09.2019).
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Художественная литература, 1972. 470 с.
3. Гордон Т. О некоторых загадках ренессансного искусства, или visibium invisibilitas. *Старинная музыка*. 2010. № 1. С. 2–7.
4. Дженкинс Карл. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дженкинс\\_Карл](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дженкинс_Карл) (дата звернення: 23.09.2019).
5. Друскин М. Пассионы и мессы И.С. Баха. Ленинград : Музыка, 1976. 168 с.
6. Ефименко А. Фигура церковного композитора в практике католической литургии ХХ века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : збірник наукових статей*. Харків : С. А. М., 2012. С. 301–313.
7. Жабинский К. Метаморфозы «Вооруженного человека»: месса “The Armed Man” К. Дженкинса в историко-культурном контексте ХХ–ХХІ вв. *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2015. № 2 (19). С. 51–57.
8. Кальченко Е. Месса в музыке ХХ в. : к проблеме неоканона : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2016. 281 с.
9. Катунян М. Плач Иереми: сакральное слово и неканонический стиль Владимира Мартынова. *Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского*. 2006. № 36. С. 341–351.
10. Кучуривский Ю. О жанровом синтезе «Мессы мира» К. Дженкинса. *Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса : Астропринт, 2014. Вип. 19. С. 342–350.
11. Лопатин М. “L’homme arme” и литургическая практика эпохи Средневековья. *Старинная музыка*. 2010. № № 1–2. С. 8–13.
12. Лопатин М. Символика “L’homme arme”. *Старинная музыка*. 2008. № № 1–2. (39–40). С. 25–29.
13. Лопатин М. Франко-фламандские мессы XV в.: на рубеже эпох. Эволюция многоголосного письма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2011. 30 с.
14. Хадеева Е. «Мировая музыка» Карла Дженкинса: к вопросу о полистилистике в Stabat Mater. URL: [http://e-notabene.ru/view\\_article.php?id\\_article=25140&nb=1](http://e-notabene.ru/view_article.php?id_article=25140&nb=1) (дата звернення: 16.04.2019).
15. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2001. 496 с.
16. Холопов Ю. Месса. *Григорианский хорал* : сборник научных трудов. Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 1997. С. 38–65.
17. Karl Jenkins. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Jenkins](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Jenkins) (дата звернення: 13.09.2019).
18. Sir Karl Jenkins. URL: <http://www.karljenkins.com/> (дата звернення: 13.09.2019).

## REFERENCES

1. Adiemus and its creator Karl Jenkins (2019). Retrieved from <http://blog.i.ua/community/2701/824284/>
2. Bakhtin, M. (1972). Problems of Dostoevsky's poetics. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
3. Gordon, T. (2010). About some riddles of Renaissance art, or visibiiium invisibilias. Starinnaya muzyka. 1, 2–7 [in Russian].
4. Jenkins Carl (2019). Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дженкинс\\_Карл](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дженкинс_Карл)
5. Druskin, M.S. (1976). Passions and Masses of I.S. Bach. Leningrad: Muzyka [in Russian].
6. Yefimenko, A.G. (2012). The figure of the church composer in the practice of Catholic liturgy of the twentieth century. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity: zb. nauk. st. Kharkiv: Vydavnytstvo "S. A. M." [in Ukrainian].
7. Zhabinsky, K. (2015). Metamorphoses of "Armed Man": Mass of "The Armed Man" by K. Jenkins in the Historical and Cultural Context of the 20th – 21st Centuries. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh. 2 (19), 51–57 [in Russian].
8. Kal'chenko, E.V. (2016). Mass in the music of the twentieth century: to the problem of the neocanon. Candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].
9. Katunyan, M.I. (2006). Weeping of Jeremiah: sacred word and neo-canonical style of Vladimir Martynov. Slovo i muzyka: nauchnyye trudy MGK im. P.I. Chaykovskogo. 36, 341–351 [in Russian].
10. Kuchurivskiy, Yu. (2014). On the genre synthesis of "Mass of the World" by K. Jenkins. Muzychne mystetstvo i kul'tura: Naukovyy visnyk ONMA im. A.V. Nezhdanovoyi. 19, 342–350 [in Ukrainian].
11. Lopatyn, M.V. (2010). "L'homme arme" and the liturgical practice of the Middle Ages. Starinnaya muzyka. 1–2, 8–13 [in Russian].
12. Lopatyn, M.V. (2008). Symbols of "L'homme arme". Starinnaya muzyka. 1–2 (39–40), 25–29 [in Russian].
13. Lopatyn, M.V. (2011). Franco-Flemish Masses of the XV century: at the turn of the century. The evolution of polyphonic writing. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
14. Khadeeva, E.N. (2019). "World Music" by Carl Jenkins: on the issue of polystylistics at Stabat Mater. Retrieved from [http://e-notabene.ru/view\\_article.php?id\\_article=25140&nb=1](http://e-notabene.ru/view_article.php?id_article=25140&nb=1)
15. Kholopova, V.N. (2001). Forms of Musical Works: Study Guide. St. Petersburg: Izdatel'stvo "Lan" [in Russian].
16. Kholopov, Yu.N. (1997). Mass. Grigorianskiy khoral: sb. nauch. tr. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaykovskogo [in Russian].
17. Karl Jenkins (2019). Retrieved from [https://en.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Jenkins](https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Jenkins)
18. Sir Karl Jenkins (2019). Retrieved from <http://www.karljenkins.com/>



УДК 785.071.021.42

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-13>**Олена Петрівна Єргієва**

ORCID: 0000-0003-4401-9662

заслужена артистка України, викладач-методист,  
голова циклової комісії «Оркестрові струнні інструменти»

Одеського коледжу мистецтв імені К. Ф. Данькевича,

доцент кафедри оркестрово-симфонічного диригування та оркестрових струнних інструментів  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової,

концертмейстер камерного оркестру

Одеської обласної філармонії

yergiyev.akk@gmail.com

**МИСТЕЦТВО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ЯК ПОЛІЛОГ**

**Мета роботи** – вивчення діяльності концертмейстера камерного оркестру з виокремленням його функцій як мистецтва полілогу з урахуванням тенденцій розвитку камерно-інструментального жанру в сучасному арт-просторі. **Методологія дослідження** базується на інтердисциплінарних підходах, містить системно-аналітичний, герменевтичний, лінгвістичний та компаративний методи, оскільки предмет дослідження – камерно-оркестрова гра концертмейстера – відрізняється поліфункціональністю, синергізмом, поліжанровістю. **Наукова новизна** – обґрунтування полілогічності як якості музикування – ансамблевого спілкування концертмейстера з музикантами камерного оркестру, з автором музичного твору, а також із публікою у процесі гри на скрипці з урахуванням герменевтичної класичної тріади: автор – виконавець – публіка. **Висновки.** У результаті системного аналізу з'ясовано, що полілогічність є природно зумовленою якістю камерно-інструментальної гри. Дискурс-аналіз наукових джерел, практика роботи концертмейстерів різних оркестрів, власний досвід багаторічної концертмейстерської творчості авторки засвідчує, що професійна діяльність концертмейстера камерного оркестру тяжіє до артистичного універсуму, потребує наявності специфічних особистісних властивостей і сформованих професійних якостей, їх постійного вдосконалення. У статті розглянуті різні аспекти гри-творчості концертмейстера камерного оркестру: сольний, акомпануючий, ансамблевий, диригентський, артистичний, імпровізаційний, психологічний, комунікативний. Поняття полілогічності музикування в камерному оркестрі означає процес звуко-інтонаційного дискурсу всередині виконавсько-ансамблевого часопростору, смислове спілкування концертмейстера, диригента, оркестрантів, виконавців-солістів один з одним, з автором музичного твору, музично-художню комунікацію з аудиторією.

**Ключові слова:** гра-спілкування, камерно-інструментальний дискурс, концертмейстер, музична комунікація, полілог, полілогічність гри.

*Iergiyeva Olena Petrivna, Honored Artist of Ukraine, Teacher- Methodologist, Chairman of the Cycle Commission “Orchestral String Instruments” of Odessa College of Arts named after K. F. Dankevych, Associate Professor at the Department of Orchestral and Symphonic Conducting and Orchestral String Instruments of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Concertmaster of the Odessa Regional Philharmonic Chamber Orchestra*

**The art of a chamber orchestra concertmaster as a polylogue**

**Research objective** is to study the activity of a concertmaster of a chamber orchestra with the separation of its functions as the art of polylogue, considering the trends of chamber instrumental genre in modern art space. **The methodology** is based on interdisciplinary approaches, contains system-analytical, hermeneutic, linguistic and comparative methods, as the subject of research, namely – chamber orchestral playing of the accompanist – is distinguished by its multifunctionality, synergism, multi-genre. **The scientific novelty** – substantiation of polylogism as a characteristic of music playing – ensemble communication of the concertmaster with the musicians of a chamber orchestra, with the author of a composition, as well as with the audience in the process of playing the violin, taking into account the classical hermeneutic triad: author – performer – audience. **Conclusions.** As a result of the system analysis, it was found that polylogicality is a naturally determined quality of chamber instrumental playing. Discourse analysis of scientific sources, the practice of accompanists of various orchestras, the author's own experience of many years of concertmaster's work shows that the professional activity of a chamber orchestra accompanist tends to the artistic universe, requires specific personal qualities and formed professional qualities and their continuous improvement. The article considers various aspects of the play-work of the chamber orchestra's accompanist: solo, accompanying, ensemble, conducting, artistic, improvisational, psychological, communicative. The concept of polylogicality of playing music in a chamber orchestra means the process of sound-intonational discourse within the ensemble-performing time-space, semantic communication

of the accompanist, conductor, orchestrators, soloists with the author of the musical work and musical-artistic communication with the audience.

**Key words:** art game-communication, chamber discourse, concertmaster, musical communication, polylogue, polilogality of playing.

**Ергиева Елена Петровна**, заслуженная артистка Украины, педагог-методист, заведующая цикловой комиссией «Оркестровые струнные инструменты» Одесского колледжа искусств имени К. Ф. Данькевича, доцент кафедры оркестрово-симфонического дирижирования и оркестровых струнных инструментов Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой, концертмейстер камерного оркестра Одесской областной филармонии

**Искусство концертмейстера камерного оркестра как полилог**

**Цель работы** – изучение деятельности концертмейстера камерного оркестра с выделением его функций как искусства полилога с учетом тенденций развития камерно-инструментального жанра в современном арт-пространстве. **Методология исследования** основывается на интердисциплинарных подходах, содержит системно-аналитический, герменевтический, лингвистический и компаративный методы, поскольку предмет исследования – камерно-оркестровая игра концертмейстера – отличается полифункциональностью, синергизмом, полижанровостью. **Научная новизна** – обоснование полилогичности как качества музицирования – ансамблевого общения концертмейстера с музыкантами камерного оркестра, с автором музыкального произведения, а также с публикой в процессе игры на скрипке с учётом герменевтической классической триады: автор – исполнитель – публика. **Выводы.** В результате системного анализа выяснено, что полилогичность является естественно обусловленным свойством камерно-инструментальной игры. Дискурс-анализ научных источников, практика работы концертмейстеров разных оркестров, собственный опыт многолетнего концертмейстерского творчества автора свидетельствуют, что профессиональная деятельность концертмейстера камерного оркестра тяготеет к артистическому универсуму, требует наличия специфических личностных особенностей и сформированных профессиональных навыков, их постоянного совершенствования. В статье рассмотрены разные аспекты игры-творчества концертмейстера камерного оркестра: сольный, аккомпанирующий, ансамблевый, дирижерский, артистичный, импровизационный, психологический, коммуникативный. Понятие полилогичности музицирования в камерном оркестре означает процесс звуко-интонационного дискурса внутри исполнительско-ансамблевого пространства, смысловое общение концертмейстера, дирижера, оркестрантов, исполнителей-солистов между собой, с автором музыкального произведения, а также музыкально-художественную коммуникацию с аудиторией.

**Ключевые слова:** игра-общение, камерно-инструментальный дискурс, концертмейстер, музыкальная коммуникация, полилог, полилогичность игры.

**Актуальність теми дослідження** зумовлена недостатністю наукових розвідок із проблематики діяльності концертмейстера камерного оркестру, певними прогалинами у вивченні особливостей камерно-інструментального дискурсу.

**Мета дослідження** – вивчення діяльності концертмейстера камерного оркестру як мистецтва полілогу.

**Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні полілогічності як якості музикування – ансамблевого спілкування концертмейстера з музикантами камерного оркестру, з автором твору, а також із публікою у процесі гри на скрипці з урахуванням класичної триади: автор – виконавець – публіка.

**Виклад основного матеріалу.** Мистецтво концертмейстера (від нім. *koncertmeister* – «керівник групи виконавців в оркестрі») [3, с. 286] камерного оркестру базується на сукупності специфічних особистих властивостей та сформованих професійних музичних якостей, необхідних для ведення відповідної професійної діяльності, а саме гри камерної оркестрової музики.

Специфіка роботи концертмейстера в камерному оркестрі, на відміну від симфонічного, полягає в поєднанні таких різних за своєю природою феноменів, як «оркестровість, із притаманною їй масштабністю та колективізмом, і камерність, де визначальною рисою є індивідуальність» [1, с. 2].

Саме тому доречним у вивченні специфіки роботи концертмейстера камерного оркестру є використання діалогу та полілогу як засобів внутрішньої колективної художньої комунікації, тобто всередині колективу.

Концертмейстером стає зазвичай більш досвідчений та талановитий виконавець-скрипаль у даному камерному оркестрі, з яскравою творчою індивідуальністю, харизматичністю. Його поважають оркестранти завдяки його беззаперечному авторитету, який має бути не ірраціональним, а раціональним. За виразом Е. Фромма, «раціональний авторитет має своїм джерелом компетентність. Людина, авторитет якої поважають, діє суто в межах завдання, покладеного на неї тими, хто їй довіряє» [7, с. 22].

Діяльність концертмейстера під час репетиційного процесу передбачає керування роботою оркестрантів тією чи іншою мірою, у різних формах, за певних обставин. У власній практиці роботи концертмейстером камерного оркестру Одеської обласної філармонії показовим був період (1996–1999 рр.), коли авторці статті довелося диригувати та проводити репетиції як диригенту, у зв'язку з тим, що диригент оркестру – заслужений артист України І. Шаврук досить часто гастролював в інших країнах світу.

Це був дуже цікавий та корисний досвід, який сприяв власному професійному становленню і розвитку: навички читання партитур, уміння слухати всі партії камерного оркестру, бачити ціле, а не тільки оркестрові партії перших скрипок.

В історії камерно-оркестрової музики було багато прикладів, коли концертмейстери виступали як диригенти оркестру, – наприклад, Віллі Босковскі, концертмейстер Віденського філармонійного оркестру.

Серед необхідних концертмейстеру професійних якостей зазначимо такі, як:

- розвинутий музичний слух (мелодійний, гармонійний, тембровий, або динамічний);
- ритмічна дисципліна;
- музичність загалом;
- уміння грати в ансамблі;
- комунікація з партнерами по музикуванню, а також із публікою;
- технічна досконалість;
- якісне звуковидобування;
- дотримання балансу;
- швидка реакція на непередбачувані імпровізаційні моменти виконання.

Крім того, для успішної роботи концертмейстера камерного оркестру необхідні також такі особистісні якості, як:

- добре розвинуті сенсорні системи;
- емоційність;
- артистизм;
- уважність;
- відмінна пам'ять;
- ерудиція;
- допитливість;
- раціональність;
- аналітичний склад розуму;
- уміння розрізнати головне та другорядне;
- швидка реакція, якщо щось йде не так, як заплановано.

Постійна робота з удосконалення та розвитку своїх персональних професійних творчих можливостей, умінь та навичок завжди є актуальною для кожного концертмейстера камерного оркестру (зокрема, і для авторки статті<sup>1</sup>), оскільки практика камерно-оркестрової гри вимагає високої якості *скрипкової гри*, володіння всіма сонорними прийомами, знань великого масиву камерно-оркестрової музики, її жанрово-стильових особливостей, теорії виконавства на струнних інструментах.

Важливим компонентом цієї роботи є вміння обирати і проставляти аплікатуру та штрихи, які б водночас і були зручними для виконання групою перших чи других скрипок, і виражали максимально повно художній задум композитора, ішли в руслі інтерпретаційного задуму диригента.

Саме синергізм діяльності в різних амплуа (соліст, ансамбліст, викладач, музикознавець та ін.) є важливим чинником успіху в концертмейстерській діяльності<sup>2</sup>.

Практична спрямованість даної статті віддзеркалює власний досвід багаторічної професійної діяльності на посаді концертмейстера камерного оркестру, співпрацю з такими видатними солістами, як: Б. Блох, М. Вайман, Д. Іоффе, Б. Которович, М. Шапошнікова, М. Федотов, П. Верніков, О. Криса, кожний з яких володіє особистим виконавським стилем, пропонує власні виконавські рішення і трактовки музичних творів, впливає на вибір

<sup>1</sup> Професійна діяльність авторки статті як викладача-методиста по класу скрипки Одеського коледжу мистецтв ім. К. Ф. Данькевич сягає більш ніж 35 років, доцента кафедри оркестрових струнних інструментів Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової – 10 років, концертмейстера камерного оркестру Одеської обласної філармонії – 15 років.

<sup>2</sup> На переконання автора, універсалізм діяльності автора статті як викладача із предметів: «методика навчання гри на інструменті (скрипка, альт)», «оркестрові труднощі», «квартетний клас» сприяє постійному підвищенню власного рівня майстерності і як концертмейстера.



художніх засобів виразності та манери гри й акомпанементу артистів камерного оркестру на чолі з концертмейстером.

На окрему увагу заслуговує вивчення гри концертмейстером соло, бо в багатьох музичних творах (як класичних, так і сучасних) концертмейстер грає *сольну партію*, і для цього потрібні такі якості, як уміння брати ініціативу (лідерство), любов до сцени, артистизм, яскрава індивідуальність, харизматичність.

Для авторки статті *гра соло (функція соліста)* – це одна з найбільш привабливих сторін артистичної діяльності концертмейстера, бо це дає можливість отримувати від даного різновиду концертмейстерської гри величезне задоволення та насолоду. Ці моменти для мене найцінніші, бо саме сольна гра дозволяє концертмейстеру дарувати світу любов до людства, відчувати єдність із публікою в залі, з автором музичного твору, з музикантами та диригентом.

Важливою складовою частиною діяльності концертмейстера камерного оркестру є акомпанемент (*функція акомпаніатора*), який характеризується тонким відчуттям намірів соліста, що має сприяти сценічній творчості останнього.

Коли концертмейстер «веде» оркестр в акомпанементі, він завдяки емпатії перетворюється в соліста, грає «разом» із ним, ніби зливається, як ритмічно, так і інтонаційно “*hic et nunc*” («тут і зараз»). Тут спрацьовує музична інтуїція, яка проявляється в передчутті художніх намірів соліста, уміння наслідувати (мімізис) його штрихову палітру, динаміку, відчуття звукового балансу тощо.

Загальновідомо, що навіть геніальну гру соліста може спотворити бездарний акомпанемент. І навпаки, коли концертмейстер перетворює свій акомпанемент на мистецтво, це набагато підсилює ефект впливу на слухача-глядача.

Такі концерти-одкровення назавжди залишаються в пам'яті, наприклад, незабутній концерт в Одеській обласній філармонії видатного скрипаля М. Федотова з нашим камерним оркестром у 1999 р., коли колектив камерного оркестру з великим успіхом виконав Чотири концерти А. Вівальді «Пори року».

М. Федотов уже на першій репетиції занурив усіх оркестрантів у свій чарівний світ сучасного А. Вівальді, у якому дуже переконливо з'єднались романтичність паганінівського обліку Маєстро Федотова, його шалена віртуозність та джазова і навіть рокова сучасна гострота ритмів, особливо у швидких частинах концертів. М. Федотов виступив і як соліст, і як диригент (аутентична традиція), тому такими зрозумілими були його інтерпретаційні наміри-вимоги до концертмейстера та музикантів камерного оркестру.

Розуміння сучасного світу, сприйняття викликів часу, обізнаність з іншими, альтернативними, напрямками музики (когнітивний підхід), реагування на запити суспільства – такі вимоги до здійснення професійної концертмейстерської діяльності в синхронії із часом.

Саме тому доцільним є впровадження такої форми акомпанементу, яка яскраво відтворює художній образ музичного твору, допомагає солісту «скласти» всі пазли музичної інтерпретації воедино, водночас дає можливість концертмейстеру камерного оркестру вільно проявити свою творчу особистість.

Незважаючи на велику затребуваність мистецтва акомпанементу у професійній діяльності, у музикознавстві досі ця проблема мало висвітлювалася, окрім декількох наукових праць А. Готліба, присвячених грі в ансамблі.

Зовсім нещодавно, у 2018 р., цю лаку частково заповнено<sup>3</sup>.

Серед робіт, присвячених вивченню природи спілкування в камерному оркестрі, виділяється праця І. Польської. Гру камерного оркестру І. Польська вивчає в різних аспектах: діалогічному, монологічному та полілогічному. Вона також наводить умовну класифікацію камерних оркестрів: «оркестр-організм», «оркестр-держава» й «оркестр-театр»[4, с. 329].

Якщо рухатися далі в наукових розвідках вивчення мистецтва концертмейстера камерного оркестру, доцільною, на моє переконання, виявляється подальша розробка поняття *полілог* (від грецького *polys* – «багато», *logos* – «слово») на ґрунті камерно-оркестрового мистецтва.

Як відомо, *полілог* – це активна форма мовленнєвої діяльності між багатьма співрозмовниками. З огляду на те, що музика – це різновид людської мови, яка має багато спільного з мовою вербальною, вважаю за необхідне застосування цього лінгвістичного

<sup>3</sup> Дисертація М. Бури «Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.)», у якій було визначено особливості співпраці концертмейстера камерного оркестру з диригентом та солістом, значення ролі концертмейстера для успішного функціонування та розвитку камерного колективу.

терміна як інструмента дослідження для більш повного розуміння камерного дискурсу – ансамблевої гри-спілкування музикантів із диригентом, один з одним, з автором музичного твору, а також із публікою у процесі гри з урахуванням класичної герменевтичної тріади: автор – виконавець – публіка.

Справді, як у мовленнєвому дискурсі, так і в музичному ансамблевому виконавстві є багато спільних рис, як-от:

1) *залежність від жанрово-комунікативної ситуації, у якій відбувається гра-спілкування* (гра на першій репетиції відрізняється від гри на концерті, а завдання концертмейстера камерного оркестру на першому програванні, читанні з листа й ознайомленні з музичним твором зовсім інші, ніж на концерті);

2) *певний рівень спонтанності*<sup>4</sup>, що зумовлено «живим» музичним мовленням, особливостями акустичного простору, можливою непередбачуваністю виступу на сцені, творчим підходом до музикування та вільним використанням (комбінаторикою) мобільних засобів виразності, як-от агогіка, динаміка, фразування тощо, безумовно, залежно від стилю і жанру музичного твору;

3) *важлива участь у камерному дискурсі всіх співрозмовників-оркестрантів*. Музична тканина є суцільною, тому не можна віднести акомпанемент камерного оркестру до другого-рядного чинника впливу. Кожний нотний знак і кожний елемент фактури дуже важливі для створення цілісного музичного образу твору. Вони мають бути індивідуально означеними в сольних партіях (або кожною оркестровою групою) відповідно до художньої *диригентської концепції*.

Наприклад, у вже згадуваному концерті А. Вівальді «Зима» остинатний вступ оркестру в першій частині передає падіння сніжинок, кожна група інструментів по черзі вступає, має наслідувати одне одного за якістю штрихів (стаккато), динамікою, ритмом, темпом, інакше картинку зими «намалювати» неможливо;

4) *реакція учасників комунікації змінюється від адресата до адресанта* і навпаки. У музичному камерному дискурсі музичний матеріал – мотиви, фрази, – «передається» від соліста концертмейстеру і навпаки, від концертмейстера оркестрантам, з інтенцією наслідування нюансів, штрихів.

Наприклад, епізод «Весни» А. Вівальді, де соліст ніби перегукується пташиними трелями з концертмейстером оркестру. Цікаве саме наслідування манери соліста, від якого і залежать фразування та темп цього епізоду. Гра з М. Федотовим відрізнялась прискіпливим ставленням до динамічних контрастів, а у виконанні з Б. Которовичем більше уваги приділялось мікродинаміці та мікроінтонуванию;

5) *смісловий (семантичний) зв'язок реплік*, зумовлений спільною диригентсько-концертмейстерською оркестровою інтерпретацією, завдяки якій музиканти «дихають» в унісон, однаково розуміють форму та зміст музичного твору, а концертмейстер камерного оркестру підхоплює настрої і емоційне забарвлення гри соліста, підтримує його, надихає всіх інших музикантів оркестру.

Прикладом саме такої смислової єдності була геніальна гра тріо за участю видатних музикантів світового рівня: Д. Ойстраха, Л. Оборіна та С. Кнушевицького. За зізнанням М. Грінберга, «три талановиті солісти були ніби спаяні воєдино, вони не тільки думали та відчували, а й навіть дихали одним диханням <...>» [6, с. 34];

б) *суттєве значення соціальних ролей співрозмовників, етикетних правил проведення полілогу*: етикет виступу музикантів на сцені складається з багатьох компонентів, починаючи з виходу на сцену (завичай концертмейстер першим виходить на сцену, виводить за собою музикантів оркестру; інколи навпаки, концертмейстер виходить останнім, наприклад, Є. Костицький, який 10 років був концертмейстером Одеського національного симфонічного оркестру і завжди дуже ефектно з'являвся перед публікою, високо тримаючи свій інструмент, і цією стрімкою артистичною появою викликав завжди овації публіки перед початком концерту); повертання до оркестру та давання опорної ноти «ля» (підготовка не тільки оркестру, а й публіки до початку концерту), після виходу на сцену солістів – також давання настройки для перевірки ними їхніх інструментів; сценічної поведінки у процесі

<sup>4</sup> Як приклад такої спонтанності із власного виконавського досвіду – концертне виконання II-ї частини концерту «Зима» А. Вівальді, коли прямо на сцені я почала імпровізувати мелізмами, що було несподіванкою для диригента й артистів камерного оркестру, але стиль бароко дозволяє в кантілені розцвічувати мелодію та довгі тривалості завдяки трелям, віртуозним пасажам, фіоритурам, форшлагам, затриманням тощо. Це був класичний приклад *полілогу* між концертмейстером, диригентом, оркестрантами на сцені і публікою у Великому залі Одеської обласної філармонії. Саме ця непередбачуваність наблизила нашу гру до манери барокових музикантів, які в часи Й.С. Баха та Ф.Г. Генделя достеменно володіли мистецтвом імпровізації.

виконання: показу вступу групі, коли цього не робить диригент, навіть інколи диригування головою чи корпусом, руками для гарного ансамблю з музикантами камерного оркестру, закінчуючи психологічною підтримкою та потисканням руки диригентом концертмейстеру як подякою за чудово зіграний концерт;

7) *дотримання принципу відповідальності*: кожен співрозмовник повинен знати те, про що йдеться в розмові, і повинен забезпечувати можливість іншим мати це знання. Кожен із виконавців на сцені повинен добре знати і чути не тільки свою партію, а й партію іншого учасника музичного ансамблю, особливо в паузах, ніколи не можна «виключатися» з музичного потоку, потрібно ніби грати разом з іншим. Концертмейстер оркестру також повинен вивчити партію соліста, щоб вільно почуватися на сцені в умовах стресу публічного виконання;

8) *накопичення інформації, яку повідомляє кожен окремий його учасник*. До учасників полілогу можна віднести всіх артистів камерного оркестру, концертмейстера, а також передусім диригента, який керує всім процесом музичного виконання. У музиці інформація повідомляється опосередковано за допомогою музичного інтонування, емоційності й артистичності виконання, уміння перевтілюватися, за К. Станіславським, лабільності емоційних станів, кінесики тощо.

Важливим вважаю опанування срипалем-концертмейстером мистецтва полілогу під час навчання в музичній академії завдяки вивченню таких предметів, як: «спеціальний клас», «оркестровий клас», «клас камерного ансамблю», «квартетний клас», «вивчення оркестрових труднощів», бо переоцінити їхню роль у формуванні мистецтва майбутнього концертмейстера камерного оркестру неможливо.

Велику роль у створенні нових жанрово-стильових камерних дискурсів відіграє накопичення нової *музичної інформації* завдяки співпраці із сучасними українськими композиторами – О. Родіним, В. Рунчаком, Л. Самодаєвою, А. Томльоною, К. Цепколенко й іншими.

Завдяки фестивалю «Два дні та дві ночі нової музики» в Одесі вже багато років здійснюються світові прем'єри творів камерним оркестром, що дозволяє постійно мати «свіжий» репертуар, нові думки й арт-знахідки в сучасному фестивально-концертному просторі.

Це дуже важливо в сучасному інформаційно насиченому культурному світі, дозволяє постійно вчитись, опанувати нові художні засоби сучасного мистецтва, нові шари змістів у синхронії із часом і простором. Тому кожний такий проєкт дає поштовх формуванню сучасної музичної культури, і в цьому значну роль відіграє саме полілог як мистецтво комунікації всіх зі всіма.

**Висновки.** Підсумовуючи все вищевикладене, зазначимо, що полілогічність гри концертмейстера камерного оркестру зумовлена як поліжанровістю самого типу оркестру, так і поліфункціональністю концертмейстерської діяльності.

Еталон концертмейстера камерного оркестру – це музикант-особистість, який, за влучним виразом французького філософа П. Рікера, забезпечує «можливість *ego* позначати себе в інстанції дискурсу» [5, с. 364].

Саме цій важливій меті має слугувати полілогічність як якість камерного музикування – процесу звуко-інтонаційного спілкування всередині виконавсько-ансамблевого часопростору камерного оркестру, смислового спілкування виконавців з автором музичного твору, музичного спілкування-комунікації з аудиторією, у широкому сенсі взаємодії академічної музичної сфери із соціумом для подальшого успішного існування в сучасному арт-просторі.

Особистість концертмейстера камерного оркестру – це своєрідний *артистичний універсум*, який, за теорією І. Єргієва, являє собою «єдність необхідної і достатньої множинності індивідуальних і особистісних властивостей, сформованих професійних якостей музиканта-інструменталіста, обумовлених *цілісністю* його художньої свідомості» [2, с. 361], який реалізує себе у процесі гри на скрипці як мистецтві полілогу.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бура М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2018. 206 с.
2. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... докт. мистецтвознав. 17.00.03. Київ, 2016. 453 с.
3. Ожегов С. Словарь русского языка. Москва, 1960. 900 с.
4. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.



5. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И. Вдовиной. Москва : Академический проект (Философские технологии), 2008. 695 с.
6. Сигал Э. Мастера советского камерного ансамбля Д. Ойстрах, Л. Оборин, С. Кнушевицкий. Одесса, 1979. 50 с.
7. Фромм Э. Человек для себя. Пер. с англ. А. Александровой. Москва : АСТ, 2017. 320 с.

#### REFERENCES

1. Bura, M. (2018) Lviv chamber and orchestral performance through the prism of the idea of personalism (the second half of XX – beginning of XXI century). Candidat's thesis. : [spec.] 17.00.03 "Musical art". Lviv, [in Ukrainian], 2018.
2. Iergiiev, I. (2016) Artistic universe of a musician-instrumentalist. Doctor's thesis. : [spec.] 17.00.03 "Musical art". Kyiv: NMAU imeni P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian], 2016.
3. Ozhegov, S. (1960) Dictionary russian language. Moskow, [in Russian], 1960.
4. Polskaya, I. (2001) Chamber ensemble: History, theory, aesthetics: monograph. Kharkiv: KhGAK, [in Ukrainian], 2001.
5. Ricoeur, P. (2008). The conflict of interpretations. Essays in Hermeneutics. (I. S. Vdovina, Trans). Moscow: Akademicheskii Proekt [in Russian], 2008.
6. Sigal, E. (1979) Masters of the Soviet chamber ensemble D. Oistrakh, L. Oborin, S. Knushevyskiy. Odessa, [in Ukrainian], 1979.
7. E. Fromm (2017) Man for himself. [Trans. from English A. Alexandrova]. Moscow: AST Publishing House, [in Russian], 2017.

УДК 78.03 + 782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-14>

*Євген Борисович Авраменко*

*ORCID: 0000-0002-3137-9477*

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

### ТЕМБР-АМПЛУА ЯК ІНСТРУМЕНТ ВИРАЖЕННЯ ОПЕРНОГО «ГОЛОСООБРАЗУ» (НА ПРИКЛАДІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕНОРА)

**Мета роботи** – надати аналіз категорії «тембр-амплуа» в оперному мистецтві, обґрунтувати тембр-амплуа як інструмент сценічного вираження певного «голособразу» у жанрі опери. **Методологія дослідження:** методологічною основою й інструментом дослідження є психологічний та музикознавчий аналіз особливостей жанрової комунікації, іманентного творчого процесу та технологічної вокальної специфіки драматичного тенора; для реалізації завдань дослідження застосовано компаративний аналіз специфіки творчого процесу народження сценічного образу в оперного виконавця та драматичного актора. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше обґрунтовано значення тембру-амплуа певного типу голосу як комунікативного, психологічного та технологічного інструмента в реалізації художніх завдань загального тезауруса оперної вистави. **Висновки.** Тембр голосу співака є способом індивідуалізації та персоніфікації вокально-сценічного образу, тобто смислообраз народжується завдяки відповідному типу голосу. Тому типологія амплуа в опері ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів, що є непрямим втіленням у вокальному мистецтві принципів реалістичного театру К.С. Станіславського – правдивість сценічного образу в опері визначається передусім відповідністю тембру-амплуа виконавця інтонаційній семантиці матеріалу. Тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити семантику характеру оперного персонажа. Тембр-амплуа «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу. Наголошується, що в опері, де не спрацьовують закони «сценічної маски» драматичного театру, втілення сценічного образу є більш близьким до виконавських законів музиканта-інструменталіста (завжди «Я-дійсний», а не «Я-інший»). Тембр-амплуа «драматичний тенор», обраний для аналізу в даній статті, – це такий тип голосу, що здатний повноцінно виразити інтонаційну семантику смислообразу героя, який є центром драматургічного конфлікту опери.

**Ключові слова:** драматичний тенор, тембр-амплуа, «голособраз», смислообраз.

*Avramenko Yevhen Borysovych, Searching for the Department of Music History and Music Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Timbre as a tool for expressing operatic “voice” (on the example of a dramatic tenor)**

**Research objective** is to provide an analysis of the category of timbre-role in opera, to substantiate timbre-role as a tool for the stage expression of a certain “voice” in the genre of opera. **The methodology:** psychological and musicological analysis of features of genre communication, immanent creative process and technological vocal specificity of dramatic tenor is the methodological basis and instrument of research; a comparative analysis of the specifics of the creative process of the birth of a stage image in an opera performer and a dramatic actor has been applied for the realization of the tasks of the research. **The scientific novelty** – for the first time the importance of timbre-role of a certain type of voice as a communicative, psychological and technological instrument in the realization of artistic tasks of the general thesaurus of opera performance is substantiated. **Conclusions.** Singer’s voice timbre is a way of individualizing and personalizing a vocal-stage image, that is, a semantic image is born through an appropriate type of voice. Therefore, the typology of the role of opera in opera is based on the principles of expressiveness and naturalness of voices, which is an indirect embodiment in the vocal art of the principles of the K.S. Stanislavsky realistic theater – the veracity of the stage image in the opera is determined first of all by the correspondence of the performer timbre-role and intonational semantics of the material. Timbre-role – a type of voice that is able to fully express the semantic character of the opera character in the vocal reflection. The timbre-role determines the vocal expression of the character of the hero; the way of his artistic thinking; features of communication with the viewer; is an embodiment of the technological features of a particular type of voice. The timbre-role of the “dramatic tenor” is a type of voice capable of fully expressing the intonational semantics of the semantic image of the hero, who is the center of the dramatic conflict of opera.

**Key words:** dramatic tenor, timbre-role, “voice image”, semantic image.

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

**Тембр-амплуа как инструмент выразительности оперного «голособраза» (на примере драматического тенора)**

**Цель работы** – проанализировать категорию «тембр-амплуа» в оперном искусстве, обосновать тембр-амплуа как инструмент сценического выражения определенного «голособраза» в жанре оперы. **Методология исследования:** методологической основой и инструментом исследования является психологический и музыковедческий анализ особенностей жанровой коммуникации, имманентного творческого процесса и технологической вокальной специфики драматического тенора; для реализации задач исследования применен компаративный анализ специфики творческого процесса рождения сценического образа у оперного исполнителя и драматического актера. **Научная новизна** заключается в том, что впервые обосновано значение тембра-амплуа определенного типа голоса как коммуникативного, психологического и технологического инструмента реализации художественных задач общего тезауруса оперного спектакля. **Выводы.** Тембр голоса певца является способом индивидуализации и персонификации вокально-сценического образа, т. е. смыслообраз рождается благодаря соответствующему типу голоса. Поэтому типология амплуа в опере основывается на принципах экспрессивности и натуральности голосов, что является опосредованным воплощением в вокальном искусстве принципов реалистического театра К.С. Станиславского – правдивость сценического образа в опере определяется прежде всего соответствием тембра-амплуа исполнителя интонационной семантике материала. Тембр-амплуа – тип голоса, способный вокальными средствами выразить семантику характера оперного персонажа. Тембр-амплуа «опредмечивает» в вокальном звуке тип личности героя; способ его художественного мышления; особенности коммуникации со зрителем; является воплощением технологических особенностей звукообразования определенного типа голоса, подобно исполнительским законам музыканта-инструменталиста (всегда «Я-настоящий», а не «Я-другой»). Тембр-амплуа «драматический тенор», приведенный в качестве примера в данной статье, – тип голоса, способный полноценно выразить интонационную семантику смыслообраза героя, являющегося центром драматургического конфликта оперы.

**Ключевые слова:** драматический тенор, тембр-амплуа, «голособраз», смыслообраз.

**Актуальність теми дослідження.** У широкому колі дослідницьких проблем виконавського, а саме оперного, мистецтва все більш актуальними стають питання докладного аналізу такої невлімової психологічної інстанції, як іманентний творчий процес. Отже, актуальне розуміння принципів взаємодії складових частин творчого процесу залежно від інструменту творчості. У цьому сенсі творчий процес, інструментом якого є живий голос співака, потребує більш докладного аналізу залежності умов, специфіки процесу та його результатів погляду художнього тезауруса оперної вистави та природи психологічної організації співака певного типу голосу.

**Мета дослідження** – надати аналіз категорії «тембр-амплуа» в оперному мистецтві, обґрунтувати тембр-амплуа як інструмент сценічного вираження певного «голособраза» у жанрі опери.

**Наукова новизна.** Уперше обґрунтовано значення тембру-амплуа певного типу голосу як комунікативного, психологічного та технологічного інструмента в реалізації художніх завдань загального тезауруса оперної вистави.

**Виклад основного матеріалу.** Тембр голосу – найбільш суттєве звукове відображення психологічної сутності людини взагалі та, звичайно, психологічної сутності співака, для якого концентрація на своєму голосі як центрі життєвих інтересів є однією із провідних особистісних характеристик.

На базі експериментальних досліджень В.Х. Маньоров дійшов висновку, що завдяки характеристикам голосу можна визначити такі аспекти особистості людини: вік; загальну манеру поведінки; інтелектуально-духовну зрілість; прояви темпераменту; спосіб мислення, ціннісні орієнтири [2, с. 51]. Отже, завдяки звучанню голосу можна описати не тільки фізичний стан людини, але й її психічний стан. Такої ж думки дотримується В.П. Морозов, який зазначає, що голос несе широченний асортимент інформації стосовно психофізичних якостей, станів та намірів [3].

Отже, можна припустити, що в оперному мистецтві певний тип голосу завжди є інструментом відображення певного «голособразу». *«Голособраз» розуміємо як реалізовану у вокальний спосіб сукупність індивідуальних психологічних характеристик, що виражають драматургічне навантаження персонажа.* У цьому контексті «голособраз», реалізація якого передбачає використання певного типу вокального голосу, потребує визначення й обґрунтування інструментарію вокального виконавського вираження.

Обґрунтування виконавського інструментарію оперного співака, на наш погляд, виходить із самої поетики опери як *театрального жанру*. Згідно з розумінням поетики за О.А. Потебнею, як зв'язку структури, форми та способу вираження художнього продукту, спробуємо пояснити інструментарій «голособразу» в опері через специфіку народження, представлення та сприйняття глядачем сценічного персонажа.

Коло наших інтересів стосується аналізу взаємної зумовленості семантики образу та способів її вираження, притаманних саме оперному жанру. Інакше кажучи, яким чином, з огляду на специфіку оперної жанрової комунікації із глядачем, *«голособраз», як певний тип особистості музичного персонажа*, визначає тембральні переваги типу голосу, необхідного для даної ролі-партії. Розглянемо цю проблему на прикладі драматичного тенора.

Який же «голособраз» відповідає драматичному тенорові? Насамперед, згідно з висновками В.Х. Маньорова, це чоловік середнього віку – приблизно 30–40 років, який має сильну особистість; часто володар, хазяїн, людина, від якої залежать інші; має відпрацьовані часом та досвідом життєві орієнтири; здатний на вчинки; за типом темпераменту – сильний пластичний тип (сангвінік, рідше холерик); за ціннісними орієнтирами – часто людина патетичного, героїчного складу або той, хто може вийти за межі загальноприйнятої соціальної поведінки (персонажі побутової драми – «Паяци», «Кармен»). Але завжди герой драматичного тенора – людина, здатна на широкий діапазон почуттів від ліричних до найбільш жорстких (найяскравіший приклад – «Отелло»).

Драматичні тенори використовуються композиторами для «озвучування» персонажів героїчного, трагічного характеру. Такий композиторський вибір зумовлений типом, що саме драматичний тенор як специфічний тип голосу здатен на тембральні тонкощі у відображенні переживань широкого діапазону саме в конфліктному, негативному аспекті.

Таке використання драматичного тенора має і своє біологічне пояснення: сила емісії звуку драматичного тенора та його тембральна забарвленість затребувані саме в образах, які перебувають, згідно з розумінням філософії К. Ясперса, у «межевій ситуації» (нем. *Die Grenzsituation*) – смерть, страждання, боротьба тощо – те, що ставить людину на межу буття та небуття. Відповідно, для зображення сили переживань такого діапазону потрібен голос підвищеної сили та підвищеного драматизму. Із зазначеного можна зробити висновок, що в загальному розумінні *«голособраз» в опері є смислообразом: тембральні характеристики голосу, призначеного для виконання певної партії, є визначальними у відображенні смислообразу в оперній виставі.*

Треба зазначити, що в оперній виставі спосіб опанування авторської інформації виконавцем суттєво відрізняється від акторського алгоритму у традиційному розумінні. Отже, у драматичному мистецтві характер персонажа розкривається та пізнається когнітивними алгоритмами (які включають також підсвідомі механізми творчості), тобто через пізнання й усвідомлення; а в опері характер персонажів пізнається через відчуття – музичне враження від авторського матеріалу, тобто пізнається як інсайт, без рефлексії та логічного мислення, на рівні сприйняття не когнітивного, а архетипно-емоційного. Обставини дії,



відносини між персонажами, характер самого героя формуються насамперед саме з музичних вражень співака, а не із драматургії твору. Співак здатний розшифрувати інтонаційний зміст навіть без слів, ґрунтуючись тільки на чутті, породженому мелодією, тональністю, гармонією, специфікою фактури тощо. Така специфіка сприйняття особистісних вражень непрямо пояснює й те, що в опері тип вокального голосу поділяється ще й за певним типом особистості героя: ліричний, драматичний, характерний. Такий «підтип» виокремлюється не тільки драматургічним навантаженням, технологічними вимогами для даної партії, але й типом інтонаційної семантики музичної мови вокальної партії. Отже, сприйняття співаком інтонаційної інформації та специфіка комунікації із глядачем теж деякою мірою залежать від типу голосу. Ще раз підкреслюємо, що процес не потребує когнітивного напруження. Самі інтонаційні архетипи музичного матеріалу вже програмують тип героя, спосіб дії героя, навіть тип розв'язання драматургічного конфлікту твору. Тому *дуже важливою складовою частиною правильної передачі смислообразу глядачеві є саме тембр-амплу певного персонажа.*

В опері практично не трапляється відпрацювання образу у класичному акторському розумінні: немає «маски», є лише харизма співака, яка має різноманітне проявлення в різних мелодійних партитурах.

Акторський алгоритм співака, порівняно із драматичним актором, є досить простим та коротким (за винятком дуже рідких винятків із правила). Оперний співак не зайнятий формулюванням почуття, завдання, його аксіологічний апарат вельми обмежений. Таку специфіку вважаємо наслідком наявності у співака інших центрів сприйняття інформації – інтонаційних (неформульовані). У театрі ж драматичному, навпаки, аксіологічний апарат актора є найважливішим інструментом творчого алгоритму, тому що, згідно із системою К.С. Станіславського, для включення позасвідомих механізмів творчості актор повинен відпрацювати всю свідому частину професійного алгоритму, яка передбачає насамперед чіткі формулювання: надзавдання персонажа, завдання в конкретній сцені, визначення «події» та інші технологічні етапи акторського процесу [6]. В оперному театрі закони відпрацювання сценічного образу мають дещо іншу основу: сама природа безперервної музичної течії не потребує формулювання, а тільки сприйняття та передачі почуттів глядачеві на рівні «я так відчуваю», а не «Я-інший». Саме тому закони акторського мистецтва в опері мають дещо іншу форму та зміст, вони спрямовані на найбільш повне освоєння «запропонованих обставин» саме *особистістю співака*, а не на формування зі співака іншої особистості – ролі-образу. Співак в опері *НЕ* перетворює свою особистість на особистість персонажа, в оперних виставах у виконавців ролей-партій практично відсутній ефект «маски» – «Я-іншого», виконавець завжди (за винятком, мабуть, опер-буфа) виступає як «Я у запропонованих обставинах». Таким чином, в опері сценічний образ – це не «театральна маска», а саме особистість співака «у запропонованих обставинах». А якщо не затребувана «маска» – перевтілення в іншу особистість, то діапазон виконавських амплу звукується до кола героїв та героїнь психологічного театру К.С. Станіславського – тобто максимально наближеного до реальних характерів. А це спричиняє максимальну спорідненість типу особистості актора та типу його персонажа.

Але й тут поетика оперної вистави вступає в конфлікт із загальними законами театрального мистецтва. Будь-який сюжет на сцені – це розвиток подій. Сутність драматургії сценічного твору – відображення трансформації персонажа від первісного стану до нового, іншого стану розуміння себе та світу навколо себе, а шлях до цього розуміння – розвиток подій. Ключове слово будь-якого сценічного жанру, в основі якого лежить «лицедійство», – «подія». Але специфіка оперної вистави полягає в тому, що розвиток сюжетної лінії відбувається поза межами головних художніх точок опери: ані арія, ані дует, ані ансамбль не є «місцем події» у традиційному розумінні законів драматургічного розвитку. Будь-який музичний номер опери є радше осмисленням події героєм – дуже збільшеним, розтягненим у часі переживанням почуттів, викликаних подією. Зрештою, музичні номери опери навіть гальмують розвиток драматургічної дії, фокусують глядача на «застиглому» переживанні героя, зображеному та докладно розцвіченому з різних боків головним інструментом оперної комунікації – тембром голосу співака. А саме розвиток подій відбито в речитативних частинах, які є проміжними, перехідними пластами між музичними номерами опери – арією, дуетом, ансамблем. Отже, з погляду законів драматургії зображення розвитку подій в опері є вельми специфічним. Головний акцент будь-якої оперної вистави закінчений музичний номер – арія, дует, ансамбль – саме така форма художнього продукту, що дозволяє фокусувати увагу глядача на солісті як головному виразникові поетики жанру. Саме музичний

номер як «поле виразовості» вокальної творчості є головною центральною «подією» оперної вистави. У цьому контексті слово «подія» ми вживаємо для акцентування головної форми творчого вираження в жанрі. Отже, можна зробити висновок, що поетиці опери, як театрального жанру, притаманна акцентованість уваги не на вчинках героя, а на дуже збільшеному відображенні власних переживань героя – його рефлексії щодо вчинків.

Така специфічна художня форма вираження зумовлює і специфічний образ самого героя. На відміну від персонажа драматичної вистави, оперному герою не притаманна наявність другого-третього плану вираження. Трактують оперного героя завжди однозначно, що задано специфікою художнього вираження вокаліста, – сприйняття та розуміння смислообразу закладено в «голособразі»: легке сопрано – ліричний образ молодій дівчини; драматичне сопрано – драматичний образ, з акцентом на внутрішньому конфлікті; меццо-сопрано – персонаж первісно конфліктний, здатний на вчинок, часто віковий, рідше – характерний. Аналогічне ділення «голособразів» стосується і чоловічих голосів. Інакше кажучи, для зображення певного типу персонажа майже єдиним інструментом є певний тип голосу (щасливий збіг зовнішності співака з його «голособразом», на жаль, досить рідкісне явище). Отже, підтверджуємо, що смислове навантаження музичного образу – «голособраз» (за законами драматичного мистецтва – амплу) – відображено певним типом тембру.

Отже, *тембр-ампла, на наш погляд, – таке своєрідне тембральне «тавро», інструмент виразовості «голособразу» в опері.*

Логічним є припущення, що тембр-ампла визначається й рамками «інтонаційних меж» музичного матеріалу: наприклад, для вираження емоцій страждання композитори використовують зовсім інші музичні побудови, інші гармонії та мелодичні оберти, ніж для вираження почуттів радості й щастя, причому не тільки у вокальній партії соліста, але й у загальній тембральній партитурі вистави.

Згідно з архетипною природою інтонаційного слуху (Д.К. Кірнарська) [1], у загальній музичній атмосфері вже закладено характер драматургічного конфлікту – комедія чи драма; навіть більше, емоційний ступінь цього конфлікту – драма чи трагедія. Тому вважаємо, що «інтонаційні межі» оперного образу завжди є визначеними, інакше кажучи, інтонаційна семантика ролі-партії – її «голособраз» – передбачає тип голосу (вужче, тембр-ампла), що здатен повноцінно «упредметнити» смислове навантаження авторської партитури. На відміну від опери, у драматичному театрі немає жорстких «інтонаційних меж» образу, тому драматичні п'єси часто-густо є полем вельми парадоксальних трактувань авторського задуму.

Специфіка законів оперної вистави непрямо пояснює потужну особистісну енергетику, притаманну саме оперним співакам. На сцені вони виступають від себе, а не від «маски». У комунікації із глядачем оперний співак, на відміну від драматичного актора, не має можливості сховати свою людську сутність за «сценічною маскою», а ампла героя, драматичного або ліричного, на відміну від характерного персонажа, передбачає потужну особистість виконавця. Людина-артист із кожним виходом на сцену випробується тисячною глядацькою залю, чого слабка людська особистість просто не витримає. Таке «протистояння» можливе тільки за умови рівності «опонентів» – глядача й артиста. Крім того, уже зазначалося, що музичні номери опери – це застигла емоція, відображення якої, розтягнене в часі, теж потребує неабиякої енергетики та сили особистості виконавця. Мабуть, непрямо це також пояснює те, що в оперній драматургії так мало образів характерних, оперний герой – це завжди особистість, її позиція та смислове навантаження завжди мають чітке формулювання, а розвиток образу – завжди передбачену стратегію. До того ж творча особистість саме оперного співака не така вразлива як, скажімо, особистість драматичного актора ще й тому, що співак має постійне підсвідоме підтвердження своєї переваги – наявність голосу, його багатство, його інші професійні характеристики (тому конкурентність у цеху оперних співаків є досить малою, порівняно із драматичними акторами). Якщо Бог дав голос, співак уже захищений від певного кола конкурентних викликів. Драматичному актору ж кожного дня треба доводити свою спроможність, підтверджувати професійну репутацію. Співак же, маючи великий голос, не переймається певним колом навіть творчих проблем, а конкурентних і поготів (крім того, кожна партія має свій, чітко визначений тип голосу, що також значно звужує кількість конкурентів). Саме така специфіка жанру пояснює й особливості творчого процесу співака, специфіку його особистості.

Розглянемо сформульовані висновки на прикладі аналізу смислообразів тенора. Тенор – герой сюжету (головна діюча особа чоловічої статі), але психологічне навантаження образу

не є однаковим для ліричного та драматичного типів голосу. Як зазначено, кожен підвид типу голосу в опері трактується як ампула героя (ампула – це не тільки певне коло ролей, що відповідають даним актора, але й рід занять людини). Ліричний тенор – герой-коханець, романтичний герой, молода людина, образ думок якої спрямований на залагодження конфлікту, на згоду, на примирення, його ментальність гармонійна; драматичний тенор, навпаки, завжди фігура, навколо якої кристалізується конфлікт, його образ думок внутрішньо суперечливий, спосіб сприйняття викликів світу – страждання та спроба подолання внутрішнього конфлікту. Таке смислове навантаження у драматургії будь-якого сценічного твору несе завжди ампула – драматичний, трагедійний герой. Композитори використовують тембр драматичного тенора для відображення саме такого типу ампула, тому що саме такий тип голосу дає можливість втілити натуру неоднозначного, внутрішньо конфліктного персонажу, отже, ампула героя в опері зможе бути втіленим тільки визначеним типом голосу, а ще вужче – певним вокальним тембром, який притаманний певному типу голосу.

Отже, ґрунтуючись на тому, що музичний матеріал ролі-партії передбачає передусім відповідність певному тембру-ампула, розуміємо тембр-ампула в опері як «упредметнену» у звуці психологічну характеристику персонажа.

З огляду на зазначене, **тембр-ампула** – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-ампула «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу.

У західноєвропейській оперній традиції драматичний тенор – це завжди «двигун» подій сюжету, це образ вольового героя – у певному розумінні образ чоловічого в оперному мистецтві. У російській опері, згідно із традицією, герой із такими ж віковими та психологічними характеристиками – баритон. І тільки в «Піковій дамі» П.І. Чайковського – це драматичний тенор (майже єдиний випадок у російській класичній оперній традиції). Недарма опера «Пікова дама» вважається вершиною драматургічної музичної майстерності П.І. Чайковського. На наш погляд, це такий певний сплав російської та західної оперної традиції у використанні тембру-ампула, у смисловій семантиці певного типу оперного голосу. «Баритоновість» тембральних барв драматичного тенора надає високому чоловічому голосу «важкості», багаторівневості психологічних смислів, певної «героїчності» персонажу. У свою чергу, «теноровість» музичного матеріалу, що передбачає більш високе за теситурою звучання, більш дзвінкий тембр, який сам собою не заспокоює глядача, а навпаки, примушує його хвилюватися, – надає нервовості, загостреності, «оголеності» реакцій, відкриває цілу палітру барв цього ампула, яку в даному разі можна порівняти з ампула героя-неврастеніка у драматичному театрі. Такий герой завжди є не тільки центром подій, але й центром емоційних трансформацій усього твору, наприкінці – центром катарсичних переживань глядача.

Із цього виходить і специфіка сценічної комунікації драматичного тенора із глядачем. Персонаж, озвучений драматичним тенором, ніколи не «спілкується» із глядачем: у нього немає апар-реплік, його музичні номери ніколи не мають характеру представлення себе глядачеві, де в тексті арії представлені однозначні характеристики героя або його розповідь про себе, як, скажімо, монолог Водемона («Іоланта» П.І. Чайковського) або арія Рудольфа («Богема» Дж. Пуччіні). Також герой драматичного тенора ніколи не представлений у форматі гри, як, наприклад, Тріке («Євгеній Онєгін» П.І. Чайковського).

Монолог героя у виконанні драматичного тенора – це або внутрішній монолог (найяскравішими ілюстраціями такого монологу є аріозо Каніо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло), або відкритий заклик до дії (стрета Манріко із «Трубадура» Дж. Верді). Якщо в ліричного тенора арія частіше представлена в семантиці інтонаційного архетипу прохання (ліричний архетип), у характерного тенора – архетипу гри, то у драматичного тенора нерідким є переплетення в інтонаційній семантиці психологічної (отже, й інтонаційної) складової частини кількох архетипів як тембральне відображення складності та багаторівневості музичного персонажа [5, с. 158–164].

До речі, показовими для характеристики неоднозначної семантики музичного матеріалу, що передбачає тембр-ампула «драматичний тенор», виступають арія Германа «Что наша жизнь? Игра! <...>» з «Пікової дами» П.І. Чайковського та арія Калафа «Nessun dorma» з «Турандот» Дж. Пуччіні. Хоча темп, насиченість партитури, семантика цих арій відповідають інтонаційному архетипу заклик, але психологічний аспект відображує звертання до самого себе – архетип медитації. Таке переплетення інтонаційних архетипів підтверджує притаманне саме персонажам драматичного тенора відображення внутрішньої конфліктності. Отже, можна передбачити, що драматичному тенорові – співаку притаманні й певні харак-



теристики особистості: сильний тип нервової системи – що надає можливості переконливо втілювати на сцені переживання підвищеного градуса та розширеного діапазону.

Наголошуємо на тому, що в опері, де не спрацьовують закони «сценічної маски» драматичного театру, втілення сценічного образу є більш близьким до виконавських законів музиканта-інструменталіста, а саме:

– вибір репертуару завжди відповідає типу особистості виконавця, на відміну від театру драматичного, де «матеріал на спротив» (невідповідність амплуа актора та матеріалу ролі) активно використовується у втіленні драматичних творів на сцені;

– манера втілення музичного образу на сцені є відображенням психофізичного складника виконавця (сильний тип темпераменту втілює у виконавській інтерпретації тембральний діапазон, відмінний від слабкого типу темпераменту);

– певний вокальний матеріал передбачає визначений тип голосу. Навіть у камерному жанрі загальна музична фактура твору, теситура виконання, будовання вокальної фрази – донизу або догори – розраховані на строго визначений тип голосу. Але, якщо в камерному співі можливі й відхилення від стереотипів, то в оперному співі, де до вказаних характеристик авторського тексту додається ще й щільність оркестрової партитури та драматургічне навантаження образу, тип голосу є визначальним;

– музичний образ (інструментальний або оперний), на відміну від драматичного театру, – це завжди «Я-дійсний», а не «Я-інший».

У цьому контексті зрозуміло специфіку оперного жанру як такого жанру сценічного виконавського мистецтва, де тип голосу – відповідний тип сприйняття навколишнього світу – ніколи не суперечить авторському музичному смислообразу. За висловом О.В. Наумова, в опері важливі питання: «що» – який образ планується створити на основі партитури, та «хто» – ідеальна модель артиста для цієї ролі, але немає питання «як» – амплуа оперної партії працює як «слухняний інструмент» у розкритті авторського задуму [4].

Наприклад, у жанрі опери Герман («Пікова дама» О.С. Пушкіна) не може трактуватися як ліричний герой (на відміну від драматичної вистави, де цей образ часто-густо трактують досить вільно – як слабку людину, як невдачу). Сам тип голосу Германа, який передбачав у своїй авторській партитурі П.І. Чайковський, зумовлює саме ні ліричні, а драматичні та трагічні прояви характеру персонажа. Навіть у ліричних сценах (наприклад, з Лізою) характер музики, інтервальна побудова, поліфонія вокальної лінії й оркестрової партитури в Германа передає не ліричність героя, а внутрішній конфлікт між ліричними почуттями героя та його природною психофізикою – загостреністю трагічного сприйняття, переваги переживань не гармонійного, а саме дисгармонійного характеру.

Саме із цих позицій можна аналізувати і специфіку інтонаційного сприйняття глядачем драматичного тенора як конфліктного смислообразу та, з іншого боку, спираючись саме на тембральні характеристики цього смислообразу, характеризувати драматичного тенора.

**Висновки.** Тембр голосу співака є способом індивідуалізації та персоніфікації вокально-сценічного образу, тобто смислообраз народжується завдяки відповідному типу голосу. Тому типологія амплуа в опері ґрунтується на принципах експресивності та натуральності голосів [7, с. 37], що є непрямым втіленням у вокальному мистецтві принципів реалістичного театру К.С. Станіславського – правдивість сценічного образу в опері визначається передусім відповідністю тембру-амплуа виконавця інтонаційній семантиці матеріалу. Тембр-амплуа – тип голосу, здатний у вокальному відображенні повноцінно виразити семантику характеру оперного персонажа. Тембр-амплуа «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації із глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу. Тембр-амплуа «драматичний тенор» – тип голосу, здатний повноцінно виразити інтонаційну семантику смислообразу героя, який є центром драматургічного конфлікту опери.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
2. Манёров В.Х. Психодиагностика личности по голосу и речи. Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. 96 с.
3. Морозов В.П. Искусство и наука общения : невербальная коммуникация. Москва : Изд-во ИПРАН, 1998. 164 с.
4. Наумов А.В. Понятие амплуа в практике оперного театра. *К постановке проблемы «Наука вчера, сегодня, завтра»* : материалы IV Международной заочной научно-практической конференции, 18 сентября 2013 р., Россия, Новосибирск. URL: <https://sibas.info/conf/science/iv/33953> (дата звернення: 25.03.2020).

5. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоэзис артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса : монография. Одесса : Астропринт, 2019. 376 с.
6. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Москва : Искусство. Ч. 1 : Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 1985. 479 с.
7. Тан Чжанчен. Специфика трактовки баса в опере XVII–XIX веков: между амплуа и характером : дис. ... канд. искусс.: 17.00.03. Харьков, 2017. 216 с.

#### REFERENCES

1. Kyrnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. M.: Talanty – XXI vek. [in Russian]
2. Manyorov V. (1999) Psychodiagnostics of personality by voice and speech. SPb. : Publishing House of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen. [in Russian]
3. Morozov V. (1998) The art and science of communication: non-verbal communication. M.: Publishing House IPRAN. [in Russian]
4. Naumov A. (2013) The concept of the role in the practice of the opera house. To the formulation of the problem “Science yesterday, today, tomorrow” // Proceedings of the IV International Correspondence Scientific and Practical Conference (September 18, 2013), Russia, Novosibirsk. [in Russian]
5. Ohanezova-Hryhorenko O. (2019) Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse. Odessa : Astroprint. [in Ukrainian]
6. Stanislavsky K. (1985) The actor’s work on himself, part 1: Work on oneself in the creative process of experiencing. Student’s diary. M. : Art. [in Russian]
7. Tan Chganchen (2017) The specifics of the interpretation of bass in the opera of the XVII–XIX centuries: between the role and character. Candidate degree of Arts: 17.00.03. Kharkov. [in Ukrainian]

УДК 78.03/.09 + [785:781.6]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-15>

*Анна Владимировна Яцула*  
ORCID: 0000-0001-9517-4633

*магистрантка кафедры специального фортепиано,  
фортепианно-теоретического и вокального факультета  
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой  
yatsula.ann27@ukr.net*

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ Н. МЕТНЕРА В ИСТОРИКО-СТИЛЕВОМ КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

*Цель работы* – проанализировать исполнительский стиль Н. Метнера в историко-стилевом контексте. Для достижения этой цели нами проанализирован путь Н. Метнера как пианиста, выделены основные компоненты его концертного репертуара. Отмечено, что на первом этапе становления Н. Метнера как пианиста репертуар состоял из произведений классиков и композиторов-романтиков, на последующих этапах содержание репертуара могли составлять полностью авторские произведения или симбиоз (классические и авторские). **Методология исследования** базируется на историко-аналитическом методе. Используются хронологический и текстологический подходы, предполагающие опору на конкретный фактический и стилистический материал, последовательные сравнения и обобщения. На основе анализа стилиевых особенностей игры Н. Метнера обнаруживается, что для Н. Метнера-пианиста характерен определенный «исполнительский идеал», который проявляется в эмоциональной сдержанности, мастерстве владения художественными и техническими средствами игры на фортепиано. Н. Метнер как пианист всегда стремился к ясности изложения музыкальной мысли. Основой всего структурного построения является тема, ее развертывание, проникновенность и глубина звучания. Особенностью тематизма является фактурное наложение тем, где каждая выполняет свою задачу, с одной стороны, развивается своим особенным путем, с другой – является частью целого. Для композитора-исполнителя нехарактерны импульсивность, пафосность, излишняя откровенность чувств и эмоций. Метнеровская проникновенность, элегичность, задумчивость всегда имеет индивидуальный смысловой стержень, концепционную завершенность. **Научная новизна** – определение историко-стилевых особенностей исполнительской интерпретации Н. Метнером собственных произведений. Доказывается, что обстоятельства судьбы композитора стали предпосылкой его самобытного музыкального

мышления. **Выводы.** К главным историко-стилевым особенностям исполнительской интерпретации Н. Метнером собственных произведений нами отнесены: тематизм, фактурность и динамизм.

**Ключевые слова:** исполнительский стиль Метнера, историко-смысловый контекст, музыкальная культура, тематизм, фактурность, динамизм.

**Яцула Ганна Володимирівна**, магістрантка кафедри спеціального фортепіано, фортепіанно-теоретичного та вокального факультету Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
**Виконавський стиль М. Метнера в історико-стильовому контексті музичної культури на межі XIX–XX століть**

**Мета роботи** – проаналізувати виконавський стиль М. Метнера в історико-стильовому контексті. Для досягнення цієї мети нами проаналізовано шлях М. Метнера як піаніста, виділені основні компоненти його концертного репертуару. Відзначено, що на першому етапі становлення М. Метнера як піаніста репертуар складався із творів класиків і композиторів-романтиків, на наступних етапах зміст репертуару могли становити цілком авторські твори або симбіоз (класичні й авторські). **Методологія дослідження** базується на історико-аналітичному методі. Використовуються хронологічний і текстологічний підходи, які передбачають опору на конкретний фактичний і стилістичний матеріал, послідовні порівняння й узагальнення. На основі аналізу стильових особливостей гри М. Метнера виявляється, що для М. Метнера-піаніста характерний певний «виконавський ідеал», який проявляється в емоційній стриманості, майстерності володіння художніми та технічними засобами гри на фортепіано. М. Метнер як піаніст завжди прагнув до ясності викладу музичної думки. Основою всієї структурної побудови є тема, її розгортання, зворушливість і глибина звучання. Особливістю тематизму є фактурне нашарування тем, де кожна виконує своє завдання, рухається, з одного боку, своїм особливим шляхом, з іншого – є частиною цілого. Для композитора-виконавця нехарактерні імпульсивність, пафосність, зайва відвертість у вияві почуттів і емоцій. Метнерівська проникливість, елегійність задуму завжди має індивідуальний смисловий стрижень, концепційну завершеність. **Наукова новизна** – визначення історико-стильових особливостей виконавської інтерпретації М. Метнером власних творів. Доводиться, що обставини життя композитора стали суттєвими чинниками його композиторського мислення. Виокремлюються провідні творчі події композиторського буття, що вплинули на стильове самовизначення майстра. **Висновки.** До головних історико-стильових особливостей виконавської інтерпретації М. Метнером власних творів нами віднесені: тематизм, фактурність і динамізм.

**Ключові слова:** виконавський стиль Метнера, історико-смысловий контекст, музична культура, тематизм, фактурність, динамізм.

**Yatsula Anna Vladymyrovna**, Undergraduate at the Department of Special Piano, Piano Theoretical and Vocal Faculty of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**N. Medtner's performing style within the historical and style context of musical culture at the turn of the XIX–XX centuries**

**Research objective** is to analyze Medtner's performing style within a historical and style context. To achieve this goal, we analyzed the Medtner's way as a pianist, highlighted the main components of his concert repertoire. It is noted that at the first stage of becoming Medtner as a pianist, the repertoire consisted of works by classics and romantic composers, at the next stages the contents of the repertoire could be composed entirely of author's works or symbiosis (classical and author's). **The methodology** of work is based on the historical and analytical method. Chronological and textological approaches are used, which rely on specific factual and stylistic material, consistent comparisons and generalizations. Based on the analysis of the stylistic features of the Medtner's play, it is revealed that a pianist is characterized by a certain "performing ideal", which manifests itself in emotional restraint, mastery of the art and technical means of playing the piano. Medtner, as a pianist, always strove for clarity of exposition of musical thought. The basis of the entire structural construction is the theme, its development, sagacity and sound depth. A feature of thematism is the textural theme layering, where each performs its task, moves, on the one hand in its own special way, on the other – it is a part of the whole. The composer-performer is not characterized by impulsivity, pathos, excessive frankness of feelings and emotions. Medtner's sagacity, elegance, thoughtfulness always has an individual semantic core, conceptual completeness. **The scientific novelty** lies in the determination of historical and stylistic features of Medtner's performing interpretation of his own works. It is proved that the circumstances of the composer's fate became the prerequisite for his original musical thinking. The leading creative events of the composer's life, which influenced the stylistic self-determination of the master, are singled out. **Conclusions.** The main historical and stylistic features of Medtner's interpretation of his own works are defined within our research as: thematism, texture and dynamism.

**Key words:** Medtner's performing style, historical-semantic context, musical culture, thematism, texture, dynamism.

**Актуальность темы исследования.** Музыкальное творчество Н. Метнера является одним из важнейших достояний европейской культуры начала XX в. Формируясь в сложной, насыщенной разнообразными событиями исторической среде, параллельно с творчеством таких композиторов, как С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев, И. Стравинский и другие, оно занимает особое место в художественном наследии эпохи.



Судьба Н. Метнера – это и участь многих деятелей культуры, которые, как и он, были вынуждены уехать из России не по своей воле. И поэтому можно говорить о трагизме его жизненного пути. Однако, если сравнивать судьбу Н. Метнера с судьбами С. Рахманинова и И. Стравинского, то следует отметить, что последние (С. Рахманинов, И. Стравинский) смогли приспособиться к «ударам» и переменам жизни, быстрее адаптироваться в новой реальности. Для Н. Метнера же период адаптации был невероятно сложным.

Потеря очень близких людей, родного брата и племянника, вынужденная эмиграция в 1921 г. сформировали художественное мировоззрение Н. Метнера, определяемое исследователями как «ретроспективное», «несвоевременное», направленное к музыкальной культуре прошлых веков [3, с. 5].

Эти обстоятельства судьбы композитора стали предпосылкой его самобытного музыкального мышления, в котором объединились классические черты русской национальной музыки со сложными художественными характеристиками современной ему эпохи. Дух его музыкальных произведений определялся реалиями классического искусства, но выражался новым, более усложненным музыкальным языком. В этом отношении возможна параллель между творческими личностями Н. Метнера и А. Блока.

**Цель исследования** – определить ведущие черты исполнительского стиля Н. Метнера в актуальном для него историко-стилевом контексте.

**Научная новизна** обусловлена выявлением авторски-стилевых особенностей исполнительской интерпретации Н. Метнером собственных произведений.

**Изложение основного материала.** Как пишет И. Стогний, «произведение музыкального искусства выступает как своеобразная «пирамида интерпретаций», в которой все являются интерпретаторами – композитор интерпретирует жизнь, исполнитель – композиторский замысел, слушатель – исполнителя, музыковед – их всех вместе и в отдельности» [10, с. 97]. В основе анализа исполнительского стиля Н. Метнера находится музыкальное творчество Н. Метнера-композитора. Это дает основание более глубоко познать содержание его музыки посредством изучения принципов и индивидуальных особенностей авторской интерпретации.

Уже в ранних музыкальных работах Н. Метнера можно обнаружить зрелость мышления, самобытность музыкального письма, в котором он отражал художественные веяния своей эпохи.

Музыкальному стилю композитора присущи черты русской национальной музыки, которые гармонично сочетаются с классическими западными традициями – идеальным структурным единством, мастерством мелодического письма, сонатной формой.

Фортепианные произведения составляют основу творчества композитора. Все творчество Н. Метнера можно разделить на два периода: русский – до 1921 г., и зарубежный.

В русский период композитор тесно общался с С. Танеевым, А. Скрябиным, С. Рахманиновым, В. Сафоновым, А. Гедике, что послужило созданию собственного художественно-эстетического взгляда, авторского неповторимого стиля, жанровых предпочтений. «В фортепианных пьесах и концертах, появившихся в первом и во втором десятилетии ХХ в. (Сказки с ор. 14 по 35, сонаты двадцатых опусов и Первый концерт), русская струя музыки Н. Метнера начинает утверждаться все определенной, а в ряде случаев – в Сказках, ор. 14 № 1, ор. 20 № 1, ор. 26 № 3, в сонатах ор. 22 и 25 № 2 и в тематизме Первого концерта – уже полностью определяет собой национально-русское «лицо» сочинения» [3, с. 165–166].

В зарубежный период творчества Н. Метнер написал пять сонат: «Соната-воспоминание» a-moll, ор. 32 (1922 г.), «Трагическая соната» c-moll, ор. 39 (1923 г.), «Романтическая соната» b-moll, ор. 53 (1933 г.), «Грозная соната» f-moll, ор. 53 № 2 (1933 г.), «Соната-идиллия» G-dur, Ор. 56 (1938 г.). Также композитор плодотворно работает и в других музыкальных жанрах, им созданы такие произведения, как Второй (1927 р.) и Третий фортепианные концерты («Концерт-баллада», 1943 г.), Сказки, ор. 42, 51 (1921–1924 гг.), Вторая импровизация, ор. 47 (1925–1926 гг.), Три гимна труду, ор. 49 (1926–1928 гг.), Романтические эскизы для юношества, ор. 54 (1931–1932 гг.), Тема с вариациями ор. 55 (1932–1922 гг.), Две элегии, ор. 59 (1940–1944 гг.). В поздних фортепианных сочинениях Н. Метнера воплощены лирико-эпические, лирико-философские образы, раскрывающие «необычайное богатство эмоциональных состояний, тончайшую гамму душевных переживаний, реализуемых в поразительной многоликости проявлений» [12, с. 40]. Это дает нам основание связывать музыкальный мир Н. Метнера с ностальгическими чувствами, размышлениями композитора об участии художника в современном мире.

В основе мировоззрения Н. Метнера лежат идеи духовно-нравственного возрождения, единства гармонии и красоты, художественной ответственности в искусстве. Именно

поэтому его музыка столь мелодична и необычна своими музыкальными-тематическими построениями.

Свою позицию в искусстве Н. Метнер связывал (а в творчестве воплощал) с художественно-смысловым единством классицизма и романтизма. Он утверждал, что приставка «нео-» искажает смысл и уводит искусство от истинного назначения, а излишняя индивидуализация приводит к «уничтожению связи души художника с его искусством» [8, с. 8].

Проблема интерпретации музыкальных произведений находится в центре научных интересов Д. Дятлова, А. Малинковской, О. Потоцкой, А. Самойленко и других исследователей.

Д. Дятлов отмечает, что результатом исполнительской работы над музыкальным произведением является верная в стилевом отношении интерпретация, посредством которой творческое восприятие слушателя безошибочно определяет историческую принадлежность исполняемой музыки, а иногда и авторский художественный метод [4]. В творческой интерпретации своих произведений Н. Метнером соединены авторский художественный метод, историко-стилевые особенности созданных произведений и индивидуально-творческий подход к их отражению в фортепианной игре. Таким образом, изучение особенностей исполнительской интерпретации Н. Метнером своих произведений дает возможность другим исполнителям проникнуть более глубоко в своеобразие духовного мира композитора и более точно отразить его в исполнительстве.

Н. Метнер как пианист сформировался в период новаторских поисков по совершенствованию культуры исполнения, более точной передачи композиторского замысла произведения в исполнительском искусстве. Поэтому исполнительский стиль Н. Метнера, по высказываниям современников, отличался строгой реалистичностью выражения, отсутствием манерности и бравирования виртуозными эффектами. «Он считал, что только живое, трепетное дыхание музыки рождает и диктует необходимые технические приемы. Отсюда и его резко отрицательное отношение ко всему внешнему в музыке» [11, с. 107].

Сохраненные авторские интерпретации собственных произведений представляют особый интерес для понимания Н. Метнера как глубокого, самобытного композитора и пианиста. Е. Долинская называет игру Н. Метнера композиторской, что дает основание говорить об особых стилистических ее особенностях, отмечая, что Н. Метнеру была свойственна особая – композиторская – манера игры, а создаваемая музыка постоянно «подпытывалась» его пианистическим слухом [3]. К сожалению, Е. Долинская не разъясняет понятие «композиторская игра», то есть не определяет стилевые особенности композиторско-исполнительской интерпретации Н. Метнера. Данное определение становится ведущей задачей нашей работы.

Исполнительский талант Н. Метнера-пианиста неразрывно связан с его творчеством как композитора. Путь Н. Метнера-пианиста можно условно разделить на три стадии:

- Н. Метнер исполняет произведения других композиторов, в основном это представители классического и романтического направлений;
- Н. Метнер объединяет в концертных выступлениях исполнение произведений композиторов-классиков с собственными авторскими композициями;
- концерты Н. Метнера полностью посвящены интерпретации собственных произведений.

Для первого периода (1900–1903 гг.) характерно исполнение произведений других композиторов. Н. Метнер успешно участвует в 1900 г. в Третьем международном конкурсе им. А. Рубинштейна в Вене. В основе его программы такие произведения: Прелюдия ре-мажор из «Маленьких прелюдий» и Фуга № 12 из «Искусства фуги» И.С. Баха; Соната, соч. 106 Л. ван Бетховена; Четвертая баллада, Ноктюрн ми-мажор, соч. 62 и Мазурка фа-минор, соч. 63 Ф. Шопена; этюд “Feux follets” Ф. Листа; две «Фантастические пьесы» Р. Шумана; Пятый концерт А. Рубинштейна. Его игра, по отзывам музыкантов, отличалась глубоким проникновением в замысел произведения. Концертная деятельность Н. Метнера достаточно интенсивна: концерты в Москве, Петербурге. 26 марта 1903 г. Н. Метнер впервые включает в концертное исполнение собственные сочинения. Наряду с фа-диез-минорной Сонатой Р. Шумана, произведениями И.С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, А. Скрябина, Ф. Шопена, в концерте впервые прозвучали четыре пьесы из фортепианного цикла «Картины настроений», соч. 1 (три из них были повторены на бис) и ми-бемоль-мажорный Прелюд, соч. 4. С марта 1912 г. концерты Н. Метнера в основном состояли из собственных произведений. Композитор считал необходимым знакомить

публику со своим творчеством, ему важно было видеть реакцию не только на исполнительское мастерство, но и на созданные произведения.

В течение 1911–1915 гг. Н. Метнер выступал только с авторскими концертами. В последних своих выступлениях Н. Метнер часто составлял программу, объединяя произведения классиков с авторскими. Так, например, в турне по Америке в 1925 г. в концерте преобладали не только собственные сочинения, а и 32 вариации Л. ван Бетховена, «Аврора» Л. ван Бетховена и две пьесы Ф. Листа – «Забытый вальс» и «Хоровод гномов». В феврале 1927 г. Н. Метнер вновь появился в лучших концертных залах Советского Союза: в Москве, Петербурге, Харькове, Одессе. О своем восхищении от выступлений Н. Метнера рассказывал Я. Зак, в ту пору учившийся в Одессе: «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» (цит. по кн.: [6]; см. также Хронологию исполнительской деятельности Н. Метнера в приложении).

Выявляя историко-стилевые особенности исполнительского стиля Н. Метнера, для нас важным было обратить внимание на тип фактуры, плотность музыкальной ткани, цельность движения в исполняемых сочинениях, характере и способах произнесения музыкальной речи и т. д., то есть осуществить стилистический анализ.

К основным стилистическим предпосылкам исполнительской культуры Н. Метнера нами отнесены:

1. Тематизм произведений, который в полной мере отражен в сочинениях Н. Метнера и в его авторских исполнениях. Объединяющим центром всей системы музыкального произведения, по Н. Метнеру, является тема, которая представляет собой прямое проникновение ноуменального, идеального начала в звуковую материю [7, с. 28–35]. Таким образом, тема в произведениях Н. Метнера (не только в тех, которые он исполняет) является основой всего структурного построения. Композитор-пианист придавал большое значение динамике ее развертывания, глубине и проникновенности звучания. Он подчеркивал, что «найтие темы есть как бы неожиданное, молниеносное освещение ее образа, после которого художнику приходится только вспоминать его, мысленно всматриваться в его исчезнувшие очертания. В этом процессе воспоминания иногда может не все досмотреться. Этим объясняются те поправки в темах, которые мы изредка встречаем в рукописях великих мастеров» [8, с. 48–49].

2. Фактурное своеобразие музыкальных произведений и отражение его в исполнительской интерпретации. Говоря о фактурных особенностях в исполнении своих произведений, мы можем утверждать, что как музыка, так и исполнение имеет множественность единого и единство множественного. Это проявляется в фактурном наложении тем, где каждая выполняет свою задачу, движется, с одной стороны, своим особенным путем, с другой – является частью целого. Для фактуры Н. Метнера характерен диалогизм, полифоничность музыкальной ткани. «Закрывать глаза! Слушать! Слухом выправлять звук, а осязание – пластику движений», – такое напутствие давал композитор будущим интерпретаторам своих произведений [9, с. 11].

С общей семантической стороны Метнеровская интерпретация своих произведений сочетает сдержанность с внутренней энергией донесения замысла до слушателей. При этом следует отметить достаточно строгий динамизм в развитии произведения, глубинное проникновение в мир эмоций и чувств.

К особенностям исполнительского мастерства Н. Метнера следует отнести и использование им палитры образно-выразительных средств. Для композитора-исполнителя не характерны импульсивность, пафосность, излишняя откровенность чувств и эмоций. Метнеровская проникновенность, элегичность, задумчивость всегда имеет смысловой стержень, завершенность в своем развитии. «Музыка – язык несказанного, несказанных чувств и несказанных мыслей» [8, с. 14]. Для этого Н. Метнером как композитором используются такие обозначения, как *meditamento*, *risoluto cantando*, *calmando* и другие.

О взаимосвязи композитора и исполнителя Н. Метнер говорил: «Мы ничего не творим. <...> Мы только открываем» [1, с. 173]. Глубина исполнительской трактовки в процессе осмысления содержания музыкального произведения требует сосредоточенности и тщательной подготовки, считал Н. Метнер. «Месяца за два до выступления вся жизнь его обретала как бы иной строй, что позволяло ему властно, без осечки управлять своим вдохновением. Он жил музыкой, которую ему предстояло исполнять, и все житейское было подчинено предстоящему выступлению» [2, с. 80].



**Выводы.** Взгляды Н. Метнера в эпоху модерна и новаторства в искусстве стали своего рода фундаментом оценочного отношения к его музыкальным произведениям и его способам интерпретации. «Мелодия – это душа музыки, у которой есть своя светотень – гармония, свое дыхание – каденция, своя перспектива – форма», – пишет он [8]. Для Н. Метнера как музыканта, как композитора важны были традиции в музыкальном искусстве, их вневременная ценность.

В своем творчестве Н. Метнер, как композитор и исполнитель, восстанавливает, возрождает красоту и гармонию, сохраняет ценности классического искусства, в которых отражаются чувства и переживания человека.

Исполнительское искусство основывается на методе, который включает задачу, сверхзадачу, принципы исполнительского воплощения замысла композитора, таким образом, «представляет собой концепцию совершенного произведения». Для исполнительского стиля Н. Метнера-пианиста характерен определенный «исполнительский идеал» который проявлялся в эмоциональной сдержанности, мастерстве владения художественными и техническими средствами игры на фортепиано. Н. Метнер как пианист всегда стремился к ясности изложения музыкальной мысли. «Благородная сдержанность, собранность, концентрированная энергия» – основные черты исполнительской культуры Н. Метнера [5, с. 286].

### ПРИЛОЖЕНИЕ

#### Хронология исполнительской деятельности Н. Метнера

Деятельность, события	Репертуар	Стилевые оценки, социально-оценочный резонанс
1900 г., Третий международный конкурс им. А.Г. Рубинштейна в Вене.	Прелюдия ре-мажор из «Маленьких прелюдий» и Фуга № 12 из «Искусства фуги» И.С. Баха; Соната, соч. 106 Л. ван Бетховена; Четвертая баллада, Ноктюрн ми-мажор, соч. 62 и Мазурка фа-минор, соч. 63 Ф. Шопена; этюд “Feux follets” Ф. Листа; две «Фантастические пьесы» Р. Шумана; Пятый концерт А. Рубинштейна.	Метнеровский стиль исполнения в первую очередь отличался глубоким проникновением в замысел произведения, что создавало впечатление непосредственного рождения музыки.
29 ноября 1900 г., Квартетное собрание, посвященное Л. ван Бетховену, в Москве.	29 соната (соч. 106), соната для фортепиано и виолончели (соч. 102) Л. ван Бетховена.	
Декабрь 1902 г., симфонический вечер в пользу Общества вспомоществования учащимся Строгановского училища.	Концерт си-бемоль-минор П. Чайковского.	
Январь 1903 г., выступление на «Керзинском собрании».	Авторские «Картины настроений» № № 6, 7 и 8, «Музыкальный момент» си-минор С. Рахманинова, «Новеллетта» Н. Римского-Корсакова.	Н. Метнер в свои концертные программы начинает включать собственные сочинения. Со временем он все больше играет свою музыку, так что его выступления превращаются в своеобразные творческие отчеты. Опора на классико-романтическое наследие, избегание неоправданного использования эффектных художественных средств, разрушающих, по мнению композитора, музыкальный смысл, – вот основные положения его эстетической концепции.
26 марта 1903 г., в Москве.	Соната фа-диез-минор Р. Шумана, произведения И.С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, А. Скрябина, Ф. Шопена. Впервые прозвучали его собственные сочинения – четыре пьесы из фортепианного цикла «Картины настроений», соч. 1 и ми-бемоль-мажорный Прелюд, соч. 4.	«Вчерашним своим концертом <...> Н. Метнер оправдал наконец возлагавшиеся на него надежды исключительного пианиста», – таким был единодушный тон прессы, откликнувшейся на первый сольный вечер музыканта в Москве. Наиболее авторитетно прозвучало высказывание С. Кругликова: «Метнер <...> – пианист с крупными данными. Большая техника, большой тон, музыкальность, талантливость – все это неотъемлемо» (цит. по Зетелю – Г. Я.).

1904 г., первое турне по Германии.	Программа состояла в основном из музыки Л. ван Бетховена и Р. Шумана.	Н. Метнер – композитор и пианист – завоевывает известность и за рубежом, выступая в Германии.
Ноябрь 1906 г.	Первый авторский вечер Н. Метнера. Все произведения прозвучали впервые.	«Всякий раз Н. Метнер знакомил их с каким-нибудь новым произведением и как бы отчитывался перед слушателями в своей работе за несколько месяцев» в «популяризации своих сочинений». Н. Метнер решил посвятить исполнительское мастерство пропаганде собственной музыки.
1907 г., гастроль по Германии.	Сочинения Н. Метнера, не только фортепианные, но и вокальные произведения, которые в ансамбле с автором пела Маргарита Вейсбах.	
Февраль 1910 г.	Четвертый концерт Л. ван Бетховена	Рецензенты единодушно отмечали «замечательную передачу» Н. Метнера, снискавшего с годами славу одного из выдающихся толкователей этого произведения.
1911–1915 гг., Москва.	Авторские сочинения.	С каждым выступлением сочинения концертанта занимали все большее место в программах. Об успехе вечера можно судить и по исполнению Н. Метнером сверх программы прелюдий С. Рахманинова и собственных «Арабесок». Но, конечно, центром программы была его же Первая соната.
11 марта 1912 г., «Музыкальное утро» Керзинского кружка.	Шесть сказок и си-минорная Соната для фортепиано и скрипки (соч. 21) Н. Метнера. Песни и романсы на стихи А. Пушкина, И. Гёте, Ф. Тютчева и А. Фета.	
1916 г., концертная деятельность музыканта становится интенсивнее.	Авторские сочинения, Четвертый концерт, «Аврора», «Аппассионата», Тридцать две вариации Л. ван Бетховена, Фантазия Ф. Шопена, Токката Р. Шумана.	
29 апреля/12 мая 1918 г.	Премьера Первого концерта Н. Метнера.	Появление Первого концерта в интерпретации автора стало событием культурной жизни.
28 января 1921 г., Малый зал Московской консерватории.	Цикл «Забывшие мотивы».	Концерт «превратился в демонстрацию любви и преклонения».
10 марта 1921 г., Москва.	Первый концерт, пьесы из «Забывших мотивов» Н. Метнера, Четвертый концерт Л. ван Бетховена (дирижировал А. Метнер).	Это выступление музыканта было последним перед его отъездом из России.
1922 г., Берлин.	Первый концерт для фортепиано с оркестром Н. Метнера.	Исполнение не удовлетворило автора. «Была всего одна хорошая репетиция и другая короткая и спешная, так как Померанцеву надо было репетировать и другое», – вспоминала А. Метнер. «И разумеется, вечером исполнялся Концерт для фортепиано с «аккомпанементом» оркестра, тогда как в Концерте Метнера оба эти инструмента – равноправные члены».

Январь 1923 г., Польша, Варшавская консерватория.	Авторские произведения, «Аврора» Л. ван Бетховена, Фантазия Ф. Шопена.	Гастроли в Польше оказались не более чем приятным эпизодом. Хотя Н. Метнер писал о предстоящих концертах в Швеции, а затем в Эстонии и Латвии, о выступлениях с В. Фуртвенглером, Б. Вальтером, многие из этих планов либо не осуществились, либо были перенесены на неопределенное время. Впоследствии Н. Метнер с горечью говорил: «<...> Я за все это время больше готовился к концертам, чем концертировал. Готовился же потому, что меня все время кормили разными предложениями, обещаниями и приглашениями, которые в конце концов оказывались блефом <...>. Концертировал я до сих пор только в Германии и Польше, и хотя с большим успехом, но, конечно, из-за этого небольшого числа концертов не стоило отнимать время от своей главной работы». Такими оказались итоги трехлетней деятельности музыканта за рубежом.
1924 г., гастроли в США.		«<...> Это единственное солидное приглашение, которого я удостоился за это время. Правда, оно не так уж солидно в денежном отношении, и дай бог, если мы что-нибудь привезем оттуда, но одно то, что мне обеспечены три симфонических в одном Нью-Йорке (в лучших абоне-ментах), заставляет думать, что мои выступления там не пройдут незаметно <...> Всего должно быть не менее 20 концертов между 15-м октября и 1 апреля» .
13 ноября 1925 г., Нью-Йорк.	«Аппассионата» Л. ван Бетховена, сонаты Д. Скарлатти, «Фантазия» Ф. Шопена, собственные пьесы из «Забытых мотивов».	Волнения были связаны прежде всего с сольным концертом, Н. Метнер, естественно, предпочитал «смешанные» концерты, но организаторы не согласились.
Декабрь 1925 г., Нью-Йорк, музыкальный клуб «Bohemians».	Соната для скрипки и фортепиано Н. Метнера с музыкантом П. Коханским.	В течение <b>пяти недель</b> Н. Метнер выступал в Америке в <b>одиннадцати концертах</b> , из них девять раз – с оркестрами.
Конец декабря – март 1925 г., Нью-Йорк, Чикаго, Нью-Хевенд, Балтимор.	Клавирабенды с собственными сочинениями, 32 вариации Л. ван Бетховена, «Аврора» Л. ван Бетховена, две пьесы Ф. Листа – «Забытый вальс» и «Хоровод гномов».	
Февраль 1927 г., Москва, Большой и Малый залы консерватории.	Вторая импровизация, Вторая скрипичная соната, «Сказка-танец», Второй концерт (по просьбе автора дирижировал А. Метнер).	О своем восхищении от выступлений Н. Метнера рассказывал и Я. Зак, в ту пору учившийся в Одессе: «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».
1928 г., Англия, Лондонское филармоническое общество.	Авторские вокальные сочинения, Второй фортепианный концерт.	



1929 г., гастролі по городам США і Канади.	Только авторские произведения. Сказки из соч. 20 и 26, Соната соль-минор, «Трагическая соната», «Соната-баллада», «Три гимна труду», Вторая импровизация, ряд пьес из «Забытых мотивов» (впрочем, ни разу не исполнялась Соната-воспоминание).	Особенностью турне было обилие именно фортепианных вечеров. В них автор был и единственным исполнителем. Таких концертов было тринадцать, то есть более двух третей общего числа выступлений.
3 ноября 1929 г., Нью-Хейвен.	Второй концерт.	Н. Метнер остался доволен и оркестром, и дирижером Смитом, чуткими к авторскому замыслу. Выступления Н. Метнера в крупнейших городах Америки (Нью-Йорк, Филадельфия, Бринмор, Нью-Хейвен) и Канады (Монреаль, Квебек, Торонто) вызвали большой интерес и прошли весьма успешно.
В 1930–1935 гг. Н. Метнер живет под Парижем.		В год он выступает не более чем с одним-двумя концертами.
14 февраля 1934 г., Лондон, South Hampstead Music Club.	Л. ван Бетховен – 32 вариации c-moll, Соната f-moll, op. 57; Н. Метнер – Дифирамб Es-dur из op. 10, Сказки f-moll и Es-dur из op. 26, c-moll из op. 8 и G-dur (op. не установлен), «Романтические эскизы для юношества» op. 54, Сказки A-dur из op. 51, e-moll из op. 34, h-moll из op. 20.	
10 января – 28 февраля 1935 г., Англия, Лондон, Aeolian Hall; 23 января, Глазго, St. Andrew's Berkley Hall; 24 января, Эдинбург.	И.С. Бах – Прелюдия и Сарабанда из Партиты B-dur; Д. Скарлатти – Сонаты: d-moll, H-dur, F-dur; Л. ван Бетховен – Соната C-dur, op. 53; Н. Метнер – «Грозовая соната» из op. 53, Сказки: f-moll из op. 26, b-moll из op. 20, Es-dur (№ 2) из op. 26, G-dur из op. 9, e-moll из op. 34, «Русская сказка» из op. 42, «Танец-сказка» из op. 48.	
19 февраля 1936 г., Лондон.	Этюды Ф. Листа – «Блуждающие огни» и «Хоровод гномов», «Забытый вальс» Ф. Листа, Полонез ми-бемоль минор Ф. Шопена, Этюды Ф. Шопена, «Фантазия» Ф. Шопена, «Аппассионата» Л. ван Бетховена, 32 вариациями Л. ван Бетховена.	
11 сентября – 24 сентября 1936 г., Лондон, Promenade-Concert.	Четвертый концерт Л. ван Бетховена, Второй концерт Н. Метнера.	
19 февраля 1944 г., Лондон, Альберт-холл.	Третий концерт.	Особенно радовал успех премьеры. Солировал автор, который в тот вечер «был особенно в ударе».
5 июня 1944 г., Фестиваль русской музыки в пользу Объединенного комитета помощи Советскому Союзу.	Третий концерт.	Так Н. Метнер в последний раз предстал перед публикой как выдающийся композитор-пианист.
После 1945 г.		После окончания Второй мировой войны композитор был приглашен дать цикл концертов в США, но поездку эту совершить не смог – помешало серьезное сердечное заболевание.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айлз Э. Н.К. Метнер – друг и учитель. *Воспоминания. Статьи. Материалы* / Н. Метнер ; ред.-сост. З. Апетян. Москва : Сов. композитор, 1981. С. 165–175
2. Васильев П. О моем учителе и друге. *Воспоминания. Статьи. Материалы* / Н. Метнер ; ред.-сост. З. Апетян. Москва : Сов. композитор, 1981. С. 71–81.
3. Долинская Е. Николай Метнер. Москва : Музыка, 1966.

4. Дятлов Д. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. ... докт. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 34 с.
5. Житомирский Д. Н.К. Метнер (заметки о стиле). *Избранные статьи* / Д. Житомирский. Москва : Советский композитор, 1981. С. 283–329
6. Зетель И. Н.К. Метнер-пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. Москва : Музыка, 1981. 229 с.
7. Кондратьев Е. Система музыкальных смыслов Николая Метнера. *Николай Метнер: Вопросы биографии и творчества* / сост. Т. Королькова, Т. Масловская, С. Федакин. Москва : Библиотечка-фонд «Русское зарубежье» ; Русский путь, 2009 .
8. Метнер Н. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж : YMCA PRESS, 1978.
9. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора : Страницы из записных книжек / сост. М. Гурвич, Л. Лукомский. Москва : Музыка, 1979
10. Стогний И. Интерпретация – идея, необходимость, неизбежность. *Исполнительское искусство и музыкознание. Параллели и взаимодействия* : сборник статей по материалам Международной научной конференции. Москва : Человек, 2010. С. 328–340.
11. Шацкес А. Памяти учителя. *Воспоминания. Статьи. Материалы* / Н. Метнер ; ред.-сост. З. Апетян. Москва : Сов. композитор. С. 105–109.
12. Шитикова Р. Традиции А. Скрябина и Н. Метнера в русской советской фортепианной сонате 20-х годов. Ленинград, 1980. С. 40.

#### REFERENCES

1. Isles E. (1981). N.K. Metner – friend and teacher. *N. K. Metner. Articles, materials, memoirs*. Ed. Z. Apetian. M.: Sov. composer, P. 165–175 [in Russian].
2. Vasiliev P. I. (1981). About my teacher and friend. *Metner N.K. Memories. Articles. Materials*. Ed. Z. Apetian. M.: Sov. composer, P. 71–81 [in Russian].
3. Dolinskaya E.B. (1966). Nikolay Metner. M.: Music, Art [in Russian].
4. Dyatlov D.A. (2015). Performing Interpretation of Piano Music: Theory and Practice: Abstract ... Doctors of art: 17.00.02. Rostov-on-Don, Art [in Russian].
5. Zhitomirskiy D.V. (1981). N.K. Medtner (notes on the style). *Zhitomirsky D.V. Featured Articles*. M.: Soviet composer. P. 283–329 [in Russian].
6. Zetel I.Z. (1981) N.K. Metner-pianist. Creation. Execution. Pedagogy. M.: Music. [in Russian].
7. Kondratiev E.A (2009). The system of musical meanings of Nikolai Metner. *Nikolai Metner: Issues of biography and creativity*. Comp. T.A. Korolkova, T.Yu. Maslovskaya, S.R. Fedyakin. M.: Library Fund “Russian Abroad”; Russian way [in Russian].
8. Medtner N.K. (1978). Muse and fashion. Protection of the basics of musical art. Paris: YMCA PRESS [ in Russian]
9. Medtner N.K. (1979). The daily work of the pianist and composer: Pages from notebooks. Comp. M.A. Gurvich, L.G. Lukomsky. M.: Music [in Russian].
10. Stogniy I.S. (2010). Interpretation is an idea, a necessity, an inevitability. *Performing art and musicology. Parallels and interactions. Sat Art. by mater. Int. scientific conf*. M.: Man, P. 328–340 [in Russian].
11. Shatskes A.V. (1981). In memory of the teacher. *N.K. Metner. Articles, materials, memoirs*. Ed. Apetian. M.: Owls. composer. P. 105–109 [in Russian].
12. Shitikova R.G. (1980). Traditions A. Scriabin and N. Metner in the Russian Soviet piano sonata of the 20 s. L. [in Russian].

UDC 78.03 + 782.1/784.95

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-16>**Na Wang**

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

## OPERAS ON GOGOL'S PLOTS IN THE COMPOSITIONS OF CONTEMPORARY COMPOSERS: FROM LIBRETTO TO THE PROBLEM OF PLOTOLGY

**Research objective** is to identify the genesis of opera creativity based on Gogol's plots in the context of defining and substantiating the historical conditions and theoretical parameters of the phenomenon of plotology. This necessitated the development of a typological aesthetic approach to opera plotology, typological criteria for the study of thematic opera content. **The methodology** of the work is determined by the interaction of theoretical and historical approaches to opera plotology; musicological analytical, aesthetic-psychological, historical, semiological and textological approaches are noted as presenters. **The scientific novelty** of the article lies in the fact that it offers a comprehensive description of operas based on Gogol's plots as an actual trend in musical art. Along with this, the article examines the problem of an artistic plot in the light of opera issues and in projection onto the structural and compositional logic of the opera text. **Conclusions.** The embodiment of N. Gogol's works in the opera genre is becoming an established trend in the development of this genre sphere in the context of the evolution of world opera. The creative heritage of N. Gogol has attracted and still attracts the attention of representatives of various national composing schools and different generations. Today, the history of the development of musical gogoliana has more than a century and a half, and we can confidently speak of its significant influence on artistic and cultural trends and the musical and historical process in general. On the basis of the analysis of literary studies devoted to the issues of plot and plotology, the interdependence and dependence of the artistic plot on the compositional principles of constructing the composition becomes indisputable. It should be noted that this interdependence can take different forms in different types of art, at the same time it also has common dominant artistic and ontological features, which are most pronounced in literary and musical works. These forms and their dominant features should be understood as a system of functioning of iconic complexes and the principle of organizing individual parts as part of a whole composition, including a comparison of plot episodes, and the order of reporting the course of events, and the distribution of these events in time.

**Key words:** Gogol's plot, opera libretto, plotology, opera drama, musical Gogoliana, interpretation of literary source.

**Ван На**, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Опери на гоголівські сюжети у творчості сучасних композиторів: від лібрето до проблеми сюжетології**

Мета роботи полягає у виявленні генезису оперної творчості на гоголівські сюжети в контексті визначення й обґрунтування історичних умов і теоретичних параметрів явища сюжетології. Це зумовило необхідність розвитку типологічного естетичного підходу до оперної сюжетології, типологічні критерії вивчення тематичного оперного змісту. Методологія дослідження визначається взаємодією теоретичного й історичного підходів до оперної сюжетології; як провідні відзначаються музикознавчий аналітичний, естетико-психологічний, історичний, семіологічний та текстологічний підходи. Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній пропонується комплексна характеристика опер на гоголівські сюжети як актуального напрямку в музичному мистецтві. Водночас у статті розглядається проблема художнього сюжету у світлі оперознавчих питань і у проєкції на структурно-композиційну логіку оперного тексту. Висновки. Втілення творів М. Гоголя в оперному жанрі стає усталеною тенденцією в розвитку даної жанрової сфери в контексті еволюції світового оперного мистецтва. Творча спадщина М. Гоголя привертала і привертає увагу представників різних національних композиторських шкіл та різних поколінь. Натепер історія розвитку музичної гоголіани налічує вже понад півтора століття, і з упевненістю можна говорити про її значний вплив на художньо-культурні тенденції та музично-історичний процес загалом.

У результаті проведеного аналізу літературознавчих досліджень, присвячених питанням сюжету і сюжетології, стає явною взаємозумовленість і залежність художнього сюжету від композиційних принципів побудови твору. Відзначимо, що дана взаємозумовленість може набувати різних форм у різних видах мистецтва, водночас має і загальні основні художньо-онтологічні ознаки, які найбільше



проявляються в літературному і музичному творах. Зазначені форми і їхні головні ознаки варто розуміти як систему функціонування знакових комплексів і принцип організації окремих частин у складі цілого твору, що включає і зіставлення сюжетних епізодів, і порядок повідомлення про перебіг подій, і розподіл даних подій у часі.

**Ключові слова:** гоголівський сюжет, оперне лібрето, сюжетологія, оперна драматургія, музична гоголіана, інтерпретація літературного першоджерела.

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

**Оперы на гоголевские сюжеты в творчестве современных композиторов: от либретто к проблеме сюжетологии**

**Цель статьи** заключается в выявлении генезиса оперного творчества на гоголевские сюжеты в контексте определения и обоснования исторических условий и теоретических параметров явления сюжетологии. Это обусловило необходимость развития типологического эстетического подхода к оперной сюжетологии, типологические критерии изучения тематического оперного содержания. **Методология исследования** определяется взаимодействием теоретического и исторического подходов к оперной сюжетологии; как ведущие отмечаются музыковедческий аналитический, эстетико-психологический, исторический, семиологический и текстологический подходы. **Научная новизна** статьи заключается в том, что в ней предлагается комплексная характеристика опер на гоголевские сюжеты как актуального направления в музыкальном искусстве. Наряду с этим в статье рассматривается проблема художественного сюжета в свете опероведческих вопросов и в проекции на структурно-композиционную логику оперного текста. **Выводы.** Воплощение произведений Н. Гоголя в оперном жанре становится устойчивой тенденцией в развитии данной жанровой сферы в контексте эволюции мирового оперного искусства. Творческое наследие Н. Гоголя привлекало и привлекает внимание представителей различных национальных композиторских школ и разных поколений. На сегодняшний день история развития музыкальной гоголианы насчитывает уже более полутора столетий, и с уверенностью можно говорить о ее значительном влиянии на художественно-культурные тенденции и музыкально-исторический процесс в целом.

В результате проведенного анализа литературоведческих исследований, посвященных вопросам сюжета и сюжетологии, становится бесспорной взаимообусловленность и зависимость художественного сюжета от композиционных принципов построения произведения. Отметим, что данная взаимообусловленность может принимать различные формы в разных видах искусства, вместе с тем имеет и общие доминирующие художественно-онтологические признаки, которые сильнее всего проявляются в литературном и музыкальном произведениях. Указанные формы и их доминирующие признаки следует понимать как систему функционирования знаковых комплексов и принцип организации отдельных частей в составе целого произведения, включающего и сопоставление сюжетных эпизодов, и порядок сообщения о ходе событий, и распределение данных событий во времени.

**Ключевые слова:** гоголевский сюжет, оперное либрето, сюжетология, оперная драматургия, музыкальная гоголиана, интерпретація літературного першоджерела.

**Relevance of the article.** Musicological consideration of an opera composition almost always begins with an acquaintance with the literary fundamental principle of the composition, its plot outline as a source of the dramaturgy structure of the entire composition. Although it should be noted some one-sidedness of the study of the libretto, which often consisted of a discussion of the minimum information about the author of a literary composition and about the composition itself, as well as a comparison of the literary source with its subsequent interpretation by the librettist. Therefore, the study of the libretto as the fundamental principle in the creation of an opera composition and the artistic foundation of an opera composition, which has its own structural and compositional principles and semantic properties, becomes one of the most important tasks in modern musicology.

Nikolai Gogol's literary heritage has attracted the attention of Russian and Ukrainian composers since the last third of the XIX century. As you know, in a fairly short period of time, a number of operas have appeared, the libretto of which is based on the compositions of N. Gogol, among which are the operas of P. Tchaikovsky, M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov, N. Lysenko. In the panorama of Gogol's plots for composers, the most attractive turned out to be folklore-fantastic, heroic and comedy, in which the national-everyday theme with its indescribable flavor occupied one of the leading places. At the same time, sharp accusatory satire or dramatic compositions attracted the attention of composers only in the XX century, the first of whom was D. Shostakovich, who finished the opera called "The Nose" in 1928.

**The aim of the article** is to identify the genesis of opera creativity based on Gogol's plots in the context of defining and substantiating the historical conditions and theoretical parameters of the phenomenon of plotology. This necessitated the development of a typological aesthetic approach

to opera plotology, typological criteria for the study of thematic opera content. *The methodology of the work* is determined by the interaction of theoretical and historical approaches to opera plotology; musicological analytical, aesthetic-psychological, historical, semiological and textological approaches are noted as presenters.

**The scientific novelty** of the article lies in the fact that it offers a comprehensive description of operas based on Gogol's plots as an actual trend in musical art. Along with this, the article examines the problem of an artistic plot in the light of opera issues and in projection onto the structural and compositional logic of the opera text.

**Presenting the main material.** Among the most demanded Russian writers, whose works became the basis for many opera compositions, one should name N. Gogol, the significance of his work for the development of modern musical theater, in particular opera, is extremely important, since without his plots it is already impossible to imagine either Russian or Ukrainian nor contemporary music in general. This, of course, is explained by the genius of the writer, but also by the variety of themes, images of his compositions, their genre nature, the presence of vast zones of lyrics and grotesque, brightly and vividly prescribed everyday environment, national flavor, mainly Russian and Ukrainian, which are very valuable for opera plot quality.

The aesthetic and worldview views of N. Gogol were formed in the first third of the XIX century, the artistic atmosphere of which was characterized by the mutual influence and dialogical interaction of such stylistic trends as sentimentalism, classicism, romanticism and early realism, which explained some of the most significant trends in the writer's work. Among the most notable there are the combination of the expressed principles of romanticism and lyricism with realism and grotesque, which is revealed through the genre and stylistic diversity of his works, which determined the attractiveness of N. Gogol's compositions not only for readers and researchers, but also for composers.

Therefore, the interpretation and reinterpretation of N. Gogol's compositions in opera is an extremely interesting topic, and although there are already studies that raise the problem of studying the writer's creative heritage, the scale and multi-vector nature of the further life of Gogol's subjects in other spheres of art is so obvious that one can confidently assert that the beginning of the study of this phenomenon has just begun. The compositions of N. Gogol were actively addressed by composers of the XIX and XX centuries and they continue to address nowadays. New musical interpretations of Gogol's texts appear, performances and musicals are staged, films are released in the drama of which music plays an essential role.

Beginning with operas created in the last third of the XIX–XX centuries, including “Sorochinskaya Fair” and unfinished “Marriage” by M. Mussorgsky, “May Night” and “Christmas Eve” by N. Rimsky-Korsakov, “Cherevichki” by P. Tchaikovsky, “Christmas Night”, “The Drowned Woman” and “Taras Bulba” by N. Lysenko, “The Marriage” of A. Grechaninov, “The Nose” and “The Players” by D. Shostakovich, the opera-ballet “Viy” by V. Gubarenko and others, the appearance of Gogol's plots on the opera stage in the new composer's reading is becoming a stable feature of the modern opera house. On the verge of the XX–XXI centuries, interest in the subjects of Nikolai Vasilyevich not only does not wane, but rather we can talk about the growing attention to the work of the great writer among contemporary composers.

It should be noted that N. Gogol's subjects are in demand far beyond the borders of the Russian empire and the entire post-Soviet space. At the turn of the XIX and XX centuries in Argentina, Norway and France, compositions on Gogol's plots appear, and three operas are created in different countries, embodying the heroic-epic images of Gogol in a romantic key, the basis of the libretto in all three cases of referring to the Gogol heritage is “Taras Bulba” (“Taras Bulba” by Arthur Berutti, “Cossacks” by Catharinus Elling, “Taras Bulba” by Marcel Russo). In the second half of the XX century in the Czech Republic, Serbia, Germany, China, the operas “The Inspector General” by Werner Egk, “The Marriage” by Bohuslav Martinu, “Notes of a Madman” by Stanoilo Raichic, “The Return of Khlestakov” by Gizelkher Klebe, “Wolf's Village” (“Wolf Cub Village”) by Guo Wenjing. It should be noted that if in the XIX and partly in the XX centuries among Gogol's plots, composers gave preference to fantastic, genre-everyday and comedic ones, then in the second half of the XX and up to the present day it is harshly satirical, grotesque or profoundly psychological plots, including one of the most complex and psychologically tense – “Notes of a Madman”.

It should be noted that in addition to operas based on the plots of N. Gogol's compositions, which, in our opinion, occupy a central place in the musical gogolian, composers of different eras have written numerous compositions in various genre directions – ballets, symphonic paintings, instrumental and orchestral suites, program overtures, chamber works, and many others. In this

regard, the issues of studying the opera libretto and the plot of the literary source as the basis for constructing the concept of an opera libretto are becoming especially relevant and required.

The theoretical aspects of the study of the opera libretto appear as a separate direction in musicology only in the XX century, also in works devoted to the problems of opera drama by M. Druskin and B. Yarustovsky. These authors point to the extreme importance and significance of the literary primary source as the verbal basis of the opera, thanks to which it is possible to delineate the boundaries of the narrative, build plot lines, which largely determines the structure of the entire composition, since it “determines the verbal expression of the actions and experiences of the characters” [6, p. 148].

In the works of T. Nilova it is indicated that in many cases the verbal level or literary layer of an opera composition anticipates the creation and formation of a musical composition, it is a determining factor in the construction of the structural and compositional foundations of a work and determines its artistic content. Based on the musicological analysis of the libretto phenomenon, T. Nilova proposes a typology of stage situations that are characteristic of a number of operas (for example, “story”, “prediction”, “meeting”, “parting”, etc.) Thus, the author identifies one from the methods of analyzing opera text (see [3; 4]).

Numerous works are devoted to the musicological consideration of the libretto problem, among which the works of G. Ganzburg deserve special attention. The researcher believes that such a research direction as “librettology studies not music and literature, but their interaction. The focus of librettology is not the word and not the music, but the border between them, the zone of adherence, interconnection, and interpenetration.

With this approach, the researcher simultaneously deals with intonation, melody, harmony, polyphony (that is, everything that studies musicology), and phonetics, syntax, versification, stanza (that is, many of the aspects that philology studies)” [2, p. 244]. The author believes that the objects studied by librettology cannot be fully attributed either to musicological or literary studies, and “the composition of each composer is interested in librettology to the extent that the music of this composer is associated with the word” [2, p. 244]. Therefore, in the center of the study of librettology is the composition of those composers “in whose heritage synthetic genres constitute the core, and those in whose heritage these genres form the periphery” [2, p. 245].

At the same time, the musicological study of the libretto is directly related to the already formed basis of an opera composition, while often many parameters that lie in related areas of humanitarian knowledge turn out to be necessary in the study of opera and those mechanisms that influence the formation of an opera plot. In this case, the concept of plotology turns out to be much more accurate and methodologically important in a comprehensive examination of the opera plot. Its main theoretical basis is literary criticism, constantly develops approaches to such means of organizing a verbal literary text as theme, motive, plot, composition, disposition. Compared to music, these concepts have a different meaning, because they are conditioned by the material of the literature, the verbal form of presentation. But, on the other hand, it is precisely on the parallels with the philological position that it is possible to build musicological plotology, especially in such an industry as synthetic, opera art is always associated with the word. The use of such musicological approaches will ensure the identification of deep structural-compositional and artistic-semantic levels in such a complexly organized text as the works of N. Gogol.

In philological science, plotology in its methodological and analytical sense originates in the works of A. Veselovsky, M. Bakhtin, Y. Lotman, B. Tomashevsky and other researchers. Based on literary compositions, we can conclude that plotology is the comprehension and logical presentation of the plot as a way of telling, its structure and functions in the system of folklore and literary composition.

The plot of a literary composition and an opera libretto is a kind of conditional really, fixed with the help of a verbally designed text. Whatever genre or specific direction this textual device belongs to – in epic, drama or lyric poetry – it primarily serves to display events in the life of characters in a literary or opera composition, as well as their actions in space and time. It is this side of artistic creativity (the course of events, usually consisting of the actions of the heroes, reproducing the chronotopic dynamics of phenomena) is designated by the term plot, it is natural that this word also has the meaning of an object and theme, but in the logic of the plot formation of the text, these concepts take on separate functional positions.

Therefore, the plot should be considered as a kind of communicative mechanism for displaying certain facts of life and an artistically purposeful system of events. The specified artistic expediency determines a free interpretation and free treatment of the order of events in comparison with the real life, in other words, it has its own eventual logic, which should be especially paid attention to



when working with texts as multilevel in terms of meaning as the works of N. Gogol. Therefore, it is necessary to separate and distinguish between the plot and the fable, since the plot appears as an actual, real reality that has already taken place, and the plot should be understood as the author's transformed reality, a sphere of new artistic imagery. As A. Veselovsky noted, the plot is an artistically constructed distribution of events [1]; B. Tomashevsky noted that in the plot we find the action of the composition in its entirety, as a real (just for art work) chain of depicted movements [5].

Based on what has been said, the main unit of the plot of a literary or opera composition becomes movement, the intensity, brightness and dynamics of which determine the stages in the development of the plot, which determine the general drama of the composition. In this case, the concept of movement occupies a central position, since, on the one hand, it fully corresponds to the immanent semantic dynamics of an art work and is an expression of the essence of music, on the other hand, it becomes a prerequisite for artistic creativity as it conveys the psychological dynamics and mobility of consciousness, which is also inherent in musical art, since in it the phenomenon of psychological movement is expressed extremely clearly.

**Conclusions.** The embodiment of N. Gogol's works in the opera genre is becoming an established trend in the development of this genre sphere in the context of the evolution of world opera. The creative heritage of N. Gogol has attracted and still attracts the attention of representatives of various national composing schools and different generations. Today, the history of the development of musical gogoliana has more than a century and a half, and we can confidently speak of its significant influence on artistic and cultural trends and the musical and historical process in general.

On the basis of the analysis of literary studies devoted to the issues of plot and plotology, the interdependence and dependence of the artistic plot on the compositional principles of constructing the composition becomes indisputable. It should be noted that this interdependence can take different forms in different types of art, at the same time it also has common dominant artistic and ontological features, which are most pronounced in literary and musical works. These forms and their dominant features should be understood as a system of functioning of iconic complexes and the principle of organizing individual parts as part of a whole composition, including a comparison of plot episodes, and the order of reporting the course of events, and the distribution of these events in time.

Being a necessary component of the musical and historical process as a whole, and the most important part of composer's creativity and musicological research thought, today the world musical gogoliana has more than 50 opera compositions, including almost all varieties of this genre, more than 10 ballets, numerous musicals and operettas. From the point of view of handling the primary sources – the compositions of N. Gogol, these musical and theatrical compositions can be divided into heroic and romantic, grotesque and satirical, lyrical, epic, fantastic and spiritual and philosophical.

A review of the genre-stylistic panorama of the musical gogoliana testifies to the fact that N. Gogol's work is the basis and a powerful impetus for the formation and development of almost all genre and style trends. It is able to inspire artists of different scales of talent, psychological makeup, different figurative and thematic priorities. Each historical epoch, each national culture discovers its own themes in the composition of the writer, takes creative impulses from him.

The exceptional demand for the writer's works in musical art is due, on the one hand, to the rich inclusion in their plot and figurative structure of music-making scenes, characteristics of musical art and its individual expressive elements, on the other hand, to the specificity of the literary language, which evokes rich musical associations. But the main thing is that Gogol's compositions are an anthology of penetration into the spiritual world of man.

Moreover, the psychological analysis is combined in their chronotope with a variety of characterological characters, written out realistically and uniquely.

Practically all artistic and subject areas of Gogol's work have been reflected in contemporary composer's work. These spheres transcend cultural, linguistic, national boundaries, affirming the immortal significance and universal artistic meaning of the heritage of the great writer.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 405 с.
2. Ганзбург Г. О перспективах либреттологии. *Музыкальный театр XX века : События, проблемы, итоги, перспективы*. Москва, 2004. С. 244–249.
3. Нилова Т. Оперная ситуация как основа морфологического метода анализа оперной драматургии. *Теоретические проблемы советской музыки : сборник научных трудов*. Москва, 1988. С. 49–62.

4. Нилова Т. Типология сценических ситуаций в русской классической опере. Методика морфологического анализа : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1993. 24 с.
5. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект-Пресс, 1999. 334 с.
6. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. Москва, 1953. 376 с.

#### **REFERENCES**

1. Veselovsky, A.N. (1989) Historical poetics. M.: Higher school. [in Russian].
2. Ganzburg, G. (2004) On the prospects of librettology. Musical theater of the XX century: Events, problems, results, prospects. M. [in Russian].
3. Nilova, T. (1988) Opera situation as the basis of the morphological method of analysis of opera drama. Theoretical problems of Soviet music: Complex of scientific works. M. [in Russian].
4. Nilova, T. (1993) Typology of stage situations in Russian classical opera. Morphological analysis technique. Author's abstract. dis. of Cand. of Art History. M. [in Russian].
5. Tomashevsky, B. (1999) Theory of literature. Poetics. Moscow: Aspect-Press. [in Russian].
6. Yarustovsky, B. (1953) Dramaturgy of Russian opera classics. M. [in Russian].

## ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 784.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-17>

**Наталія Євгеніївна Гребенюк**

ORCID: 0000-0003-1279-2183

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри сольного співу і оперної підготовки  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
[ngrenenuk921@gmail.com](mailto:ngrenenuk921@gmail.com)

### ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ У ПРОФЕСІЙНОГО СПІВАКА ПЕДАГОГІЧНИХ УМІНЬ ТА НАВИЧОК

**Мета роботи** – розглянути теоретичні аспекти формування педагогічних умінь та навичок у професійного співака. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні базових принципів положень системного, мистецтвознавчого підходів як методологічного способу вивчення вокального мистецтва та його складових елементів; концептуальні положення теорії професійної майстерності, психолого-педагогічної науки в галузі фахової підготовки співаків, зокрема, формування виконавської майстерності та творчого розвитку особистості. **Наукова новизна** полягає у виявленні специфіки вокально-виконавської творчості, означенні індивідуальних особливостей формування професійного співака. **Висновки.** Процес формування у професійного співака педагогічних умінь та навичок – це безупинне збагачення різноманітною інформацією, він вимагає від викладача вокалу сформованої системи естетичних поглядів, власної світоглядної позиції, без чого навчально-виховна робота не може бути результативною. На наш погляд, якісний рівень вокально-педагогічної підготовки викладачів вокалу визначають так показники: володіння основами методики вокальної майстерності; знання законів музичної педагогіки, загальної педагогіки, вікової педагогіки, педагогіки вищої школи; володіння навичками мовного й міжособистісного спілкування; уміння аналізувати власний вокально-педагогічний досвід і давати самооцінку своїм педагогічним досягненням і невдачам; уміння аналізувати досвід колег із метою узагальнення і застосування ефективних форм і методів у роботі зі студентами. Вокаліста можна вважати підготовленим до вокально-педагогічної діяльності лише за наявності вміння вирішувати конкретні вокально-педагогічні питання й охоплювати аналізом увесь комплекс навчально-виховних проблем. Саме такий аналіз є проявом професійного мислення, яке забезпечує: використання теоретичних, методичних знань та вокально-педагогічних прийомів і методів відповідно до конкретної ситуації, з урахуванням особливостей певного етапу навчального процесу; критичну оцінку власної поведінки, труднощів і невдач, які ускладнюють шлях до професійної майстерності; урахування індивідуальних психофізіологічних, вікових особливостей і музично-вокальних здібностей учня.

**Ключові слова:** вокально-виконавська діяльність, педагогічні вміння та навички, професійний співак.

*Hrebenuk Nataliia Yevheniivna, Doctor in Science of the Arts, Professor, Professor at the Solo Singing and Opera Training Departments of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts*

#### **Theoretical aspects of the formation of a professional singer's pedagogical skills**

**Research objective** of the study is to consider the theoretical aspects of the formation of a professional singer's pedagogical skills. **The methodology** is the application of the basic principles of the systematic and art science approaches as a methodological way of studying vocal art and its constituent elements; conceptual provisions of the theory of professional skill, psychological and pedagogical science in the field of speciality training of singers, in particular, the formation of performing skills and creative personality development. **Scientific novelty** is the revealing of the specifics of vocal and performing art, the identification of the individual features of the formation of a professional singer. **Conclusions.** The process of formation of a professional singer's pedagogical skills is a continuous enrichment with various information, it requires the vocal teacher to form a system of aesthetic views and its own worldview, without which educational work can not be effective. In our opinion, the qualitative



level of vocal and pedagogical training of vocal teachers is determined by the following indicators: mastering the basics of vocal skill techniques; knowledge of the laws of music pedagogy, general pedagogy, age pedagogy, higher school pedagogy; knowledge of language and interpersonal communication skills; ability to analyze their own vocal-pedagogical experience and to give self-esteem to their pedagogical achievements and failures; ability to analyse the experience of their colleagues in order to summarize and apply effective forms and methods in working with students. The vocalist can be considered prepared for vocal-pedagogical activity only in accordance with the ability to solve specific vocal-pedagogical issues and to cover the whole complex of educational problems with analysis. It is such analysis that is a manifestation of professional thinking, which ensures: application of theoretical, methodological knowledge and vocal-pedagogical techniques and methods related to a specific situation and taking into account the peculiarities of a certain stage of the educational process; critical assessment of own behavior, difficulties and failures, which complicate the way to professional and general medical skill, taking into account individual psychophysiological, age characteristics and musical-vocal abilities of the student.

**Key words:** vocal performance, pedagogical skills, professional singer.

**Гребенюк Наталья Евгеньевна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры сольного пения и оперной подготовки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

**Теоретические аспекты формирования у профессионального певца педагогических умений и навыков**

**Цель работы** – рассмотреть теоретические аспекты формирования педагогических умений и навыков у профессионального певца. **Методология исследования** заключается в применении базовых принципов положений системного, искусствоведческого подходов как методологического способа изучения вокального искусства и его составных элементов; концептуальных положений теории профессионального мастерства, психолого-педагогической науки в области профессиональной подготовки певцов. **Научная новизна** заключается в выявлении специфики вокально-исполнительского творчества, определении индивидуальных особенностей формирования профессионального певца. **Выводы.** Процесс формирования педагогических умений и навыков у профессионального певца – это непрерывное обогащение разнообразной информацией, которое требует от преподавателя вокала сложившейся системы эстетических взглядов, собственной мировоззренческой позиции, без чего учебно-воспитательная работа не может быть результативной.

На наш взгляд, качественный уровень вокально-педагогической подготовки преподавателей вокала определяют следующие показатели: овладение основами методик вокального мастерства; знание законов музыкальной педагогики, общей педагогики, возрастной педагогики, педагогики высшей школы; владение навыками языкового и межличностного общения; умение анализировать собственный вокально-педагогический опыт и давать самооценку своим педагогическим достижениям и неудачам; умение анализировать опыт своих коллег с целью обобщения и применения эффективных форм и методов в работе со студентами. Вокалиста можно считать подготовленным к вокально-педагогической деятельности только при наличии умения решать конкретные вокально-педагогические вопросы и охватывать анализом весь комплекс учебно-воспитательных проблем. Именно такой анализ является проявлением профессионального мышления, которое обеспечивает: применение теоретических, методических знаний и вокально-педагогических приёмов и методов, относящихся к конкретной ситуации, и с учетом особенностей определенного этапа учебного процесса; критическую оценку собственного поведения, трудностей и неудач, которые усложняют путь к профессиональному и общепедагогическому мастерству, принятие во внимание индивидуальных психофизиологических, возрастных особенностей и музыкально-вокальных способностей ученика.

**Ключевые слова:** вокально-исполнительская деятельность, педагогические умения и навыки, профессиональный певец.

**Актуальність теми дослідження.** Спостереження за вокально-виконавською діяльністю у вищому навчальному закладі, а також пильна увага до педагогічної практики студентів 3–5-х курсів дають змогу говорити про те, що підготовка студентів не завжди гарантує їхню готовність до вокально-педагогічної діяльності. Студент може отримати певний запас знань, умінь і навичок, але водночас професійна освіта нібито не набуває довершеності. Проблема готовності до педагогічної діяльності розглядається в сучасній літературі з різних позицій: вивчаються зміст і структура основних педагогічних умінь; досліджується система вмінь, необхідних викладачеві під час розгортання педагогічного процесу для вирішення виховних і освітніх завдань [1–5]. Але питання формування готовності до вокально-педагогічної діяльності поки що залишаються малорозробленими. А базові методичні дослідження, на яких будується вся вокально-педагогічна практика вокальних факультетів у музичних вищих навчальних закладах України, датовано 1982–1983 рр. [1]. На сучасному етапі розвитку української культури, зокрема вокально-виконавського мистецтва, ця проблема стає ще *актуальнішою*. У ній виявляються ціла низка суперечностей, зумовлених, з одного боку, потребами сучасного суспільства, з іншого – станом сучасної професійної вокально-педагогічної підготовки молодих спеціалістів.

Ці суперечності дають поштовх до вирішення даної проблеми в декількох напрямках:

– підвищення якості професійної вокально-педагогічної підготовки у стінах вищого навчального закладу шляхом створення оновленої науково-методичної бази з урахуванням усіх наявних психолого-педагогічних і фізіологічних досліджень та вокально-виконавських досягнень (написання монографій, підручників, методичних посібників та рекомендацій);

– заохочення науково-дослідницької діяльності студентів вокальних факультетів шляхом уведення до лекційних курсів «Основи вокальної методики», «Основи вокально-виконавської творчості», «Історії вокально-виконавського мистецтва» і до практичного курсу «Основи педагогічної практики» написання курсових робіт, а до державного екзамену з фахової підготовки – захисту дипломних робіт;

– підвищення професійно-педагогічної майстерності викладачів вокальних факультетів шляхом постійної самоосвіти, зокрема науково-дослідницької роботи (написання кандидатських і докторських з основ вокальної методики і вокально-виконавського мистецтва, а також суміжних із вокальною діяльністю наукових напрямів).

Спостереження, аналіз методичної літератури з даної проблематики, а також особистий педагогічний і пошуковий досвід дають можливість визначити загальні завдання грамотного, професійного розвитку названих напрямів.

**Мета дослідження** – розглянути теоретичні аспекти формування у професійного співака педагогічних умінь та навичок. *Об'єктом дослідження* є вокально-педагогічна діяльність у вищому навчальному закладі. *Предмет дослідження* – методи формування педагогічних навичок у професійного співака.

**Наукова новизна** полягає у виявленні специфіки вокально-виконавської творчості, означенні індивідуальних особливостей формування професійного співака.

**Виклад основного матеріалу.** Безумовно, вокально-виконавська діяльність по своїй природі має творчий характер, оскільки викладачеві вокалу доводиться постійно вирішувати безліч не лише типових, але й оригінальних завдань, що потребують: 1) аналізу вокально-педагогічної ситуації; 2) прогнозування результатів формування співацьких навичок відповідно до наявних вокальних і музичних даних; 3) урахування засобів досягнення певного результату; 4) конструювання й реалізації всього навчального процесу; 5) оцінки отриманих даних; визначення нових завдань залежно від отриманого ефекту тощо.

Наші дослідження наводять на думку, що творча вокально-педагогічна діяльність викладача неможлива без таких умінь, як:

– вирішення завдань, пов'язаних із формуванням необхідних співацьких навичок;

– систематичне внесення специфіки чинника спадкоємності до стандартних прийомів роботи зі студентами;

– розширення меж означених проблем, визначення інтенсивних шляхів їх розв'язання (як вокально-педагогічної, так і суто педагогічної спрямованості).

Доведено, що знання, засвоєні у процесі самостійної роботи, мають значну перевагу порівняно з готовими знаннями: вони повніше і швидше стають переконаннями, людина впевненіше користується ними у практичній діяльності. Отже, викладачеві вокалу необхідно дбати про свою активну пізнавальну діяльність. Чітке пізнавальне завдання, з якого випливає конкретно сформульована й усвідомлена проблема, що стоїть перед викладачем вокалу, не лише розвиває пізнавальну активність викладача, але й стимулює його професійну і педагогічну самостійність. Варто зауважити, що пізнавальний інтерес – найважливіший мотив вокально-виконавської і вокально-педагогічної творчості. Вокаліст, якому не притаманне бажання систематично поглиблювати свої знання, не відчуває задоволення від інтелектуального пошуку, а його вокально-виконавська і педагогічна діяльність не супроводжуватиметься потребою пізнання.

Пізнавальний вокально-виконавський і вокально-педагогічний інтерес виникає під впливом різноманітних чинників, може мати різний зміст, глибину, спрямованість і стійкість. Однак варто відокремити інтерес епізодичний від інтересу постійного: перший виникає в разі вивчення бажаного конкретного вокального твору, вокальної партії (у вокально-виконавській діяльності) або ж під час роботи з улюбленим учнем (у вокально-педагогічній діяльності); другий не пов'язується з конкретною ситуацією, а проявляється постійно, як характерний глибокий інтерес до обраної діяльності.

На думку сучасних учених, пізнавальний інтерес спрямовується не лише на зміст даної проблемної галузі, але й на процес знаходження, дослідження цих знань, на пізнавальну діяльність, у якій відбувається оперування вже набутими засобами навчання, а також опанування нових, їх удосконалення.

Під час навчання на вокальному факультеті майбутній викладач засвоює низку понять, у яких відображаються й закріплюються об'єктивні відношення взаємопов'язаних і взаємозалежних елементів вокальної і загальної педагогіки, основ вокальної методики і вокального виконавства, а також їхня зумовленість усією системою навчання. Отже, узагальнене всеохоплююче подання студентів цих зв'язків гарантує якнайширші можливості їх застосування в майбутній вокально-педагогічній роботі.

Проаналізуємо ще одну з характерних особливостей вокально-педагогічної діяльності – розв'язання проблем. Часто викладачі вокалу переносять до класу досвід виходу із проблемних ситуацій, набутий ними у вищому навчальному закладі на заняттях із педагогічної практики. Багато молодих викладачів, які мають у класі 8–10 студентів різних курсів і пам'ятають про особистісний підхід, уміло впроваджують елементи проблемної побудови уроку, активізують самостійну пошукову діяльність своїх вихованців. Можна, наприклад, попросити студента підготувати порівняльний аналіз твору, що вивчається, у виконанні різних співаків з урахуванням усіх вокально-виконавських і вокально-технічних особливостей; проаналізувати суб'єктивне формування необхідних вокально-технічних навичок зі специфікою власного психолого-фізіологічного стану на конкретному уроці.

Проблемні ситуації виникають і перед викладачем вокалу під час підготовки до навчального процесу. Насамперед вони пов'язані з методично виправданим добром репертуару, який повинен відповідати не лише етапові формування співацьких навичок, але й вимогам програми. Виникають вони і у процесі пошуку необхідних методів роботи над тим чи іншим твором, і в період пошуку художніх і технічних рішень. Заглиблюючись у зміст музичного твору або вокальної партії, необхідно вирішувати низку складних завдань, пов'язаних із проблемною ситуацією певної складності теоретичного або практичного плану.

Теоретичні проблемні ситуації в педагогічній діяльності викладача вокалу пов'язані з осягненням як загальних закономірностей вокально-виконавського мистецтва (різні види музичного і вокального аналізу: історико-теоретичний, структурний, аналіз музично-виражальних засобів та вокально-технічних, звукових, тембрових нюансів), так і суто вокально-педагогічного характеру (етапність у формуванні необхідних співацьких навичок, специфіка формування вокально-технічних і вокально-виконавських навичок, значення чинника спадкоємності й особистісного підходу).

У процесі вдосконалення педагогічної майстерності велику роль відіграє розвиток у викладача вокалу потреби в педагогічній імпровізації. Аналіз спостережень, відвідування майстер-класів великих майстрів оперного і камерного співу, О. Образцової, Г. Вишневської, М. Кармен, К. Ізотової, Є. Нестеренка й інших, а також власний досвід дають змогу твердити, що педагогічна імпровізація і педагогічний експромт – головні елементи вокально-педагогічної творчості. За родом своєї діяльності викладач постійно опиняється в нестандартних ситуаціях, коли йому доводиться вирішувати не лише суто професійні завдання, але й проблеми міжособистісного спілкування. Це вимагає рівноваги, уміння знаходити адекватну манеру спілкування, аналізувати власну поведінку. І якщо володіння імпровізацією важливе для педагога взагалі, то для викладача вокалу ця риса набуває особливого значення через багатоплановість роботи. Він водночас є виконавцем, педагогом, концертмейстером і режисером. Зрозуміло, що викладач якось планує урок, але вокальне мистецтво не може терпіти штампів, тут багато залежить від емоційного і фізичного стану студента, від його настрою на сприйняття матеріалу тощо. Тому викладачеві необхідно володіти мистецтвом педагогічної імпровізації, суть якої полягає у вільному творчому поєднанні різних видів вокально-виконавської діяльності і мовного експромту.

Експериментально доведено, що, на жаль, не всі викладачі вміють гнучко реагувати на зміни під час уроку, знаходити відповіді на часом несподівані запитання, вирішувати проблеми спілкування тощо. Але ж основам педагогічної імпровізації можна навчитися, і починати цю роботу зі студентами треба під час проходження вокально-педагогічної практики. Однією з найсприятливіших умов для формування даної професійної риси є вокально-педагогічне моделювання – різновид методу педагогічної гри (див. праці О. Назарова). Ми поділяємо думку, що саме вокально-педагогічне моделювання повинно бути основою студентської практики, адже цей метод стимулює розвиток творчого мислення, уяви, інтуїції, швидкості реагування й інших загальнопедагогічних здібностей, а також сприяє комплексному формуванню суто музичних навичок, необхідних викладачеві вокалу, як-от володіння фортепіано, знання загального аналізу музичного твору, уміння транспонувати (хоча б лише вокальну партію, для підбору зручної тональності), уміння підбирати на слух. У результаті загальнопедагогічні та спеціальні знання, уміння і навички синтезуються у



складну систему вокально-педагогічної імпровізації. Великі можливості для творчої пошукової педагогічної діяльності викладача вокалу відкриває дослідницька робота. Випускник вищого навчального закладу повинен уміло працювати з науковою психолого-педагогічною та вокально-методичною літературою, добирати відповідний матеріал і користуватися ним; не боятися провести дослідне навчання, поставити педагогічний експеримент, систематизувати й узагальнити дані спостережень, написати реферат, доповідь, наукову статтю з якоїсь проблеми.

Вокально-дослідницька робота, що основана на творчості, водночас тісно пов'язана з пізнавальною діяльністю. У процесі пізнавальної діяльності, окрім розвитку специфічних ознак, притаманних вокальній творчості, як виконавській, так і педагогічній (продуктивність, евристичність мислення, винахідливість, уява, фантазія тощо), здійснюється загальний інтелектуальний розвиток особи, формується комплекс знань, умінь і навичок, з'являються певні емоційно-вольові риси. У зв'язку із цим вплив вокально-дослідницької роботи на формування творчої особистості співака можна схарактеризувати не лише як безпосередній (прищеплення дослідницьких навичок, формування наукового мислення тощо), але і як опосередкований – через активізацію навчально-пізнавальної діяльності, розвиток пізнавальних інтересів, що формують творче ставлення до діяльності, вокально-виконавської або ж вокально-педагогічної, і потребу в самовдосконаленні.

Проаналізуємо шляхи досягнення професіоналізму у процесі вокально-педагогічної діяльності. Скористаємося для цього спостереженнями автора цього дослідження за викладачами, що працюють, а також за студентами-вокалістами старших курсів у класі педагогічної практики (Харківський інститут мистецтв – 1985–1999 рр.; Санкт-Петербурзька консерваторія – 1989–1993 рр., Національна академія музики – 1996–1999 рр.) з метою виявлення їхньої підготовленості до вокально-педагогічної діяльності.

Донедавна в системі підготовки вокалістів-професіоналів педагогічній спрямованості приділялося недостатньо уваги. Педагогічна практика займає одне з останніх місць у комплексній системі вокальної освіти. Як уже відзначалося, зі студента-вокаліста передусім готують виконавця, оперного або камерного, а вже потім педагога. До свідомої педагогічної діяльності студентів необхідно готувати у виші через правильно налагоджену педагогічну практику й асистентуру-стажування. Із загальної маси студентів необхідно обирати одиниці, які мають не тільки бажання займатися цією діяльністю, але й необхідні здібності. Багато хто з педагогів вважає, що найголовніше «навчити співацькому ремеслу», «вокальній техніці», «чіткому виконанню прийомів», але всі ці судження не мають нічого спільного з вокальною педагогікою, кінцева мета якої – виховання особистості співака. А особистість студента може виховати лише особистість викладача. Не можна з вокалістів, які не змогли відбутися як співаки-виконавці, робити викладачів – це з одного боку, а з іншого – погано, коли на педагогічну роботу приходить вокаліст-виконавець після того, коли закінчується термін його співацької кар'єри (тобто у віці 50–55 років).

Навички, що необхідні для вокальної педагогіки, можуть бути сформовані тільки у процесі свідомої й осмисленої педагогічної діяльності, спрямованої на досягнення поставленої мети або вирішення відповідних завдань. Необхідний свідомий, цілеспрямований та регульований перехід до активних методів навчання вокальної педагогіки. Аналіз проведених нами спостережень та тестування серед студентів 4–5-х курсів, а також асистентів-стажистів (у яких за навчальним планом іде активна педагогічна практика: вони в ролі викладача-консультанта керують студентами) – разом 200 осіб – показав, що «серйозно» до майбутньої педагогічної діяльності ставляться тільки 10% опитуваних. Ці 10% знають, «що робити», «як робити», тому що педагогічною діяльністю займаються свідомо та цілеспрямовано.

Але на базі існуючих активних методів не можна, на нашу думку, побудувати програму особистісно-розвиваючої освіти, оскільки ці методи не виходять за межі розсудково-емпіричної форми мислення. Щоб показати це, розглянемо існуючий метод підготовки вокалістів-професіоналів до педагогічної діяльності. Він складається із двох напрямів: пасивного й активного. До активного методу навчання належить практичний курс «педагогічної практики», який включає індивідуальні заняття з учнями двічі на тиждень (один раз під керівництвом викладача).

До *пасивного методу* належать ті теоретичні знання, які засвоюються студентом за допомогою лекційної форми навчання. Ці курси лекцій передбачені навчальним планом:

- «Основи вокальної методики» (3 семестри – 210 годин);
- «Історія вокального виконавства» (2 семестри – 140 годин);

- «Музична психологія» (один семестр – 70 годин);
- «Педагогіка» (один семестр – 70 годин);
- «Музична педагогіка» (один семестр – 70 годин).

До *активного методу* можуть бути віднесені індивідуальні заняття студента з викладачем із педагогічної практики (6 семестрів – 420 годин).

Якщо об'єктивні показники лекційних курсів досить високі (їх читають професіонали, що мають за даною спеціальністю науковий ступінь), то індивідуальні заняття з педагогічної практики в основному віддаються на відкуп педагогам зі спеціальності і, як показали наші спостереження, мають суто формальний характер, вимагають більш фундаментального дослідження та реконструкції.

Отже, індивідуальні заняття з учнями з педагогічної практики використовуються сьогодні для вироблення різноманітних педагогічних навичок і вмінь, зокрема і вміння визначити можливий розвиток учня.

Однією з позитивних рис педагогічної практики вважається її наближення до умов реальної педагогічної діяльності та можливість для студентів не тільки знайти розв'язання конкретних вокальних та педагогічних завдань, але й відчути наслідки власних рішень. Уся педагогічна практика відбувається під керівництвом викладача зі спеціальності, інакше кажучи, існує деяка імітаційна модель уроку зі спеціальності. І часто-густо ця модель дає збої, тому що вона вироблена іншою людиною, «із чужого плеча» і не завжди «приживається». Через посередництво проб та помилок студент вчиться формувати такі послідовності дій і вчинків, які більш результативні. Завдяки цьому, за умови, що існує у свідомості студента досить добре модифікована модель, та, що відповідає реальній ситуації, відбувається формування необхідних навичок практичних дій.

Отже, традиційні індивідуальні заняття з педагогічної практики не йдуть далі простого накопичення емпіричного досвіду. Фактично в них тільки розширюється раніше сформована професійна орієнтація, але не створюються умови для опанування нових засобів професійної педагогічної діяльності.

Варто зазначити, що розвивальний ефект у такому разі все ж може виникнути тільки за умови періодичного обговорення питання: «Чому ми маємо такі результати?». Але аналіз усіх дій робить викладач. Завдання переходу від обговорення результату та змісту дій на засоби сприяння та їх психолого-педагогічні підстави за суттю справи потребують відмови від того, що вважається головним чинником практики, – наближеності до реальних умов. Обговорювати підстави впливу – це значить просуватися від загального до конкретного, зробити спосіб цього пересування предметом аналізу. Тільки в такому разі може бути сформована узагальнена орієнтовна основа дій. У формуванні такої основи не має потреби, якщо йдеться про вироблення вміння діяти у вузькому просторі суто професійних ситуацій. Стратегічне ж планування розвитку студента, формування в нього необхідних професійних навичок потребує саме широкої орієнтації. Але чим більше наближена до реальних часткових умов, що використовуються під час індивідуальних занять студента з учнем, модель уроку педагога за фахом, тим менше можливостей таку орієнтацію сформулювати. Традиційні індивідуальні заняття з педагогічної практики – ефективний засіб для вироблення часткових професійних умінь та навичок, але їх недостатньо для формування необхідних умінь і навичок вокальної педагогіки, вони прийнятні для розвитку понятійного мислення.

Обмежені можливості методів у педагогічній практиці, що використовуються нині в системі підготовки вокалістів до педагогічної діяльності, зумовлені тими підставами, на яких вони базуються. Здебільшого ці підстави взагалі не фіксуються. Навіть питання «на якій психолого-педагогічній концепції розвитку мислення в майбутнього викладача базується Ваш метод?» частіше за все викликає в педагога з вокалу нерозуміння.

Проблема психолого-педагогічного обґрунтування методів особистісно-розвивальної вищої освіти ще далека від свого вирішення. Натепер існує тільки безліч експериментальних концепцій.

**Висновки.** Ми з'ясували, що викладачів вокалу умовно можна поділити на *три групи* залежно від ступеня їхньої вокально-педагогічної вправності.

*Перша група* – викладачі, які підміняють вокально-педагогічні рішення суто професійними (вокальними) проблемами й обирають зі своєї вокально-виконавської скарбниці те, що вважають необхідним, забувають водночас, що натепер вони – педагоги, а не виконавці. У них спрацьовує «комплекс» вокаліста-виконавця («Я співав так», «Роби так, як я»).

Викладачі *другої групи*, хоча й мають уявлення про специфіку педагогічних завдань, їхній зв'язок із фаховими, але не вміють співвіднести свої можливості та можливості студента для вирішення комплексу вокально-педагогічних проблем. Вони зазвичай проявляють деяку пасивність у роботі, діють за принципом «не заважати».

І лише *третьою*, найменшу *групу* утворюють викладачі, які досконало володіють комплексом умінь, необхідних для різнобічної вокально-педагогічної діяльності, які озброєні знанням законів педагогічної майстерності та специфіки вокально-виконавської творчості. Необхідно зауважити, що педагогічний стаж у віднесенні викладача до тієї або іншої групи не відігравав вирішальної ролі.

Отже, ми можемо назвати *показники, які, на наш погляд, визначають якісний рівень вокально-педагогічної підготовки викладачів вокалу:*

- володіння основами методики вокальної майстерності;
- знання законів музичної педагогіки, загальної педагогіки, вікової педагогіки, педагогіки вищої школи;
- володіння навичками мовного й міжособистісного спілкування;
- умінь аналізувати власний вокально-педагогічний досвід і давати самооцінку своїм педагогічним досягненням і невдачам;
- умінь аналізувати досвід колег із метою узагальнення і застосування ефективних форм і методів у роботі зі студентами.

На основі цих показників передбачається *формування таких умінь:*

- методично правильно скласти робочий план;
- спостерігати за студентом із метою виявлення його загальних і спеціальних здібностей, а також психолого-фізіологічних особливостей;
- під час вирішення вокально-педагогічних завдань обирати відповідні методи педагогічного впливу;
- прогнозувати результати своєї роботи;
- здійснювати контроль і самооцінку власних вокально-педагогічних дій.

Отже, вокаліста можна вважати підготовленим до вокально-педагогічної діяльності лише за наявності вміння вирішувати конкретні вокально-педагогічні питання й охоплювати аналізом увесь комплекс навчально-виховних проблем. Саме такий аналіз є проявом професійного мислення.

*Наявність професійного мислення забезпечує:*

- використання теоретичних, методичних знань та вокально-педагогічних прийомів і методів відповідно до конкретної ситуації з урахуванням особливостей певного етапу навчального процесу;
- критичну оцінку власної поведінки, труднощів і невдач, які ускладнюють шлях до професійної і загальнопедагогічної майстерності;
- урахування індивідуальних психофізіологічних, вікових особливостей і музично-вокальних здібностей учня.

Якщо говорити про можливі шляхи вдосконалення професійної підготовки викладача вокалу, то необхідно звернути увагу на ще один момент. Як показує практика, по закінченні вишів студенти опановують певний комплекс знань, умінь та навичок, необхідних у майбутньому, але вокально-педагогічна діяльність передбачає ще й навчально-виховну роботу. Однак саме в цій сфері випускники виявляють недостатню підготовленість, бо вона чомусь досі залишається поза увагою фахівців-вокалістів, хоча потребує глибокої теоретичної і практичної розробки. Зауважимо лише, що процес навчання – це безупинне збагачення різноманітною інформацією, він вимагає від викладача вокалу сформованої системи естетичних поглядів, власної світоглядної позиції, без чого навчально-виховна робота не може бути результативною.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Агикян М. Педагогическая практика : методические указания для вокальных факультетов музыкальных вузов. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. 66 с.
2. Методологические проблемы музыкальной педагогики : материалы Межреспубликанской научно-практической конференции. Москва, 1991. 124 с.
3. Медушевский В. Углублять концепцию музыкального образования. *Советская музыка*. 1981. № 9. С. 52–59.
4. Проблемы комплексного творческого воспитания музыканта-исполнителя (школа – училище – вуз) : сборник трудов. Новосибирск, 1984. 149 с.
5. Ражников В. Резервы музыкальной педагогики. Москва, 1980. 95 с.



## REFERENCES

1. Metodicheskie ukazaniya dlya vokalnikov fakultetov muzikalnikov vuzov "Pedagogicheskaya praktika", Sost. M.S. Agikyan. M.: GMGII im. Gnesinykh, 1983. 66 s.
2. Metodologicheskie problemi muzykalnoy pedagogiki: Materialy mezhrespublikanskooy nauchno-prakticheskoy konferentsii. M., 1991. 124 s.
3. Medushevskiy V.V. Uglublyat kontseptsiyu muzikalnogo obrazovaniya // Sov. muzyka. 1981. № 9. S. 52-59.
4. Problemy kompleksnogo tvorcheskogo vospitaniya muzykanta-ispolnitelya (shkola – uchilishche – vuz). Sb. trudov. Novosibirsk, 1984. 149 s.
5. Razhnikov V.G. Rezervy muzykalnoy pedagogiki. M., 1980. 95 s.

УДК 782.087.68

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-18>**Олена Миколаївна Батовська**

ORCID: 0000-0002-1435-1245

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри хорового диригування

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

bathelen@ukr.net

**ТРАКТУВАННЯ ХОРУ В ОПЕРІ-КАЗЦІ «ЧАРІВНА ФЛЕЙТА» В. А. МОЦАРТА**

**Мета роботи** полягає у виявленні особливостей трактування хору в опері-казці «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, що сприяє утворенню цілісної картини щодо трактування хору в оперних творах композитора. **Методологія дослідження** становить поєднання методів цілісного, інтонаційного, жанрово-стильового, композиційного, драматургічного аналізів. **Наукова новизна** представленої роботи виявляється в таких аспектах: уперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено комплексно-аналітичний аналіз із позиції специфіки трактування хору в опері-казці «Чарівна флейта» В.А. Моцарта; доводиться вплив жанрових ознак на трактування хору в опері. **Висновки.** В опері «Чарівна флейта» В.А. Моцарт активно використовує хор. Провідними функціями хору в опері «Чарівна флейта» є: фонові-ілюстративна, репрезентативна і репрезентативно-динамічна. Аналіз хорових номерів в опері «Чарівна флейта» показав, що на їх трактування вплинула жанрова природа твору. Хору в опері «Чарівна флейта» композитор відвів роль відтворення царства чарівника Зарастро. Тому протягом усієї опери поява хору є своєрідним лейтмотивом цього казкового світу. Хори вимальовують загальну атмосферу дії й опосередковано причетні до подій, що відбуваються. Елементи зінгшпілю дають про себе знати у використанні розмовних діалогів і народних пісень із куплетною будовою, у пісенно-танцювальних елементах музичної лексики. Водночас простежується зв'язок твору з оперою-seria. Про це свідчать серйозність проблематики, символістична трактовка персонажів, використання арій-амплуа (передусім Цариці Ночі). Отже, у «Чарівній флейті» сплелись жанрові особливості зінгшпілю, опери-buffa й опери-seria. У даній опері простежуються ораторіальні і містеріальні риси в синтезі з оперними засадами та витоками австрійського зінгшпілю.

**Ключові слова:** опера-казка «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, трактування хору.

*Batovska Olena Mykolaivna, PhD in Arts, Associate Professor, Associate Professor at the Choral Conducting Chair of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts*

**The interpretation of the chorus in the fairy tale-opera "The Magic Flute" by W. A. Mozart**

**Research objective** is to identify the specificity of the chorus interpretation in the fairy tale-opera "The Magic Flute" by W.A. Mozart, which contributes to the formation of a holistic picture regarding the interpretation of the choir in the opera works of the composer. **The methodology** of the research is the combination of methods of holistic, intonational, genre-style, compositional, dramatic analysis. **The scientific novelty** of the presented research consists in the following aspects: for the first time in the national art criticism a complex analytical analysis was made from the standpoint of the specificity of the choir's interpretation in the fairy tale-opera "The Magic Flute" by W.A. Mozart; the influence of genre signs on the interpretation of the choir in the opera is proved. **Conclusions.** In the opera "The Magic Flute" by W.A. Mozart actively uses the choir. In general, in

*“The Magic Flute” the choir plays the role of events accompaniment. The main functions of the choir in the opera “The Magic Flute” are: background-illustrative, representative and representative-dynamic functions. The analysis of the choral acts in the opera “The Magic Flute” showed that their interpretation was influenced by the genre nature of the work. In the opera The Magic Flute, the composer assigned the chorus the role of reflecting the kingdom of the wizard Zoroastro. Therefore, throughout the opera, the appearance of the choir is a kind of leitmotif of this fairy-tale world. Choirs outline the general atmosphere of action and are indirectly related to events. Singspiel elements make themselves felt in the use of conversational dialogues and folk songs with a couplet structure, in song and dance elements of musical vocabulary. At the same time, the connection of the work with opera-seria is traced. This is evidenced by the seriousness of the problems, the symbolic interpretation of the characters, the use of Aryan roles (primarily the Queen of the Night). Thus, in this opera, oratorical and mystery features are traced in the synthesis with the opera principles and origins of the Austrian singspiel*

**Key words:** fairy tale-opera “Magic Flute by W.A. Mozart, interpretation of choir.

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

**Трактовка хора в опере-сказке «Волшебная флейта» В. А. Моцарта**

*Цель работы* состоит в выявлении особенностей трактовки хора в опере-сказке «Волшебная флейта» В.А. Моцарта, что способствует образованию целостной картины относительно трактовки хора в оперных произведениях композитора. **Методология исследования** заключается в сочетании методов целостного, интонационного, жанрово-стилевого, композиционного, драматургического анализов. **Научная новизна** представленной работы выражается в том, что впервые в отечественном искусствоведении осуществлен комплексно-аналитический анализ с позиции специфики трактовки хора в опере-сказке «Волшебная флейта» В.А. Моцарта; доказывается влияние жанровых признаков на трактовку хора в опере. **Выводы.** В опере «Волшебная флейта» В.А. Моцарт активно использует хор. Ведущими функциями хора в опере «Волшебная флейта» являются: фоновно-иллюстративная, репрезентативная и репрезентативно-динамическая. Анализ хоровых номеров в опере «Волшебная флейта» показал, что на их трактовку повлияла жанровая природа произведения. Хору в опере «Волшебная флейта» композитор отвел роль отражения царства волшебника Зарастро. Поэтому на протяжении всей оперы появление хора является своеобразным лейтмотивом этого сказочного мира. Хоры обрисовывают общую атмосферу действия и имеют опосредованное отношение к происходящим событиям. Элементы зингшпиля дают о себе знать в использовании разговорных диалогов и народных песен с куплетным строением, в песенно-танцевальных элементах музыкальной лексики. В то же время прослеживается связь произведения с оперой-seria. Об этом свидетельствует серьезность проблематики, символическая трактовка персонажей, использование арий-амплуа (прежде всего Царицы Ночи). Таким образом, в данной опере прослеживаются ораториальные и мистериальные черты в синтезе с оперными принципами и истоками австрийского зингшпиля.

**Ключевые слова:** опера-сказка «Волшебная флейта» В.А. Моцарта, трактовка хора.

**Актуальність теми дослідження** зумовлена потребою сучасного музикознавства поглибити дослідницький погляд на одну зі «знакових» опер В.А. Моцарта – «Чарівну флейту», в аспекті трактування хору. У наукових та методичних працях оперну творчість В.А. Моцарта розглянуто переважно в історичному, жанровому, стильовому та драматургічному ракурсах [1–4; 6]. Безумовно, такі відокремлені свідчення не дають цілісної картини щодо трактування хору в оперних творах В.А. Моцарта. Запропонована стаття за своєю проблематикою і змістом демонструє бажання автора заповнити «прогалину» у наукових розвідках щодо хорового елементу в опері.

**Мета дослідження** полягає у виявленні особливостей трактування хорового елементу в опері В.А. Моцарта «Чарівна флейта». **Об’єктом** дослідження є опера В.А. Моцарта «Чарівна флейта». **Предметом**, відповідно до поставленої проблеми, є трактування хору в обраній опері.

**Наукова новизна** представленої роботи виявляється у тому, що вперше у вітчизняному мистецтвознавстві здійснено комплексно-аналітичний аналіз із позиції специфіки трактування хору в опері-казці «Чарівна флейта» В.А. Моцарта.

**Виклад основного матеріалу.** Опера «Чарівна флейта» була найулюбленішим твором В.А. Моцарта. За словами І. Соллертинського, вона увійшла в історію музики як «лебедина пісня» композитора, «як твір, який із найбільшою повнотою і яскравістю розкрив його світогляд, його заповітні думки, як епілог цілого життя, як якийсь грандіозний художній заповіт <...>» [6, с. 54] (переклад авт. – О. Б.).

У «Чарівній флейті» В.А. Моцарт здійснив свою мрію – створити велику оперу рідною мовою. За всієї абстрагованості й екзотичності її сюжету, незвичності її музичної драматургії, ця опера найбільш близька австрійському національному характеру, народній пісенності та традиціям австрійського демократичного театру. Дана опера відкрила дорогу до

затвердження самостійності національної опери у країнах німецької мови. Значення опери «Чарівна флейта» як національного феномену відзначав Г. Берліоз: «Досі німецька опера нібито не існувала: цим твором вона була створена» [4, с. 223] (переклад авт. – О. Б.).

«Чарівна флейта» завершує розвиток австрійського зингшпілю у XVIII ст., водночас містить передумови німецької романтичної опери, яка зародилася на початку XIX ст. Цю думку влучно підкреслює М. Мугінштейн: ««Чарівна флейта» – це оптимістичний символ епохи Просвітництва <...> Водночас «Чарівна флейта» – передромантичний настрій німецької опери, без якого не було б веберовського «Вільного стрільця»» [4, с. 223] (переклад авт. – О. Б.).

Сюжет, оброблений у дусі популярних у той час народних феєрій, повних екзотичних чудес, Е. Шиканедера почерпнув у казці К. Віланда (1733–1813 рр.) «Лулу» зі збірки фантастичних поем «Джінністан, або Вибрані казки про фей і духів» (1786–1789 рр.), з доповненням із його ж казок «Лабіринт» і «Розумні хлопці». У числі додаткових джерел також називають епічну поему «Оберон, цар чарівників», з доповненнями за лібрето К.В. Хенслера з опери «Свято сонця у брамінів» Венцеля Мюллера; драму «Тамос, цар єгипетський» Т.Ф. фон Геблера; роман «Сетос» Ж. Террасон (1731 р.). Називають і роботу Ігнаці фон Борна, магістра масонської ложі «Про містерії єгиптян».

«Чарівна флейта» становить собою глибоку філософську казку, у музиці якої яскраво протиставляються образи світла і темряви, з геніальною психологічною проникливістю виражені почуття закоханих Таміно і Паміни; не менш яскраво окреслені простодушнo-комедійні образи Папагено і Папагени – справжніх персонажів австрійсько-німецького народного театру. Так в оперній творчості В.А. Моцарта на вершині його майстерності зберігаються зв'язки з національним народним театром, а персонажі казки стають живими людьми, наділеними індивідуальними рисами. В опері соціальна утопія та фантастика перемішалися з гумором, влучними життєвими спостереженнями, соковитими побутовими штрихами. Фантастичні персонажі мають характери реальних людей.

Жанровою основою опери «Чарівна флейта» є зингшпіль, про що свідчить, по-перше, тяжіння до казковості, по-друге, літературний текст німецькою мовою, наявність двох пар персонажів (лірична лінія – принц Таміно і його кохана Паміна, комічна лінія – птахолов Папагено і його кохана Папагена). Елементи зингшпілю дають про себе знати у використанні розмовних діалогів і народних пісень із куплетною будовою, у пісенно-танцювальних елементах музичної лексики. Водночас простежується зв'язок твору з оперою-seria. Про це свідчить серйозність проблематики, символістична трактовка персонажів, використання арій-амплуа (передусім Цариці Ночі). Отже, у «Чарівній флейті» сплелися жанрові особливості зингшпілю, опери-buffa й опери-seria.

Композиція «Чарівної флейти» визначена у клавірі як дві дії і 11 картин. Хоча в загальній структурі їх 16.

Хору в опері «Чарівна флейта» композитор відвів роль показу царства чарівника Зарастро. Тому протягом усієї опери поява хору є своєрідним *лейтмотивом* цього казкового світу. Хори обмальовують загальну атмосферу дії, опосередковано стосуються подій, що відбуваються.

У фіналі першого акту звучить чоловічий хор слуг Моностатоса «Як дивно <...> як дзвінко». Він виконується в той час, коли Папагено з Паміною вирішують втекти із царства Зарастро, але злий мавр Моностатос посилає своїх слуг наздогнати їх. У мить, коли стража наздоганяє втікачів, винахідливий Папагено негайно пускає в хід чарівні дзвіночки, весела мелодія змушує варту пуститися в танок. Хор слуг відображає другорядних героїв у гротескному ракурсі, виконує тим самим *фоново-ілюстративну функцію*.

Увесь комплекс засобів музичної виразності підкорений змалюванню цієї гумористичної картини і вказує на витоки народної австрійської культури, а також адресує слухача до жанрових ознак зингшпілю. Хор написаний для триголосного чоловічого складу. Теситура хору зручна: d малої – g першої октави. Голосоведіння протягом всього номеру плавне, з подвоєнням верхніх голосів у терцію. Куплетна форма (а – в – в 1) з рисами квадратності побудови (ознаки жанру пісенно-танцювальної музики), світла тональність G dur, темп Allegro, розмір 4/4, ясна гармонія (Т – S – D), прозорий супровід, де імітується гра дзвіночків, сприяють створенню граційного звучання.

Відразу після уходу слуг Моностатоса звучить марш із хором «Хай живе мудрий Зарастро навіки!». Цей хор можна віднести до *репрезентативного* типу, тому що він оповіщає слухачів про прихід Зарастро, який постає тут як володар своїх підданих, як справжній казковий государ. Даний хор написаний для змішаного чотириголосного складу.



За формою – це період із двох речень (усього 16 тактів). Переважає акордова фактура, хоча частково використовуються поліфонічні прийоми (тт. 6–10). Мелодія інструментального характеру (висхідні ходи тонічного тризвуччя C dur, що починаються із квінтового тону), з підкресленим пунктирним ритмом, що і додає музиці маршового характеру.

Коли Зарастро відряджає мандрівників до жерців, щоб ті провели їх у храм для випробувань, звучить хор народу та жерців «Тут правда, тут панує любов», у якому прославляється мудрий правитель Зарастро. Цей вітальний хор замикає всю композицію першої дії, асоціюється «з першими частинами concerti grossi і триумфуючими Gloria мес» [4, с. 155], що проявляється в єдності стилістики, тональності C dur, манері виконання, діатонічній будові й опорних точках. Із другого боку, ораторіальні прийоми, що відчутні в хорі (використання загального оркестрово-хорового складу, побудова мелодії на широких інтервалах, інтонаційно і гармонічно ясне голосоведіння), «створюють особливий драматургічний план, що пов'язаний зі смисловою атмосферою позаособистого узагальнення» [4, с. 156] (переклад авт. – О. Б.).

Хор написаний для змішаного чотириголосного складу. За формою його можна визначити як старовинну двочастну форму, де друга частина удвічі більша та відносно складніша за внутрішньою побудовою (А – 23 т., В – 46 т.). У тематичному плані вона також незвична, бо І частина складається з контрастних двох періодів, що не зовсім характерно для цієї форми взагалі. Перший період І частини складається із двох речень, де перше може трактуватися як фанфарний вступ. Підтвердженням тому є те, що мелодія будується на звуках тонічного тризвуччя із закличними квартово-секстовими ходами, хор звучить в акордовому викладенні, у зручній теситурі на нюанс *f* та підтримкою оркестру в єдиному маршовому ритмічному малюнку. Мелодія другого речення становить собою низхідну юбіляцію, що рухається від домінантового тону (g).

У другому періоді І частини вводиться новий тематичний матеріал, що побудований на звуках домінанти від тону (d) з октавним стрибком із середнього до верхнього регістрів (f 1 – f 2). Тему починає партія сопрано, яка підсилюється вступом хорового й оркестрового tutti. Далі ця тема передається басовій партії, але в тональності S (F dur).

II частина починається на D 7 із подальшим розрішенням у головну тональність (C dur). У другому реченні застосовано тональне зіставлення C dur – D dur, що сприяє подальшому підняттю загального святкового настрою. Мелодія характеризується півтоновим оспівуванням основного тону G dur із подальшим закріпленням у головній тональності. Закінчується хор унісоном на функціях VI, V та I шаблів. Своєю захоплюючою енергією цей хор зобов'язаний головним чином дії ввідного тону і гармоній субдомінанти і домінанти V ступеня (спершу F-dur, потім G-dur). Він продовжує відчуватися і далі, в оркестровому закінченні, де цей простий мотив раптом заблискав у положенні терції. Отже, цей триумфальний, блискучий хор виконує репрезентативну функцію.

Друга дія – це низка випробувань героїв. Драматургічним стрижнем стає об'єднання ритуального і комічного елементів. Носіями духовності (ритуальності) виступають Зарастро і його жерці. Яскравим прикладом цього може бути арія Зарастро з хором. Хорова партія в цьому номері невелика – усього 8 тактів. Зовнішнє поєднання молитви Зарастро з хором створює релігійний відтінок. Особливість цього хору полягає в тому, що композитор упроваджує у звукову тканину тембр чоловічого хору, що звучить у нюансі піано. Плавність голосоведіння за акордово-гармонійного складу фактури робить характер звучання хору таємничим і піднесеним. Форма арії двочастинна, проте другий розділ під кінець зовсім непомітно повертається назад, до завершення першого. Г. Аберт знаходить у цій арії «добровільне релігійне визнання самого майстра. Дійсно, містична спрямованість, що зрештою відкрила Вольфгангу Амадею в масонів розуміння смерті як ключа до справжнього блаженства, виражається в ній із захоплюючою строгістю» [1, с. 334] (переклад авт. – О. Б.). Другий розділ приносить помітну схвильованість, зумовлену думками про випробування і пов'язану з ними смертельну небезпеку. Це підкреслюється модуляцією: після похмурого *f-moll* ще сердечніше звучить завершальне прохання Зарастро у F-dur («прийміть їх у вашій обителі»). Проте найвдаліша знахідка – те, що середні голоси хору підхоплюють останню фразу Зарастро: лише завдяки цьому його слова набувають містичної виразності. За виразом Г. Аберта, «у цей короткий рефрен Моцарт вклав більше глибини, ніж в іншу просторову хорову п'єсу» [1, с. 334] (переклад авт. – О. Б.). Ураховуючи вищеназвані особливості даного номера, хор виконує репрезентативну функцію.

Наступний хор звучить у храмі, де жерці вітають Таміно з успішним проходженням нелегкого випробування співчуттям і коханням. Урочисто, у традиціях ораторіального

жанру, звучить хор. Він написаний для чоловічого триголосного хору. Голосоведіння плавне. У фактурі переважає акордово-гармонійний рух голосів. Терпкості гармонічній мові додають альтеровані III# і VI# рівні. Основний динамічний відтінок музики – р. Форма хору проста тричастинна (А – В – С).

Після урочистого звернення в I частині, яка побудована на тріумфальних квартово-секстових інтонаціях у сонячній тональності D dur, змінюється загальний настрій. Починається II частина. У ній гармонія змінюється на темний, субдомінантовий g-moll, що дає відчутну наочність того, що спускається п'ятьма. Проте відразу за допомогою раптового спалаху f і енергійної модуляції до A-dur здійснюється перехід до світла: неначе весь храм освятається променями божого сяяння (10 т.). У III частині продовжується оспівування чеснот прекрасного юнака Таміно. Воно починається в тональності доміантанти (A dur) на нюансі f, мелодія підсилюється скрипками. Поряд з акордовим викладенням композитор уводить перегукування партій, що вносить діалогічність до номера. Натхненності та благородства звучання хору також додає переміщення тенорової партії у верхній регістр, динамічне зіставлення f – p, ритмічна різноплановість. Цей хор єднає в собі внутрішню емоційну насиченість із фантастичною пейзажною барвистістю, саме тому його можна віднести до декоративно-колористичного типу.

У фіналі другого акту 8 картини звучить хор народу «Привіт! З перемогою ви прийшли!» після вдалого проходження останнього завдання Таміні і Паміно – проходження крізь водопад. Даний номер написаний у репрізній тричастинній формі (А – В – А 1). Він починається фанфарним вступом труби на перших долях такту. Далі вступає на динаміці f хор, спершу чоловіча група, а потім жіноча. Йому властива тональна єдність (C dur), ораторіальні риси (оркестрово-хорове tutti, чергування загального хорового звучання з перегуками окремих партій, інтонаційна та гармонічна ясність, контрастне темброве зіставлення звучання, зокрема труби та групи струнних в оркестрі тощо). II частина звучить у тональності субдомінантанти (F dur), мелодія в хорі побудована на широких низхідних септових ходах. У хорі вводяться такі прийоми хорового викладення: 1) щодо тембру – спів повного і неповного (А + Т + Б) складу, окремого голосу (С); 2) у співвідношенні хорових груп – викладення мелодії в партії сопрано, зіставлення (С – (А + Т + Б)). У III частині повертається основна тональність і варіюється ритмічно і мелодійно тематичний матеріал I частини. Реприза закінчується оркестровою кодою. Проаналізований хор вирізняється блискучим, урочистим характером, де звучання хору підтримується маршовою ритмічною фігурою в оркестрі. За драматургічною функцією він є репрезентативно-динамічним, бо, з одного боку, він відтворює картину привітання закоханих, із другого – виступає як активна діюча сила, що впливає на структуру музичного цілого.

Фінальний хор «Тільки хоробрим слава!» написаний для чотириголосного мішаного хору. За формою він є тричастинним, де всі частини неповторного типу, що досить незвично для вказаної форми: (А (a-b) – В (c-d) – С (e-e1-g)). Контрастність частин проявляється не тільки на тематичному рівні, а і на темповому (А – Andante ; В, С – Allegro); фактурному (як в оркестрі, так і в хорі); динамічному, ритмічному тощо. Об'єднуючою ланкою в цьому номері є тональна єдність – усі частини написані в Es dur.

Перша частина гімнічного характеру і розрахована на виконання могутнім складом. Вона починається урочистим вступом духових в оркестрі в динаміці p, на пунктирному маршовому ритмі, з подальшим вступом tutti оркестру і хору. Помпезні закличні репліки, що звучать у мішаному чотриголосному хорі, акордова фактура, звучання у високому регістрі, широке розташування голосів, повнозвучна динаміка f та підтримка оркестру з фанфарними заповненнями на паузах хору створюють загальну атмосферу святковості.

Звучання партії сопрано зі скрипками на словах «Крізь ніч шлях пройдений» на динаміці p вносить розрядження і пом'якшення звучання. Але вже в наступному реченні знов повертається урочистий характер завдяки введенню загального tutti на f. Оркестрова партія в даному епізоді вирізняється контрастною динамікою (f-p), зіставленням ритмоформами (помірних і рухливих) та регістрами.

У II частині поряд із піднесеним, повним рішучості і бурхливої тріумфуючої енергії характером, простежуються риси хороводності. Цікаво, що основна мелодія проводиться в оркестрі, а хор епізодично підхоплює її тематичне зерно на кульмінаційних точках. У зв'язку із цим у хорі переважає акордово-гармонійне голосоведіння, а для мелодії характерна повторюваність звуків. Даний епізод закінчується на тріумфальному витриманому хоровому акорді в динаміці f за активної підтримки оркестрового супроводу на доміантантовій функції (D 7).

Після загальної фермати починається III частина. Порівняно із другою, основна тема імітаційно проводиться в хорі, а оркестр несе функцію супроводження. Узагалі заключна частина складається із двох протилежних образних сфер – пасторальності (e-e1) і тріумфальності (g). У перших двох реченнях композитор застосовує різні прийоми хорової фактури: 1) викладення групами хору (C + A; T + B); 2) викладення мелодії в партії сопрано; 3) короткочасні виключення альтової партії із загального звучання; 4) включення хорових груп (C – A – (T + B)).

Третє речення повертає нас в атмосферу святковості. Хор звучить в акордовій фактурі, високому регістрі, у динаміці f, до оркестру вводяться труби та група струнних в активному, моторному ритмічному малюнку шістнадцятими тривалостями. Загальному святковому настрою сприяє висхідна призивна септова інтонація на домінанті (b 1 – as 2) з поступовим поверненням до тоніки в партії сопрано на словах «Нехай живе мудрість і розум і світ!».

Фінальний хор усієї опери «Тільки хоробрим слава!» є переможним гімном світу і добра. У даному номері В.А. Моцарт показав себе як майстер музичного живопису, де вміло використав різні форми та прийоми хорової фактури, гнучко слідуючи за змістом тексту, зумів передати засобами музичної виразності всі зміни в емоціональному настрої. За драматургічною функцією хор є репрезентативно-динамічним.

**Висновки.** Потрібно сказати, що В.А. Моцарт в опері-казці «Чарівна флейта» дуже активно використовує хоровий компонент як у першій, так і у другій діях. В опері хор виконує роль супроводу подій: у фіналі I акту, 5 картини, № 8: зображення несамохитів танцюючих слуг під звуки дзвіночків рабів «Як дивно <...> як дзвінко»; вітання почту Зарастро: «Хай живе мудрий Зарастро навіки!», «Тут правда, тут панує любов»; створення атмосфери ритуальності у храмі: арія Зарастро з хором (II акт, 1 картина, № 10), хор жерців «Ізіда й Озіріс» (II акт, 5 картина, № 18); вітання Таміні і Паміно з успішним подоланням завдань: хор народу «Привіт! З перемогою ви прийшли!» (фінал II акту, 8 картина); хор-гімн «Тільки хоробрим слава!» (фінал II акту, 11 картина).

У деяких хорових номерах композитор використовує нові і незвичайні фарби (декоративно-колеристичні хори № 10 і № 18). Завдяки цьому створюється образ примарного світу богів царства Зарастро. Жартівливий хор слуг з I акту «Як дивно <...> як дзвінко», що написаний у народному дусі й адресує нас до жанру зінгшпілю, виконує фоново-ілюстративну функцію. Усі інші хори можна віднести до репрезентативної (хори з I акту «Хай живе мудрий Зарастро навіки!», «Тут правда, тут панує любов»; арія Зарастро з хором із II акту) і репрезентативно-динамічної груп (II акт, 8 картина, хор «Привіт! З перемогою ви прийшли!», фінальний хор, 11 картина, «Тільки хоробрим слава!»), оскільки вони зв'язані з відтворенням образної сторони картини, деякою мірою впливають на перебіг драматургічної лінії.

У побудові форми хорів композитор дуже лаконічний, але стосовно гармонії потрібно сказати, що часто використовується альтерація і зменшені гармонії, завдяки чому музиці додається відома доля таємничості і примарності. Дуже цікаве темброве вирішення хорів. Саме однорідний склад чоловічого хору В.А. Моцарт використовує для створення образу царства Зарастро. Строгість стилю листа і тематична близькість до масонських і церковних наспівів робить ці хорові номери дуже образними.

Отже, аналіз хорових номерів в опері «Чарівна флейта» показав, що на їх трактування вплинула жанрова природа твору. У даній опері простежуються ораторіальні та містеріальні риси в синтезі з оперними засадами та витоками австрійського зінгшпілю.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Москва : Музыка, 1990. Ч. 2. Кн. 2. 560 с.
2. Батовська О. Хоровий компонент в операх західноєвропейських композиторів XVII–XVIII ст. : навчальний посібник для студентів музичних вузів, спеціалізація «Хорове диригування». Харків, 2010. 168 с.
3. Берлянд-Черная О. Оперы Моцарта. Москва : Музыка, 1957. 180 с.
4. Иванова І., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери: Західна Європа. XVII–XVIII ст. : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
5. Моцарт В.А. «Волшебная флейта» : клавир / под ред. В. Суслина. Москва : Музыка, 1971. 222 с.
6. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы 1600–1850. Екатеринбург : У-Фактория ; при участии издательства Гуманитарного университета, 2005. 639 с.
7. Соллертинский И. Исторические этюды. Ленинград, 1963. 393 с.



## REFERENCES

1. Abert Gh.I. V.A. Motsart. Ch. 2. Kn. 2. M. : Muzyka, 1990. 560 s.
2. Batovs'jka O.M. Khorovyj komponent v operakh zakhidnojevropejs'kykh kompozytoriv XVII–XVIII st. : navch. posib. dlja stud. muz. vuziv, specializacija "Khorove dyryghuvannja". Kh. : Vyd-vo Brovin O.V., 2010. 168 s.
3. Berlyand–Chernaya O.S. Opery Motsarta. M. : Muzyka, 1957. 180 s.
4. Istoriya opery: Zapadnaya Yevropa. XVII–XVIII vek.: ucheb. pos. / I.L. Ivanova, G.V. Kukul, M.R. Cherkashina. K. : Zapovit, 1998. 384 s.
5. Motsart V.A. "Volshebnyaya fleyta": klavir, pid red. V. Suslina. M.: "Muzyka", 1971. 222 s.
6. Muginshteyn M.L. Khronika mirovoy opery 1600–1850. Yekaterinoburg : U-Faktoriya pri uchastii izdatelstva Gumanitarnogo universiteta, 2005. 639 s.
7. Sollertinskiy I.I. Istoricheskie etyudy. L., 1963. 393 s.

УДК 78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-19>

**Віола Григорівна Демидова**  
ORCID: 0000-0002-8757-0385

кандидат педагогічних наук, народний артист України,  
доцент кафедри сольного співу  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[violademidova2017@gmail.com](mailto:violademidova2017@gmail.com)

## ПРОГНОСТИЧНА ФУНКЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ВОКАЛУ

**Мета роботи** – визначити основні показники прогностичної функції професійної діяльності піаніста-концертмейстера у вокальному класі в педагогічному аспекті. **Методологію дослідження** становлять методи структурно-функціонального аналізу, системний метод та міждисциплінарний підхід до вивчення музично-виконавської діяльності, а також основні положення вокальної педагогіки. **Наукова новизна** дослідження полягає у спеціальному підході до професійної майстерності концертмейстера в роботі зі студентами-вокалістами, спрямованому на виявлення чинника прогнозування педагогічного процесу. Прогностична функція діяльності концертмейстера розглядається в контексті її педагогічного потенціалу: як можливості особистісно орієнтованого підходу до процесу професійного навчання, емоційно-психологічної взаємодії з вокалістом, творчого діалогу у процесі музичного виконання. **Висновки.** Прогностичні здібності та навички є найважливішим структурним компонентом професійної компетентності концертмейстера, за допомогою якого здійснюється багаторівнева взаємодія піаніста і вокаліста. Ця взаємодія забезпечує доцільність вирішення поставлених завдань і досягнення цілей у процесі навчання студентів, успішність концертної практики. Здатність до прогнозування виражається на таких рівнях діяльності концертмейстера: розумовому (аналітичність, усвідомленість, гнучкість і перспективність мислення), емоційно-психологічному (емоційна чуйність і мобільність психічних реакцій), вербальному (адекватне словесне оформлення цілей і завдань), практично-дієвому (створення ситуативного комплексу). Прогностична функція діяльності концертмейстера є спеціальним системним явищем, яке орієнтоване на досягнення «художнього результату».

**Ключові слова:** концертмейстер, вокаліст, професійна діяльність, прогностична функція, психологія прогнозування, педагогічний процес, творчий процес.

*Demidova Viola Hryhorivna, Ph. D. in Pedagogical Sciences, People's Artist of Ukraine, Assistant Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **The prognostic function of the professional activity of a pianist-accompanist in a vocal class**

**Research objective** of the study is to determine the main indicators of the prognostic function of professional activity of the pianist-concertmaster in the vocal class in the pedagogical aspect. **The methodology** of the study is the methods of structural and functional analysis, systemic method and interdisciplinary approach to the study of music and performance, as well as the main provisions of vocal pedagogy. **The scientific novelty** of the study is a special approach to the professional skill of the concertmaster in working with vocal students, aimed at identifying the predictor of the pedagogical process. The prognostic function of the concertmaster's activity is considered

in the context of its pedagogical potential: as a possibility of a personality-oriented approach to the process of vocational training, emotional-psychological interaction with the vocalist, creative dialogue in the process of musical performance. **Conclusions.** Predictive abilities and skills are the most important structural component of the professional competence of the concertmaster, through which the multi-level interaction of the pianist and vocalist is carried out. This interaction ensures the expediency of solving the set goals and objectives in the student learning process and the success of the concert practice. The ability to predict is expressed at the following levels of activity of the concertmaster: mental (analytical, awareness, flexibility and perspective of thinking), emotional-psychological (emotional responsiveness and mobility of mental reactions), verbal (adequate verbal formulation of goals and practice), complex). The prognostic function of the concertmaster's activity is a special systemic phenomenon, which is oriented towards the achievement of "artistic result".

**Key words:** concertmaster, vocalist, professional activity, prognostic function, psychology of forecasting, pedagogical process, creative process.

*Демидова Виола Григорьевна*, кандидат педагогических наук, народный артист Украины, доцент кафедры сольного пения Одесской национальной академии имени А. В. Неждановой

#### **Прогностическая функция профессиональной деятельности пианиста-концертмейстера в классе вокала**

**Цель работы** – определить основные показатели прогностической функции профессиональной деятельности пианиста-концертмейстера в вокальном классе в педагогическом аспекте. **Методология исследования** – методы структурно-функционального анализа, системный метод и междисциплинарный подход к изучению музыкально-исполнительской деятельности, а также основные положения вокальной педагогики. **Научная новизна** состоит в специальном подходе к профессиональному мастерству концертмейстера в работе со студентами-вокалистами, направленном на выявление фактора прогнозирования педагогического процесса. Прогностическая функция деятельности концертмейстера рассматривается в контексте ее педагогического потенциала: как возможности лично ориентированного подхода к процессу профессионального обучения, эмоционально-психологического взаимодействия с вокалистом, творческого диалога в процессе музыкального исполнения. **Выводы.** Прогностические способности и навыки являются важнейшим структурным компонентом профессиональной компетентности концертмейстера, с помощью которого осуществляется многоуровневое взаимодействие пианиста и вокалиста. Это взаимодействие обеспечивает целесообразность решения поставленных задач, достижение целей в процессе обучения студентов, успешность концертной практики. Способность к прогнозированию выражается на следующих уровнях деятельности концертмейстера: умственном (аналитичность, осознанность, гибкость и перспективность мышления), эмоционально-психологическом (эмоциональная отзывчивость и мобильность психических реакций), вербальном (адекватное словесное оформление целей и задач), практически-действенном (создание ситуативного комплекса). Прогностическая функция деятельности концертмейстера является специальным системным явлением, которое ориентировано на достижение «художественного результата».

**Ключевые слова:** концертмейстер, вокалист, профессиональная деятельность, прогностическая функция, психология прогнозирования, педагогический процесс, творческий процесс.

**Актуальність теми дослідження.** На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва професійну діяльність піаніста-концертмейстера розуміють як багатопланове явище музично-виконавської творчості. Наукове осмислення концертмейстерства спрямоване на визначення його різних проявів як специфічної галузі музично-виконавської практики: це і вид професійної діяльності, і особливий рід особистісної професійної компетентності, і окремий вид музичної культури, і окремий тип музично-виконавського мистецтва, який історично був пов'язаний з еволюцією ансамблевої музики. Тобто осягнення концертмейстерства як цілісного явища музично-виконавської культури із широким змістовним спектром, як того феномену музично-творчої діяльності, що має певні системні ознаки, ставить питання розгляду його окремих елементів, тих складників, які визначають специфічні характеристики цієї діяльності. Прогностичний аспект професійної діяльності піаніста-концертмейстера в даному смисловому контексті є актуальним для наукового дослідження, оскільки саме він становить ядро практичної праці концертмейстера у вокальному класі, яке орієнтоване на прогнозування результатів творчого процесу під час навчання студентів-вокалістів та концертної виконавської практики.

**Мета дослідження** – визначити основні показники прогностичної функції професійної діяльності піаніста-концертмейстера у вокальному класі в педагогічному аспекті.

**Методологічну основу** дослідження становлять методи структурно-функціонального аналізу, системний метод та міждисциплінарний підхід до вивчення музично-виконавської діяльності, а також основні положення вокальної педагогіки.

**Наукову новизну** дослідження становить спеціальний підхід до професійної майстерності концертмейстера в роботі зі студентами-вокалістами, спрямований на виявлення

чинника прогнозування педагогічного процесу. Прогностична функція діяльності концертмейстера розглядається в контексті її педагогічного потенціалу: як можливості особистісно орієнтованого підходу до процесу професійного навчання, емоційно-психологічної взаємодії з вокалістом, творчого діалогу у процесі музичного виконання.

Існує достатня кількість літератури, що висвітлює педагогічні аспекти професійної діяльності концертмейстера в загальному плані: такі зразки є універсальними для будь-якої галузі концертмейстерської практики. Серед них перші російськомовні роботи з концертмейстерства Н. Крюčkова, А. Люблінського й А. Готліба, Е. Кубанцева, дисертаційні дослідження А. Григор'єва, М. Сидорової, Е. Попової, Ю. Мірлас, І. Бутової. Специфіці концертмейстерської роботи з вокалістами присвячені статті К. Виноградова, В. Подільської, М. Серік, методичні посібники Л. Живова, Н. Горошко, Е. Економової, О. Філатової, автора даної публікації. У багатьох із названих робіт спеціально не досліджувалась проблема прогностичної функції діяльності концертмейстера у вокальному класі, але ж підходи до цієї проблематики часто наявні в музично-педагогічних роботах, оскільки вона є центральним професійним маркером професії концертмейстера.

**Виклад основного матеріалу.** Наукове осмислення професійної діяльності концертмейстера в розумінні спеціального виду музично-виконавської практики формувалося досить поступово у ХХ ст., оскільки ця галузь музичного професіоналізму розвивалася у складній взаємодії композиторської та виконавської праці. З кінця 1990-х рр. з'являється все більше музикознавчої та музично-педагогічної літератури, яка висвітлює проблеми професії концертмейстера й особливості його професійної діяльності. На сучасному етапі можна відзначити найбільшу кількість досліджень (монографії, дисертації, окремі статті, методичні посібники). Досить різноманітна література, яка висвітлює різні сторони та рівні мистецтва концертмейстерства, різні аспекти цього виду музично-виконавської діяльності.

З погляду наукового освоєння специфіки практичної діяльності концертмейстера, який працює з вокалістами, особливо цінними стали ті книжки, що фіксують емпіричний досвід видатних майстрів концертмейстерського мистецтва і які мають світову славу (відомі видання Є. Шендеровича, Дж. Мура і В. Чачави). Найбільш широко, як відомо, представлена література, яка досліджує методичні питання формування професійної майстерності концертмейстера, методи навчання і виховання його професійних якостей. Ця область дослідницьких інтересів була пріоритетною за радянських часів, загалом, педагогічні аспекти концертмейстерства стали найбільш раннім напрямом його теоретичного осмислення. У даному проблемному полі можна виділити свої спеціальні напрями, які пов'язані з поділом концертмейстерської практики на вузькопрофільні області, як-от: робота з вокалістами, хором чи інструменталістами. У кожному із зазначених напрямів висвітлюються окремі специфічні питання, які пов'язані з особливостями виконавської взаємодії. До того ж досить великий об'єм літератури з даного питання класифікується за типами дослідницької праці: роботи монографічного типу, дисертаційні дослідження, статті, методичні посібники та розробки.

Досить розвинута нині культурологічна проблематика, пов'язана із «загальними» питаннями концертмейстерського мистецтва: історичними аспектами його розвитку, особливостями розвитку цього виду музичної діяльності в тій чи іншій країні або виконавській традиції, взаємозв'язку його із соціально-культурним контекстом тієї чи іншої епохи тощо. Серед спеціальної літератури такого роду можна відзначити окремі розділи навчального посібника Л. Повзун, присвячені історії камерних інструментально-ансамблевих жанрів, дисертації І. Польської, А. Юдіна, Н. Мельникової, В. Бабюк, статті І. Польської, Н. Равчєєвої, Т. Молчанової. Останніми роками все частіше з'являються публікації, які звернені до теми побутування музично-виконавської діяльності концертмейстера в сучасних культурних умовах. Так, наприклад Т. Молчанова у своїй статті розглядає дуже важливе питання про статус піаніста-концертмейстера в сучасній музичній практиці, аргументує позитивну тенденцію визнання високої значущості концертмейстера в музично-творчому процесі. Одним із вагомих аргументів в даному разі, на думку автора статті, стає підтримка цього статусу на сучасних вокальних та інструментальних конкурсах, а також створення спеціальних конкурсів, на яких оцінюється майстерність концертмейстера. Саме в таких акціях реалізується сучасний соціокультурний контекст, у якому живе мистецтво піаніста-концертмейстера [4].

Одним із найактуальніших напрямів у вивченні концертмейстерства є психологічні аспекти музично-виконавської діяльності концертмейстера. Цей аспект концертмейстерської практики викликає особливий інтерес, оскільки психологічні механізми взаємодії в



ансамблевому виконавстві лежать в основі гармонійного поєднання окремо взятих творчих одиниць – соліста і концертмейстера. Так, до психологічних аспектів музично-виконавської діяльності концертмейстера і психологічного компоненту його професійної компетентності зверталися такі автори, як А. Люблінський, Є. Шендерович, О. Островська, О. Коробова, А. Григор'єв, М. Сидорова, І. Бутова. У процесі розгляду психологічних аспектів діяльності концертмейстера дослідники слушно відзначають, що «<...> у ряду багатьох музичних професій концертмейстерство найбільш вимогливе до універсальних комунікативних здібностей. Невипадково якості, що характеризують майстерність концертмейстера, які в методичній літературі називають «особливим чуттям», «концертмейстерською інтуїцією», «концертмейстерською жилкою», відносять не стільки до виконавських або педагогічних, скільки до психологічних властивостей» [5, с. 3].

Зазначені психологічні нюанси особистості концертмейстера, як показує практичний досвід, часто залежать від особливого складу мислення, результатом якого стає здатність прогнозувати різні сторони творчого і педагогічного процесу. В остаточному підсумку йдеться про певну функцію професійної діяльності, яка корелює і концертмейстера, студента і педагога, більш досвідченого професіонала, наставника й учня. Ця функція – прогностична – є найважливішим компонентом у структурі професійної діяльності концертмейстера, який забезпечує доцільність і продуктивність певного алгоритму практичних дій, спрямованих на досягнення творчого (художнього) результату.

Прогностичні здібності як спеціальний аспект професійної діяльності завжди були об'єктом психологічних досліджень. Видатні психологи Б. Ломов і Є. Сурков розглядали їх як механізм випереджального відображення дійсності. У широкому контексті психологічної теорії антиципації (здатності суб'єкта діяти й ухвалювати рішення з певною часопросторовою настановою щодо очікуваних, майбутніх подій), дослідники-психологи обґрунтовують регулятивну функцію прогностичного елемента, який «забезпечує готовність до подій, запобігання їх у поведінці і плануванні дій» [2, с. 123]. Відома дослідниця в галузі педагогічної психології Л. Регуш доводить, що у структурі прогностичних здібностей можна виділити конкретні якості розумових процесів, як-от аналітичність, глибина, усвідомленість, гнучкість, перспективність і доказовість мислення. Рівень розвитку цих якостей забезпечує ефективність прогностичної діяльності особистості [6].

У професійній діяльності педагога-концертмейстера у вокальному класі питання про здатність прогнозування як спеціальної якості особистості є досить актуальним [3]. Оскільки саме ця сторона педагогічної роботи концертмейстера безпосередньо пов'язана із психологічною взаємодією піаніста і співака, від якої залежить загальний перебіг виконавського процесу, його творчий результат. Причому спектр цієї взаємодії надзвичайно широкий: від уміння вловити миттєвий настрій вокаліста і підлаштуватися до нього, а також коригувати його до чітких і раціональних практичних дій на підставі знання про виконавські якості та здібності студента.

Вплив здатності прогнозування, яка є основним психічним елементом прогностичної функції людської діяльності, загалом на її успішність, доведено в цілій низці досліджень. Так, наприклад, видатний російський психолог А. Брушлінський під час вивчення прогностичної функції розумової діяльності довів, що саме передбачення шуканого визначає економічність, обґрунтованість і правильність рішення [2]. У процесі аналізу умов високих досягнень у педагогічній діяльності відомий психолог і педагог О. Бодальов також акцентує увагу на вирішальній ролі здатності вчителя прогнозувати дії, учинки учнів у процесі навчання. «У визнаного знавця людей зі спостережливістю тісно межує особлива форма інтуїції, яка полягає у здатності даної людини на основі швидкої оцінки характеристики зовнішності і поведінки людей визначити їхню внутрішню суть, майбутні дії» [1, с. 102].

Обговорюваний аспект професійної діяльності піаніста-концертмейстера у класі вокалу безпосередньо пов'язаний зі спільною творчістю співака й піаніста, що заснована на прогнозуванні художнього результату (у термінології О. Коробової [5, с. 140]). Саме цей «стратегічний» вектор педагогічного процесу і виконавської співтворчості можна розглядати як найголовніший атрибут концертмейстерського мистецтва. Якщо комплексно підходити до прогнозування як невід'ємного компоненту творчої діяльності концертмейстера, то її можна розуміти як абсолютно особливий вид художньої діяльності, суть якого полягає в розпізнаванні і підтримці творчих намірів та ініціатив партнерів у процесі спільного музикування.

Здатність до прогнозування виражається на різних рівнях діяльності концертмейстера: розумовому, емоційно-психологічному, вербальному та практично-дієвому.

В основі першого із зазначених рівнів – специфічні особливості розумового складу особистості піаніста-концертмейстера, які зумовлюють тип його мислення. Для такого типу показові аналітичність, усвідомленість, гнучкість і перспективність – саме ці параметри, на думку психологів, формують прогностичні можливості людини. В умовах музично-виконавської діяльності зазначені розумові особливості проєктуються на способи досягнення поставлених цілей і завдань у процесі освоєння музичного твору і концертного виступу.

Аналітичність мислення концертмейстера в цьому плані відіграє провідну роль, оскільки здатність до адекватної, усвідомленої оцінки виконавських здібностей, навичок і можливостей студента-вокаліста, особливостей психологічного складу його натури і характеру безпосередньо пов'язана зі способами і прийомами досягнення педагогічних цілей. Уміння «розкласти» виконавський тип вокаліста на складові елементи – це запорука успішної педагогічної та творчої діяльності концертмейстера: кожен із цих елементів повинен бути усвідомлений як «вихідна одиниця», яка потенційно може «працювати» на художній результат. Аналітичність як розумова якість концертмейстера дозволяє також успішно реалізувати загальну схему вирішення того чи іншого завдання, у якій традиційно виділяють шість послідовних етапів: визначення навчальної мети, тобто об'єктивних підстав того невідомого способу, який відповідав би заданій ситуації; практичне перетворення цієї ситуації, виявляє зв'язок між умовами і шуканим способом здійснення дії; аналіз, що дозволяє встановити цей зв'язок; узагальнення результатів аналізу у формі моделі; контроль і оцінка встановленого загального способу; його конкретизація.

Гнучкість же мислення концертмейстера дає можливість чуйного реагування на нестандартні співвідношення цих елементів (мотивований, але психологічно нестабільний, технічно оснащений, але немотивований тощо), уникати непродуктивних дій і психологічно дискомфортних ситуацій у творчому процесі. Перспективність мислення можна розглядати узагальнюючим чинником, який вбирає в себе вищезгадані, підпорядковує їх передбаченням кінцевого результату взаємодії концертмейстера і вокаліста.

Емоційно-психологічний рівень базується на емоційній чуйності і мобільності психічних реакцій концертмейстера, тобто на тих показниках особистості, які забезпечують принципову залученість у процес взаємодії зі співаком, у його персональну емоційно-психологічну орбіту. Без цього чинника неможлива повноцінна співпраця під час навчання, а в концертних виступах і поготів. Уміння «почути» психологічний стан вокаліста, спрямувати його у відповідне педагогічному та концертно-виконавському процесам русло, переходити з одного емоційного стану в інший є найважливішими складовими частинами професійної діяльності піаніста-концертмейстера, що працює з вокалістами. Вони безпосередньо залежать від його психологічного складу і широти емоційного спектра, які часто пов'язують із мобільністю психічних реакцій.

Вербальний рівень реалізації прогностичної функції передбачає особистісну здатність концертмейстера до адекватного словесного оформлення навчальних цілей і завдань як складових частин педагогічного процесу. На цьому рівні задіяні розумові параметри, про які говорилося вище: рівень конкретизації понять і образних асоціацій, якими концертмейстер користується під час занять, безпосередньо залежить від його аналітичних здібностей, а також від усвідомленості музичного змісту вокального твору і виконавських навичок студента. Гнучкість же мислення зумовлює принцип «адаптації» образно-змістовного сенсу музики до індивідуального сприйняття студента і його психічних реакцій. Тому особливості мислення концертмейстера забезпечують продуктивність вербального компоненту взаємодії педагога-концертмейстера і студента-вокаліста. Чітко сформульовані завдання і цілі, у свою чергу, налаштовують студента на активну позицію подолання труднощів і усвідомленого розуміння тих чи інших механізмів виконавського процесу.

Практично-дієвий рівень утілюється у принципі «моделювання» та створення різноманітних ситуацій і умов, які можуть сприяти успішній реалізації виконавської практики студента та його індивідуально-особистісних професійних якостей. Тут ідеться про прогнозування психологічних реакцій, які моделюють поведінку студента під час індивідуальних занять та концертних виступів. І цей рівень реалізації прогностичної функції концертмейстера в його професійній діяльності також прямо залежить від його розумових характеристик: оскільки й усвідомленість, і гнучкість, і перспективність, зрештою, «працюють» на створення адекватних до індивідуальної особистості студента-вокаліста умов його професійної реалізації. Ці умови залежать від конкретних практичних дій концертмейстера, які спрямовані на створення того чи іншого ситуативного комплексу, що надає можливість досягнути бажаного художнього результату.

**Висновки.** Прогностичні здібності та навички є найважливішим структурним компонентом професійної компетентності концертмейстера, за допомогою якого здійснюється багаторівнева взаємодія піаніста і вокаліста. Ця взаємодія забезпечує доцільність вирішення поставлених завдань, досягнення цілей у процесі навчання студентів, успішність концертної практики. Здатність до прогнозування виражається на таких рівнях діяльності концертмейстера: розумовому (аналітичність, усвідомленість, гнучкість і перспективність мислення), емоційно-психологічному (емоційна чуйність і мобільність психічних реакцій), вербальному (адекватне словесне оформлення цілей і завдань), практично-дієвому (створення ситуативного комплексу). Прогностична функція діяльності концертмейстера є спеціальним системним явищем, яке орієнтоване на досягнення «художнього результату».

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодалев А. Личность в общении. Москва : МГУ, 1983. 272 с.
2. Брушлинский А. Мышление и прогнозирование. Москва : Знание, 1979.
3. Демидова В. Прогностичний компонент у професійній діяльності педагога : навчально-методичний посібник. Одеса : Південний науковий центр АПН України, 2007. 168 с.
4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера в соціокультурному контексті сучасності. URL: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64).
5. Островская Е. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства : дис. ... канд. искусств.: 17.00.02. Тамбов, 2006. 233 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/psikhologicheskie-aspekty-deyatelnosti-kontsertmeistera-v-muzykalno-obrazovatelnoi-sfere-ins>.
6. Регуш Л. Психология прогнозирования: способность, ее развитие и диагностика. Киев : Вища школа, 1997. 88 с.

#### REFERENCES

1. Bodalev, A. (1983). Personality in communication. M.: Moscow State University [in Russian].
2. Brushlinsky, A. (1979). Thinking and forecasting. M.: Knowledge [in Russian].
3. Demidova, V. (2007). The prognostic component in the professional activity of the teacher: a training manual. Odessa: Southern Scientific Center of the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
4. Molchanova, T. (2013). Art of the pianist-concert master in the socio-cultural context of the present. URL: [irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis\\_64](http://irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64)
5. Ostrovskaya, E. (2006). Psychological aspects of the accompanist's activity in the musical educational sphere of instrumental performance: dis.... cand. art history, specialty 17.00.02 – Musical art. Tambov [in Russian].
6. Regush, L. (1997). Prediction psychology: ability, its development and diagnostics. Kiev: Graduate School [in Ukrainian].



УДК 786.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-20>**Наталія Борисівна Язикова**

ORCID: 0000-0002-6259-9798

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[nataly.yazukova19@gmail.com](mailto:nataly.yazukova19@gmail.com)

## ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ У КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

**Мета роботи** – теоретично обґрунтувати актуальність необхідності формування виконавських навичок гри на фортепіано у студентів-непіаністів вищих музичних закладів у рамках компетентнісного підходу щодо єдиної загальнодержавної стратегії розвитку освіти. **Методологія дослідження** – науково-теоретичні концепції у сфері мистецької освіти, музичної педагогіки та виховання, мистецтвознавства; теоретико-методологічні основи педагогіки мистецтва; наукові праці, присвячені розв'язанню основних проблем теорії та методики фортепіанної педагогіки та виконавства. **Наукова новизна** дослідження полягає у визначенні значущості інтегрованих зв'язків між означеною дисципліною та дисциплінами фахової спрямованості у процесі навчання здобувачів вищої освіти I (бакалаврського) рівня спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Доведено доцільність опанування студентами різних спеціалізацій умінь гри на фортепіано, гри ансамблем, акомпанування. Уточнено поняття «виконавські вміння гри на фортепіано у класі загального та спеціалізованого фортепіано». **Висновки.** Виконавські вміння гри на фортепіано у класі загального та спеціалізованого фортепіано визначаються якістю сформованості компонентів інтерпретаційної діяльності, що формуються у процесі виконання фортепіанних творів; базуються на досвіді, особистісних психофізичних якостях, музичних здібностях та впливають на професійне становлення студентів; розвиток умінь гри на фортепіано є необхідним компонентом музичного навчання студентів за всіма спеціалізаціями; специфіка викладання дисципліни «Загальне та спеціалізоване фортепіано» базується на принципах розвивального й інтегрованого навчання, які позитивно впливають на музичне виховання студентів, забезпечують розвиток професійно значущих теоретичних знань, інтерпретаційних умінь, необхідних для вдосконалення виконавської майстерності в рамках основної спеціалізації; доцільність використання методів роботи у класах загального та спеціалізованого фортепіано зумовлена вимогами та специфікою навчання у класі з основної спеціалізації.

**Ключові слова:** дисципліна «Загальне та спеціалізоване фортепіано», студент-непіаніст, акомпанемент, ансамбль, гра на фортепіано, виконавські вміння, професійна спеціалізація.

*Yazukova Nataliia Borysivna, Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant Professor at the Department of General and Specialized Pianos of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Theoretical fundamentals of formation of music-performance skills in students-nonpianists in the class of general and specialized piano**

**Research objective** to theoretically substantiate the relevance of the competency approach to the need for the formation of performing skills of piano playing in students–nonpianists of higher music institutions. **The methodology** of the study are scientific and theoretical concepts in the field of art education, music pedagogy and education, art history; theoretical and methodological foundations of art pedagogy; scientific works devoted to solving the main problems of the theory and methods of piano pedagogy and performance. **The scientific novelty** of the research is the manifestation of integrated connections of the discipline “General and specialized piano” with the disciplines of professional orientation in the process of teaching students majoring in 025 “Musical Arts”. The expediency of mastering by students of different specializations the skills of playing the piano, playing in an ensemble and accompaniment has been substantiated; the concept of “performing skills of playing the piano in the class of general and specialized piano” has been clarified. **Conclusions.** A retrospective analysis of the scientific, theoretical and methodological literature on the problem of the formation of performing skills in playing the piano in the classes of the discipline “General and specialized piano” allows us to formulate the following conclusions: performing skills of playing the piano in the class of general and specialized piano is as automated components of performance, which are produced in the process of performing piano works; are based on experience, personal psychophysical qualities, musical abilities of students and influence their professional development in the chosen specialization; acquisition of piano skills is a necessary component of music education in all specializations; the specifics of teaching the discipline “General and Specialized Piano” is based on the principles of developmental learning, integrative processes, which, in turn, promotes general music education of students and ensures the development of professional music-theoretical knowledge, performing skills, which are

necessary components on the main specialization; the expediency of using methods of work in general classes of piano playing is determined by their adaptation to the requirements of specialization of students.

**Key words:** discipline “General and specialized piano”, student-nonpianist, accompaniment, ensemble, piano playing, performing skills, professional specialization.

**Языкова Наталия Борисовна**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной академии имени А. В. Неждановой

**Теоретические основы формирования музыкально-исполнительских навыков в классе общего и специализированного фортепиано**

**Цель работы** – теоретически обосновать актуальность необходимости формирования исполнительских навыков игры на фортепиано у студентов-непианистов высших музыкальных заведений в рамках компетентностного подхода единой общегосударственной стратегии развития образования. **Методология исследования** – научно-теоретические концепции в сфере художественного образования, музыкальной педагогики и воспитания, искусствоведения; теоретико-методологические основы педагогики искусства; научные труды, посвященные решению основных проблем теории и методики фортепианной педагогики и исполнительства. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении значимости интегрированных связей между обозначенной дисциплиной и дисциплинами профессиональной направленности в процессе обучения соискателей высшего образования I (бакалаврского) уровня специальности 025 «Музыкальное искусство». Доказана целесообразность овладения студентами различных специализаций умениями интерпретации, ансамблевого музицирования, игры на фортепиано, аккомпанемента. Уточнено понятие «исполнительские умения игры на фортепиано в классе «Общего и специализированного фортепиано». **Выводы.** Ретроспективный анализ научно-теоретической, методической литературы по проблеме формирования исполнительских умений игры на фортепиано на занятиях по дисциплине «Общее и специализированное фортепиано» позволяет сформулировать следующие выводы: исполнительские умения игры на фортепиано в классе общего и специализированного фортепиано определяются качеством сформированности компонентов исполнительской деятельности, развиваются в процессе интерпретации фортепианных произведений; базируются на опыте, личных психофизических качествах, музыкальных способностях и влияют на профессиональное становление студентов; развитие умений игры на фортепиано является необходимым компонентом музыкального обучения студентов всех специализаций; специфика преподавания дисциплины «Общее и специализированное фортепиано» базируется на принципах развивающего и интегрирующего обучения, что способствует общемузыкальному воспитанию студентов, обеспечивает развитие профессионально значимых теоретических знаний, интерпретационных умений, необходимых для совершенствования исполнительского мастерства в рамках основной специализации; целесообразность использования методов работы в классах общего и специализированного фортепиано обусловлена требованиями и спецификой обучения основной специализации.

**Ключевые слова:** дисциплина «Общее и специализированное фортепиано», студент-непианист, аккомпанемент, ансамбль, игра на фортепиано, исполнительские умения, профессиональная специализация.

**Актуальність теми дослідження.** Вимоги сучасності виводять на перший план особистість музиканта-виконавця, що володіє професійними компетентностями у сфері музичного мистецтва, які надають можливість опанування інструментарію для його подальшого застосування у сферах музичного виконавства, музичної педагогіки, науково-дослідницької діяльності в галузі мистецької освіти. Отже, потреби соціокультурного сьогодення передбачають посилення уваги у процесі виховання студента-музиканта до опанування суміжних сфер виконавського мистецтва. Вирішенню такого завдання сприяє дисципліна «Загальне та спеціалізоване фортепіано».

Ретроспективний аналіз літератури з теорії та практики викладання загального фортепіано дає підстави зробити висновок про неоднозначність підходів щодо розуміння доцільності впровадження в навчальну діяльність студентів вищезгаданої дисципліни. Так, шлях її становлення у професійній освіті охоплює періоди від обов'язкової складової частини музичного навчання до нівелювання її значущості у зв'язку з вузькоспеціалізованим характером підготовки музикантів-виконавців. Історія відродження дисципліни «Загальне фортепіано» як потужного засобу розвитку художнього інтелекту та музичного мислення в середині ХХ ст. пов'язана з іменами Н. Загорного, В. Ниркової та Г. Ципіна.

Зараз опанування вміння гри на фортепіано стало не тільки обов'язковою умовою фахової підготовки студентів усіх спеціалізацій вищих музично-виконавських закладів, а й свідченням компетентності музиканта-професіонала. Актуальність проблеми опанування виконавських умінь у класі загального фортепіано виявляється сьогодні в розвідках нових методик та інноваційних технологій. З огляду на ці обставини вважаємо за необхідне виявити особливості впливу фортепіано-виконавських умінь, які опановують студенти на заняттях із дисципліни «Загальне фортепіано», на процес формування спеціалізованих умінь майбутніх музикантів-виконавців, оркестрантів, вокалістів, хормейстерів-диригентів.

Історичні надбання світової музичної педагогіки, досвід видатних педагогів та музикантів засвідчують важливість формування виконавських умінь гри на фортепіано в контексті паралельного освоєння їх студентами всіх спеціалізацій. Означені питання широко представлені в дослідженнях вітчизняних учених. На думку К. Давидовського, З. Йовенка, К. Коленко, О. Лось, О. Новицької, Ю. Тарчинської та інших, формування в музиканта відповідних умінь забезпечує повноцінність загальноестетичної, інтелектуальної та виконавської діяльності у процесі професійного музичного навчання [4; 6; 7; 9; 10; 15]. Ю. Тарчинська підкреслює складність опанування піаністичної майстерності студентами-непіаністами (за термінологією О. Гольденвейзера), у своєму дисертаційному дослідженні наголошує на необхідності пошуку більш ефективних методик, спрямованих на посилення уваги до дисципліни «загальне фортепіано» у системі міждисциплінарних зв'язків [15].

Ще С. Фейнберг підкреслював специфічні особливості фортепіано (універсальність, фактурність, тембральну необмеженість, об'ємне оркестрове звучання, технічне оснащення) та вказував на придатність цього інструмента не тільки для втілення творчих задумів музиканта, а й для практичного застосування в навчанні та вихованні особистості взагалі [16, с. 1]. Саме ці властивості інструмента привели до виділення в системі професійного музичного навчання окремого курсу «Загальне фортепіано», який сьогодні йменується «Загальне та спеціалізоване фортепіано».

**Мета дослідження** – теоретично обґрунтувати актуальність необхідності формування виконавських навичок гри на фортепіано у студентів-непіаністів вищих музичних закладів у рамках компетентнісного підходу щодо єдиної загальнодержавної стратегії розвитку освіти. *Методологію дослідження* становлять науково-теоретичні концепції сфери мистецької освіти, музичної педагогіки та виховання, мистецтвознавства; теоретико-методологічні основи педагогіки мистецтва; наукові праці, присвячені розв'язанню основних проблем теорії та методики фортепіанної педагогіки та виконавства.

**Наукова новизна** дослідження полягає у виокремленні значущості інтегрованих зв'язків між означеною дисципліною та дисциплінами фахової спрямованості у процесі навчання здобувачів вищої освіти I (бакалаврського) рівня спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Доведено доцільність опанування студентами різних спеціалізацій умінь гри на фортепіано, гри ансамблем, акомпанування. Уточнено поняття «виконавські вміння гри на фортепіано у класі загального та спеціалізованого фортепіано».

**Виклад основного матеріалу.** Шлях становлення «Загального фортепіано» у професійній освіті зазнав чималих змін: від обов'язкової складової частини професійних умінь майстра-універсала (в епоху старовинних клавішно-струнних інструментів) до малозначного відгалуження у структурі предметних складових частин фортепіанної педагогіки, що на початку попереднього сторіччя було спричинене диференціацією окремих музичних спеціальностей.

Лише у 80-ті рр. XIX ст. предмет «Загальне фортепіано» посів гідне місце в навчальних програмах вищих музичних закладів. За словами М. Рубінштейна, мета підготовки студентів консерваторій того часу полягала у вихованні музикантів-спеціалістів як у вузькому (профільному), так і в широкому сенсі [13]. За уставом консерваторії вказаної епохи наголошувалося на можливості кожного студента присвятити себе вивченню того чи іншого інструмента або предмета, але в будь-якому разі професійне навчання студентів мало включати спів хором, гру на фортепіано, історію й естетику музики [13].

Визначна співачка О. Амфітеатрова-Левицька вказувала на обов'язкову складову частину випускового іспиту з фортепіано для студентів-вокалістів, де вони повинні були виконувати не тільки акомпанемент твору напам'ять та в різних тональностях, а й етюди, сонати, хорові партитури [1, с. 71].

Незважаючи на прогресивні тенденції, професійна освіта початку XX ст. опинилась на шляху дилетантизму. Такий підхід у вищій школі передбачав управління та виконання певної діяльності за умов відсутності належних знань та професійної підготовки. П. Хазанов називає цей період у музичній освіті «агресивним дилетантизмом», підкреслює тим самим ситуативно-імпульсивний підхід взагалі в системі навчання та його негативний вплив на професійну музичну освіту [17]. Саме в цей період вивчення фортепіано студентами-непіаністами опинилося перед загрозою знищення.

Перші спроби з визначенням еквівалентного місця предмета «Загальне фортепіано» серед інших дисциплін пов'язані з іменами М. Вигодського, Н. Загорного. М. Вигодським започатковано теоретичні обґрунтування специфіки загального фортепіано як самостійної дисципліни. На думку вченого, вони полягали в такому: відмінність від спеціального



фортепіано; відповідність форм роботи та репертуару спеціальності студентів; орієнтування процесу навчання на їхню різнобічну музичну діяльність; виховання освіченої культурної особистості [2, с. 6, 12].

Учений зазначав, що виконавець у процесі вивчення курсу загального фортепіано набуває вміння передавати все розмаїття музичних явищ, що властиві системі звукодобування профільної спеціалізації. Вищеозначену інтеграцію вмінь автор пов'язує з підвищенням «виконавської культури» студента, наголошує на залежності вибору методів навчання у класі загального фортепіано від професійної спрямованості студента [2, с. 6].

Незважаючи на розвиток теоретично-наукових міркувань у контексті окреслених питань, наступні декілька десятиліть курс «Загальне фортепіано» знову втрачає свої позиції. Це був час виведення на перший план постаті музиканта-соліста, зосередження уваги викладачів на підготовці вузькоспеціалізованих виконавців, унаслідок чого роль вказаної дисципліни знов почала зводитися керівниками навчальних закладів музичного спрямування до значення «другорядної» дисципліни.

У 80-ті рр. з поверненням ідеї виховання «музикантів широкого профілю», які володіють багатьма видами професійної діяльності, здійснився прорив в оцінюванні педагогами та вченими значення й можливостей курсу. У цей час з'являються дослідження, що виявляють мету та завдання дисципліни, розкривають її міждисциплінарні зв'язки. Під керівництвом В. Ниркової вийшла «Програма з фортепіано для студентів різних спеціальностей», яка й досі є базовим документом для викладачів предмета музичних вишів [11]. Учена аналізує та розкриває сутність «Загального фортепіано» у контексті міждисциплінарних зв'язків, доводить практичну необхідність гри на фортепіано, її впливу на якісне осягнення предметів історико-теоретичної та спеціалізованої спрямованості. Висловлені у програмі методичні положення розвинуто в роботах З. Йовенко та Г. Ципіна [6; 18]. Важливим висновком досліджень учених було означення змістових відмінностей дисциплін загального та спеціального фортепіано, що дозволяло окреслити завдання курсу «Загальне фортепіано» у системі забезпечення теоретичної, методичної та виконавсько-інструментальної підготовки майбутніх виконавців та педагогів. З. Йовенко зосереджує увагу на трьох основних положеннях: усі предмети навчального закладу підпорядковані меті підготовки студента певної професійної спрямованості; курс «Загальне фортепіано» призначений для вивчення представниками кожної з музичних спеціалізацій, крім піаністів; оптимізація навчання у класі «Загального фортепіано» залежить від варіативності методики викладання з урахуванням: спеціалізації студента, технічних можливостей кожного студента, часу, відведеного на вивчення даної дисципліни, наявності чи відсутності інструмента для домашніх занять [6].

Початок нового тисячоліття ознаменувався вимогами суспільства щодо суттєвих змін освітнього процесу. Стосовно музично-виконавської освіти – це забезпечення випускників нового покоління здатністю «розв'язувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми в галузі музичної професійної діяльності, що передбачає застосування системи інтегрованих художньо-естетичних знань із теорії, історії музики, педагогіки і виконавства та характеризується комплексністю та невизначеністю умов» [14]. Виходячи з того, що розвиток особистості у процесі навчання стимулюється навчанням, питання навчання нині повинні вирішуватись з урахуванням перспективного впливу його результатів на розвиток особистості студентів-музикантів. У такій ситуації надзвичайно цінними і продуктивними видаються спільні пошуки музично-педагогічної науки та виконавської практики щодо переосмислення сутності принципу «міждисциплінарні зв'язки» у контексті інтеграційних процесів. Інтегроване навчання у класі загального фортепіано пов'язане із сукупністю послідовних, взаємопов'язаних дій викладача та студента. Підґрунтям цього процесу є об'єднання навчального матеріалу з різних освітніх галузей навчання в єдину «знанцеву» парадигму. Розглядаючи означений курс в аспекті його інтегрованості, ми привертаємо увагу викладачів до:

- необхідності здійснення кореляції між знаннями та практичними вміннями, що студенти отримують на заняттях із загального фортепіано й у процесі опанування дисциплін фахового спрямування;
- осягнення логіки формування наскрізних умінь та ключових фахових виконавських навичок на уроках із загального фортепіано;
- пошуку та встановлення змістових зв'язків між блоками навчальної інформації;
- організації навчання на основі об'єднання різних інструментально-виконавських засобів реалізації засвоєного вміння, наприклад: артикуляція, звукоутворення, побудова драматургічної концепції музичного твору тощо.

Варто зазначити, що загальне фортепіано за програмою державних вищих музичних закладів України зазначене як «Загальне та спеціалізоване фортепіано». Розподіл на дві дисципліни («Загальне фортепіано» та «Спеціальне фортепіано») передбачає таке: ознака «загальне» охоплює студентів-інструменталістів, вокалістів та хорових диригентів; а «спеціалізоване» – теоретиків, музикознавців, композиторів, культурологів.

Оцінюючи особливості формування вмінь гри на фортепіано, Н. Гаріпова, С. Денисова, Н. Мосенко, визначають дві групи спеціалістів, для яких опанування піаністичної майстерності не є фаховою підготовкою. Виявляючи різні рівні адаптивності до гри на фортепіано інструменталістів та неінструменталістів, учені акцентують увагу на способах формування «звукотворчої волі» й особливостях звукодобування.

У результаті порівняння адаптивних здібностей щодо гри на фортепіано серед інструменталістів, вокалістів та хормейстерів, представників музикознавчих і теоретичних дисциплін Н. Вогралік, З. Йовенко, Н. Кузнєцова, П. Хазанов, Г. Ципін, Т. Цокало, К. Шалімова доходять висновку про більш низький рівень пристосованості до фортепіано-виконавської діяльності студентів вокальних спеціалізацій.

Запропонований нами умовний розподіл студентів-непіаністів на три групи (I – музикознавці, композитори та хорові диригенти, II – інструменталісти, III – вокалісти) базується на таких загальних особливостях опанування вмінь гри на фортепіано, як: усвідомлення важливості формування фортепіанно-виконавських умінь у контексті їхнього зв'язку зі здобутками професійної спрямованості; засоби подолання технічних складнощів виконання; досвід довшівської фортепіанної підготовки; досвід сприймання емоційно-образної сутності музики; рівень сформованості навичок самостійного аналізу творів; розвиненість здатності до слухового уявлення не тільки нотного, а й звукових фрагментів; ступінь володіння принципами організації рухового процесу: постановкою рук, м'язовою, суглобною та нервово-м'язовою системами; рівень автоматизації в застосовуванні різних прийомів музичної виразності (*legato*, *staccato*, трелі, арпеджіо, пасажі тощо); наявність відчуття контакту із клавіатурою; раціональність емоційно-психологічних та фізіологічно-енергетичних затрат.

Отже, постає необхідність розгляду отриманих під час навчання у класі «Загального та спеціалізованого фортепіано» умінь, що набувають практичної значущості у професійному зростанні, розширенні виконавської спеціалізації, тобто «умінь, що породжують нові вміння».

Непіаністам опанування гри на фортепіано надає можливість розвитку: музично-стильових відчуттів на основі знайомства з українським і світовим музичним репертуаром; музичної пам'яті та почуття ритму; слухового та тактильного осягнення багатоголосної фактури; звуковисотності слуху завдяки опануванню темперованого звукоряду фортепіано; виховання вмінь прослуховування фактури за горизонталлю та за вертикаллю, розвиток мелодичного, гармонічного, поліфонічного та тембродинамічного слухів; підвищення якості самостійної роботи студентів над музичним текстом.

Серед перелічених умінь варто звернути особливу увагу на перспективні можливості розвитку у студентів внутрішнього відчуття багатоголосся. Відчуття багатоголосся відіграє важливу роль у формуванні музичного мислення музикантів усіх спеціалізацій, але особливого значення воно набуває у творчій діяльності вокалістів, духовиків, які, урахувавши особливості інструмента, завжди обмежені рамками одноголосного виконання. Струнні смичкові інструменти здатні до оперування багатоголоссям, але їхні можливості не можуть порівнюватись із роєм.

Багатоголосна фактура створює умови для розвитку слухових якостей студентів: темперований звукоряд фортепіано стає незамінним помічником у формуванні звуковисотності слуху, слухового контролю за чистотою інтонації, що є особливо значущим для студентів-струнників, духовиків, вокалістів. Водночас особливості фортепіанної фактури дозволяють виховувати почуття звуковисотності не тільки окремих звуків, а й у музично-вертикальній площині. Посилаючись на А. Островського, який вказував на інтонаційну чистоту як результат і умови виховання слуху, варто підкреслити результативну цінність опанування темперованого звукоряду фортепіано студентами-непіаністами [12].

Особливістю музичного слуху, як зауважує О. Колосовська, є наявність його різновидів, як-от: гармонічний – уміння чути вертикальні співзвуччя; поліфонічний – уміння чути одночасне проведення двох та більше голосів; звуковисотний – уміння розрізнати звуки за властивою їм висотою, тембровий – спроможність чути особливий характер чи забарвлення звуку, голосу чи інструмента; ритмічний – навички розпізнання часової організації музичного твору [8].

Гра на фортепіано створює унікальні можливості щодо розвитку поліфонічного слуху. Але в переважній кількості тематичної наукової літератури йому надається визначення в об'єднанні з багатоголоссям. На наш погляд, уміння, на які впливає якість поліфонічного слуху, становлять для теоретиків, композиторів та хорових диригентів найвагомішу частину курсу навчання за їхніми спеціалізаціями. Для всіх інструменталістів можливість уяви твору, що виконується, у загальній палітрі сплетіння голосів – це підйом, уважає О. Колосовська, на високий щабель інтелектуальної, творчої роботи [8].

Щодо розвитку музичної пам'яті та почуття ритму під час навчання можна сказати таке. За технічною характеристикою, фортепіано – струнно-ударно-клавішний інструмент, його репертуар не тільки надає найширшу можливість знайомства з ритмічними стилями, але й ілюструє практично все розмаїття відгалужень стильових явищ. На думку Г. Ципіна, музична пам'ять цілком залежить від рівня сформованості музичного слуху та музично-ритмічного відчуття [18]. Розвитку ритму також сприяє гра в ансамблі, що є однією зі складових частин дисципліни «Загальне та спеціалізоване фортепіано».

Також важливим умінням для студентів усіх спеціалізацій є опанування культури гри ансамблем у рамках означеного предмета. Р. Гольдфейн підкреслює вагомість цього виду навчання для оркестрантів: колективний характер роботи, підпорядкованість свого виконання вирішенню загального завдання, отримання знань щодо специфіки гри з духовиками (урахування вдиху), зі струнниками (встановлення єдиних штрихів) [3, с. 20–26]. Саме гра ансамблем сприяє формуванню тембродинамічного слуху, що практично втілюється в уміннях знаходити баланс між динамічними можливостями рояля та духовими чи струнними інструментами. Навіть студентів, що за основною спеціалізацією (духові або народні інструменти) мають змогу вдосконалювати свої навички гри у складі оркестрів, гра акомпанементів стимулює звернути увагу на специфіку колективних форм виконавської діяльності. Цікаво, що за програмою курсу на таких заняттях студентам насамперед пропонуються до вивчення твори, де солірує інструмент, який є для студента основним. Змістом ансамблевої гри для хормейстерів стає опанування прикладів і хорових партитур, для оркестрантів – творів симфонічного жанру, що доповнює знання із предмета «Симфонічне диригування». Бажання охопити якомога більший репертуар потребує, за висловом Г. Ципіна, умінь ескізного проходження творів, навички гри з нот [17].

Завдання курсу «Загальне та спеціалізоване фортепіано» для студентів теоретико-композиторського факультету полягає в залученні їх до сфери власного виконавства й інтерпретаційних процесів, на протигагу теоретизації категорій, явищ та процесів, що вивчає музикознавство.

Важливим моментом щодо переваги інтеграційного змісту дисципліни «Загальне та спеціалізоване фортепіано» є взаємний вплив набутих умінь. Так, наприклад, під час гри ансамблем партії фортепіано студент водночас набуває вмінь, що мають своє продовження в іншій формі – гри акомпанементів. Поряд з усіма спеціальностями найбільш позитивний вплив гри акомпанементу на вдосконалення професійно-виконавських умінь відчувають вокалісти, унаслідок використання їхнього професійного репертуару.

Ретроспективний аналіз науково-теоретичної, методичної літератури із проблеми формування виконавських умінь гри на фортепіано під час занять із дисципліни «Загальне та спеціалізоване фортепіано» дає змогу сформулювати такі **висновки**:

- виконавські вміння гри на фортепіано у класі загального та спеціалізованого фортепіано визначаються якістю сформованості компонентів інтерпретаційної діяльності, що формуються у процесі виконання фортепіанних творів; базуються на досвіді, особистісних психофізичних якостях, музичних здібностях та впливають на професійне становлення студентів;

- розвиток умінь гри на фортепіано є необхідним компонентом музичного навчання студентів за всіма спеціалізаціями;

- специфіка викладання дисципліни «Загальне та спеціалізоване фортепіано» базується на принципах розвивального й інтегрованого навчання, які позитивно впливають на музичне виховання студентів, забезпечують розвиток професійно значущих теоретичних знань, інтерпретаційних умінь, необхідних для вдосконалення виконавської майстерності в рамках основної спеціалізації;

- доцільність використання методів роботи у класах загального та спеціалізованого фортепіано зумовлено вимогами та специфікою навчання у класі з основної спеціалізації.



## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Амфитеатрова-Левицкая А. Воспоминания о Московской консерватории. Москва : Музыка, 1966. 121 с.
2. Выгодский Н. Методическая хрестоматия по курсу общего фортепиано. Москва : Гос. муз. изд., 1935. 191 с.
3. Гольдфейн Р. Профилирующий раздел – важное звено в преподавании курса фортепиано. *Проблемы художественного творчества в аспекте исполнительской и педагогической деятельности* : сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому, г. Саратов, 24–25 ноября 2016 г. Саратов, 2017. 176 с.
4. Давидовський К. Застосування сучасних методів розвитку фортепіанної техніки на уроках загального фортепіано : методичні рекомендації для викладачів музичних училищ України. Київ : Музична Україна, 1992. 24 с.
5. Загорный Н. Фортепианная игра как вспомогательный в музыкальном образовании предмет : опыт методического обоснования общего курса игры на фортепиано. Ленинград : НКПС им. Т. Лоханкова, 1928. 58 с.
6. Йовенко З. Общее фортепиано : вопросы методики. Киев : Музична Україна, 1989. 99 с.
7. Коленко К. Особливості методики викладання фортепіано в педагогічному коледжі. *Соціум. Наука. Культура. Мистецтво*. URL: <http://intkonf.org/kolenko-k-i-osoblivosti-metodiki-vikladannya-fortepiano-v-pedagogichnomu-koledzhi/>.
8. Колосовська О. До питання основних складових у розвитку музиканта-інструменталіста у процесі навчання: актуальні питання гуманітарних наук. *Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2015. Вип. 13. С. 111–115.
9. Лось О., Сергеева Л. Особливості методичного забезпечення курсу «Додатковий музичний інструмент» (фортепіано) у навчальних закладах педагогічної освіти. *Психолого-педагогічні науки* : збірник наукових праць Ніжинського державного університету імені М. Гоголя. Ніжин, 2011. № 6. С. 94–96.
10. Новицька О. Деякі особливості викладання дисципліни «Загальне фортепіано» у вищих навчальних закладах : психолого-педагогічний аспект. *Проблеми загальної та педагогічної психології* : збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка Національної академії педагогічних наук України. Київ, 2010. Т. XII. 6. С. 248–258.
11. Ныркова В. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей : История и методологические принципы. *Вопросы истории, теории, методики*. Москва : Музыка, 1988. 48 с.
12. Островский А. Методика теории музыки и сольфеджио : пособие для педагогов. Ленинград : Музыка, 1970. 296 с.
13. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Санкт-Петербург : Союз художников, 2005. 160 с.
14. Стандарт вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти : наказ Міністерства освіти і науки України від 24 травня 2019 р. № 727. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2019/05/28/025-muzichne-mistetstvo-bakalavr.pdf>.
15. Тарчинська Ю. Формування у студентів-інструменталістів навичок виразного виконання у процесі вивчення курсу «Загальне фортепіано» : автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 2002. 19 с.
16. Фейнберг С. Пианизм, как искусство. Москва : Музыка, 1969. 608 с.
17. Хазанов П. А. Интеграция курса фортепиано со специальными дисциплинами в процессе подготовки музыкантов-исполнителей. *Современные проблемы науки и образования*. 2017. № 4. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=26664>.
18. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.

## REFERENCES

1. Amfiteatrova-Levickaya, A.N. (1966). *Memories of the Moscow Conservatory*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
2. Vygodskij, N.Ya. (1935). *Methodical reader on the course of general piano*. Moscow: Gos. muz. izd. [in Russian].
3. Gol'dfejn, R.M. (2017). The majors section is an important link in teaching the piano course. *Problemy hudozhestvennogo tvorchestva v aspekte ispolnitel'skoj i pedagogicheskoy deyatel'nosti*. Saratov. [in Russian].
4. Davidovs'kij, K.Yu. (1992). *Learning of the most advanced methods of developing piano technology in the lessons of the foreign piano: metodichni rekomendacii dlya vikladachiv muzichnih uchilishch Ukraini*. Kyiv: Muzichna Ukrayina. [in Ukrainian].
5. Zagornyj, N.N. (1928). *Piano playing as an auxiliary subject in musical education: the experience of methodological substantiation of the general course of playing the piano*. Leningrad: NKPS im. T. Lohankova. [in Russian].

6. Jovenko, Z.N. (1989). *General piano: questions of methodology*. Kyiv: Muzichna Ukrayina. [in Ukrainian].
7. Kolenko, K.I. Features of the methodology of the piano in the pedagogical college. *Socium. Nauka. Kul'tura. Mistectvo*. URL: <http://intkonf.org/kolenko-k-i-osoblivosti-metodiki-vikladannya-fortepiano-v-pedagogichnomu-koledzhi/>.
8. Kolosovs'ka, O. (2015). On the question of the main components in the development of a musician-instrumentalist in the learning process: current issues of the humanities. *Mizhvuziv's'kij zbirnik naukovih prac' molodih vchenih Drogobic'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universitetu imeni Ivana Franka*. 13, 111–115. [in Ukrainian].
9. Los' O.M., Sergejeva L.O. (2011). Features of methodical support of the course “Additional musical instrument” (piano) in educational institutions of pedagogical education. *Psihologo-pedagogichni nauki: zbirnik naukovih prac' Nizhins'kogo derzhavnogo un-t im. M. Gogolya*. 6. 94–96. [in Ukrainian].
10. Novic'ka, O.V. (2010). Some features of teaching the discipline “General Piano” in higher education: psychological and pedagogical aspect. *Problemi zagal'noyi ta pedagogichnoyi psihologiyi*. XII. 248–258. [in Ukrainian].
11. Nyrkova, V. (1988). Piano course for musicians of different specialties: History and methodological principles. *Voprosy istorii, teorii, metodiki*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
12. Ostrovskij, A.L. (1970). *Methods of music theory and solfeggio: a guide for teachers*. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
13. Rubinshtejn, A. (2005). *Music and its representatives*. St. Petersburg: Soyuz hudozhnikov. [in Russian].
14. The standard of sanctuary for specialty 025 “Musical mystery” for the first (bachelor's) sanctuary of sanctuary // Nakaz Ministerstva osviti i nauki Ukrayini vid 24.05.2019 r. № 727. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/vishcha-osvita/zatverdzeni%20standarty/2019/05/28/025-muzichne-mistetstvo-bakalavr.pdf>. [in Ukrainian].
15. Tarchins'ka, Yu.G. (2002). *Formation of students-instrumentalists skills of expressive performance in the process of studying the course “General Piano”*: avtoref. dis. kand. ped. nauk : 13.00.02. Kyiv. [in Ukrainian].
16. Fejnberg, S.E. (1969). *Pianism as an art*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
17. Hazanov, P.A. (2017). Integration of the piano course with special disciplines in the process of training musicians *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*. URL: <https://www.science-education.ru/ru/article/view?id=26664>. [in Russian].
18. Cypin, G.M. (1984). *Piano training*. Moscow: Prosveshcheniye. [in Russian].

УДК 780.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-21>

**Сергей Григорьевич Дикарев**

ORCID: 0000-0002-7400-6099

аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки

Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

[dikarev.serch1808@gmail.com](mailto:dikarev.serch1808@gmail.com)

## **РОЛЬ КОНТРАБАСА КАК КАМЕРНО-СОЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА В МУЗЫКЕ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО (НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТНОГО ДУЭТА ДЛЯ СКРИПКИ И КОНТРАБАСА)**

**Целью работы** является выявление специфики роли контрабаса как камерно-сольного инструмента в музыке Кшиштофа Пендерецкого (на примере Концертного дуэта для скрипки и контрабаса). **Методология исследования** опирается на использование аналитического, жанрового и структурно-функционального методов исследования. **Научная новизна** – обоснование полифункционального значения контрабаса в камерно-инструментальном творчестве Кшиштофа Пендерецкого. **Выводы.** В Концертном дуэте для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого раскрываются не только творческое мастерство композитора, но и тембровая корреляция таких одновременно столь схожих и столь различных струнно-смычковых инструментов, как скрипка и контрабас. Контрабас в Концертном дуэте для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого имеет полифункциональное значение. С одной стороны, композитор оставляет контрабасу его традиционную роль гармонической и басовой основы, используя оркестровое пиццикато. С другой стороны, партия контрабаса усложнена широкими скачками в высоком регистре, которые дают возможность контрабасу ощутить себя на месте солирующей скрипки. **Виртуозность**

партии контрабаса для исполнителя свидетельствует о переосмыслении К. Пендерецким возможностей контрабаса по сравнению с его ранними сочинениями. В Концертном дуэте для скрипки и контрабаса принцип концертности воплощен в своеобразной «игре» скрипки и контрабаса, поочередно выступающих на первый план и состязующихся друг с другом. Концертный дуэт для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого ставит перед исполнителями сложные технические и художественные задачи, решение которых должно быть сопряжено не только с применением всех умений и навыков музыканта, но и с глубоким пониманием внутренней структуры и специфики композиционно-драматургического решения авторского замысла.

**Ключевые слова:** творчество К. Пендерецкого, контрабас как камерно-сольный инструмент, камерно-инструментальная музыка, дуэт для скрипки и контрабаса.

*Дікарев Сергій Григорович, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*

**Роль контрабаса як камерно-сольного інструмента в музиці Кшиштофа Пендерецького (на прикладі Концертного дуету для скрипки та контрабаса)**

**Мета роботи** – виявлення специфіки ролі контрабаса як камерно-сольного інструмента в музиці Кшиштофа Пендерецького (на прикладі Концертного дуету для скрипки та контрабаса). **Методологія дослідження** спирається на використання аналітичного, жанрового та структурно-функціонального методів дослідження. **Наукова новизна** – обґрунтування поліфункціонального значення контрабаса в камерно-інструментальній творчості Кшиштофа Пендерецького. **Висновки.** У Концертному дуєті для скрипки та контрабаса К. Пендерецького розкриваються не лише творча майстерність композитора, а й темброва кореляція водночас настільки схожих і таких різних струнно-смичкових інструментів, як скрипка і контрабас. Контрабас у Концертному дуєті для скрипки та контрабаса К. Пендерецького має поліфункціональне значення. З одного боку, композитор залишає контрабасу його традиційну роль гармонічної та басової основи за допомогою оркестрового піцикато. З іншого боку, партія контрабаса ускладнена широкими стрибками у високому регістрі, які дають можливість контрабасу відчувати себе на місці скрипки, що солює. Віртуозність партії контрабаса для виконавця свідчить про переосмислення К. Пендерецьким можливостей контрабаса порівняно з його ранніми творами. У Концертному дуєті для скрипки та контрабаса принцип концертності втілений у своєрідній «грі» скрипки та контрабаса, що по черзі виступають на перший план і змагаються одне з одним. Концертний дуєт для скрипки та контрабаса К. Пендерецького ставить перед виконавцями складні технічні та художні завдання, вирішення яких має бути пов'язано не лише із застосуванням усіх умінь та навичок музыканта, а й із глибоким розумінням внутрішньої структури та специфіки композиційно-драматургічного рішення авторського задуму.

**Ключові слова:** творчість К. Пендерецького, контрабас як камерно-сольний інструмент, камерно-інструментальна музика, дуєт для скрипки та контрабаса.

*Dikariev Serhei Hryhorevych, Postgraduate Student at the Department of Interpretology and Music Analysis of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts*

**The role of double bass as a chamber-solo instrument in the music of Krzysztof Penderecki**

**Research objective.** The aim of the work is to identify the specifics of the role of double bass as a chamber and solo instrument in the music of Krzysztof Penderecki (based on the Concert Duo for violin and double bass). **The methodology** of the research is based on the analytical, genre and structural-functional methods. **The scientific novelty** is the substantiation of the multifunctional significance of double bass in the chamber-instrumental works by Krzysztof Penderecki. **Conclusions.** The Concert duet for violin and double bass by K. Penderecki reveals not only the creative skill of the composer, but also the timbre correlation of such instruments as violin and double bass. Double bass in a Concert duet for violin and double bass by K. Penderecki has multifunctional significance. On the one hand, the composer leaves for the double bass its traditional role as a harmonious and bass base, using orchestral pizzicato. On the other hand, the double bass part is complicated by wide intervals in a high register, which enable the double bass to feel itself in the place of a solo violin. The virtuosity of the double bass part for the performer testifies to K. Penderecki's rethinking of the possibilities of the double bass in comparison with his early compositions. In the Concert duet for violin and double bass, the principle of concerto is embodied in a kind of "play" of violin and double bass, which alternately come to the fore and compete with each other. The Concert duet for violin and double bass by K. Penderecki poses performers with complex technical and artistic tasks, the solution of which should be coupled not only with the use of all the skills of the musician, but also with a deep understanding of the structure and specificity of the compositional and dramatic solution of the author's intention.

**Key words:** K. Penderecki's works, double bass as chamber-solo instrument, chamber-instrumental music, duet for violin and double bass.

**Актуальность темы исследования.** В начале XXI в. контрабасовое искусство находится в преддверии стремительного роста. Все больше композиторов, разглядев тембровый потенциал инструмента, обращаются к контрабасу в качестве камерно-сольного инструмента. Но так было не всегда. В начале XX в. сложно было себе представить, что у исполнителя-



контрабасиста будет такой большой репертуарный выбор – как сольных, так и камерных произведений. В камерном репертуаре контрабасиста того времени были в основном произведения, написанные контрабасистами с целью расширения педагогического и концертного репертуара, в то время как композиторы первого эшелона чаще всего обращались к нему исключительно как к басовой основе оркестра<sup>1</sup>.

Как указывает Л. Раков, одним из первых контрабасистов-композиторов, которые получили всемирное признание, стал «Паганини контрабаса» Дж. Боттезини [7]. Среди его сочинений, в которых контрабас задействован в качестве равноправного участника камерного ансамбля, выделяется Большой концертный дуэт для скрипки и контрабаса с оркестром A-dur. К сожалению, после Дж. Боттезини к жанру дуэта с участием контрабаса композиторы практически не обращались. Уже в XX в. интерес к этому жанру возродил П. Хиндемита, композитор, в творчестве которого окончательно утвердилась роль контрабаса как камерно-сольного инструмента<sup>2</sup>. Среди его камерно-инструментальных сочинений выделяется остроумный дуэт – Пародия для кларнета in B и контрабаса «Музыкальный цветочный сад и всякая всячина в Лейпциге» (“Musikalisches Blumengärtlein und Leipziger Allerley”, 1927 г.). Это цикл, состоящий из девяти большей частью программных частей, в котором контрабас выполняет традиционную функцию басовой поддержки; исключением является Канон № 4, где контрабас участвует в полифоническом развитии тематизма наравне с кларнетом. После П. Хиндемита жанр дуэта с участием контрабаса не был широко представлен в музыке XX в.<sup>3</sup>

В XXI в. количество композиторов, заинтересованных в контрабасе как в ансамблевом инструменте, заметно возрастает, в связи с чем появляется ряд разнообразных камерных сочинений с участием контрабаса. В русле этой тенденции оказался и Кшиштоф Пендерецкий. Его Дуэт для скрипки и контрабаса, написанный в 2010 г., стал одним из самых значимых произведений в репертуаре контрабасистов начала XXI в.

В современном музыковедении роль контрабаса в камерно-инструментальной музыке XX–XI вв. остается практически не изученной. Но тембровый и технический потенциал контрабаса раскрывается все больше и больше, чем и определяется актуальность данного исследования.

**Цель исследования** – выявить специфику роли контрабаса как камерно-сольного инструмента в музыке Кшиштофа Пендерецкого (на примере Концертного дуэта для скрипки и контрабаса).

**Материалом исследования** является нотный текст Концертного дуэта для скрипки и контрабаса Кшиштофа Пендерецкого.

**Объект исследования** – камерно-инструментальное творчество Кшиштофа Пендерецкого, **предмет** – специфика роли контрабаса как камерно-сольного инструмента в музыке Кшиштофа Пендерецкого (на примере Концертного дуэта для скрипки и контрабаса).

Достижения поставленной цели требует использования аналитического, жанрового и структурно-функционального *методов исследования*.

**Изложение основного материала.** Начало XXI в. стало золотым временем для контрабаса, ведь именно сейчас очень многие именитые композиторы обращаются к контрабасу как к камерно-сольному инструменту. Также это связано с улучшением качества изготовления инструментов. Появление новых технологических возможностей и расширение исполнительских техник привело к появлению инструментов высшего качества. Это повлекло за собой возрастающую заинтересованность молодых исполнителей в продвижении контрабаса как сольного и ансамблевого инструмента, а также потребность в расширении репертуара для камерно-сольного исполнительства.

Большую роль в развитии контрабасового репертуара начала XXI в. сыграла известная немецкая скрипачка Анне-Софи Муттер<sup>4</sup> (Anne-Sophie Mutter, 1963 г.). А.-С. Муттер

<sup>1</sup> Одним из малочисленных исключений является концерт для контрабаса Й. Гайдна, который сохранился в мельчайших фрагментах партитуры.

<sup>2</sup> Среди камерно-инструментальных сочинений П. Хиндемита с участием контрабаса следует назвать Сонату для контрабаса и фортепиано, “Anekdoten für Radio”, “Musikalisches Blumengärtlein und Leipziger Allerley”. Также в 1995 г. впервые были опубликованы восемь пьес для контрабаса соло П. Хиндемита.

<sup>3</sup> С. Губайдулина, Соната для контрабаса и фортепиано (1975 г.), а также “Pantomimme” для контрабаса и фортепиано (1966 г.).

<sup>4</sup> Анне-Софи Муттер – знаменитая скрипачка, основательница одноименного фонда для поддержки молодых талантливых музыкантов. Одна из ведущих солисток нашего времени, обладательница двух скрипок А. Страдивари. Протеже Герберта фон Караяна. Друг и ученица М. Растроповича.

придерживалась традиции великого виолончелиста М. Ростроповича, с которым она играла в одном квартете и который расширял свой репертуар, заказывая произведения у композиторов-современников, в том числе и у К. Пендерецкого. Подобный подход к реализации репертуарных запросов привел ее к тесному сотрудничеству с К. Пендерецким. На протяжении более тридцати лет эти два выдающихся музыканта были близкими друзьями, и за это время их творческая дружба оказалась плодотворной. Специально для А.-С. Муттер К. Пендерецким было написано множество произведений для скрипки, которые она исполняла на концертах с оркестром под руководством Маэстро<sup>5</sup>. По инициативе скрипачки был создан ряд камерно-инструментальных сочинений, среди которых важное место занимают дуэты для контрабаса и скрипки.

Интерес А.-С. Муттер к контрабасу связан с творческой личностью протеже скрипачки, словацко-германского контрабасиста Р. Патколо<sup>6</sup> (R. Patkoly, 1982 г.), который в свое время получил стипендию фонда А.-С. Муттер, направленного на поддержку молодых талантов, впоследствии стал участником ансамбля «Солисты Муттер», а также неизменным партнером скрипачки в ряде дуэтов для скрипки и контрабаса, написанных специально для этого тандема. Среди произведений, созданных для ансамбля А.-С. Муттер – Р. Патколо, стоит вспомнить Концерт для скрипки и контрабаса с оркестром Андре Превина, «Диаду» Вольфганга Рима, Дуэт для скрипки и контрабаса Себастьяна Курьера, написанные по просьбе скрипачки. В 2010 г. А.-С. Муттер с аналогичным предложением обращается к К. Пендерецкому. Следует полагать, что композитора мог заинтересовать не только удачный предшествующий опыт сотрудничества со скрипачкой, но и тембр контрабаса, который до того времени не был представлен в творчестве К. Пендерецкого в качестве камерно-солирующего инструмента.

Необычайно интересный с точки зрения трактовки тембров ансамблирующих инструментов Концертный дуэт для скрипки и контрабаса (2010 г.) К. Пендерецкого<sup>7</sup> не был первым произведением, посвященным и исполненным ансамблем А.-С. Муттер – Р. Патколо. Но именно в нем раскрываются не только творческое мастерство композитора, но и тембровая корреляция таких одновременно столь схожих и столь различных струнно-смычковых инструментов, как скрипка и контрабас.

Концертный дуэт для скрипки и контрабаса был издан в 2012 г. (Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz) в двух редакциях, как и задумывалось К. Пендерецким изначально. В первой редакции, предназначенной для скрипача, партия контрабаса выписана мелким шрифтом и в оркестровом строе<sup>8</sup>, то есть нотировано ее реальное звучание. Во второй редакции, предназначенной для контрабасиста, мелким шрифтом выписана уже партия скрипки. В данном случае К. Пендерецкий, как и П. Хиндемит в своей Сонате для контрабаса и фортепиано, нотировал партию контрабаса в сольном строе<sup>9</sup>, что свидетельствует о глубоком понимании композитором специфики контрабасового исполнительства и сотрудничестве с исполнителем на всех этапах работы над произведением. К. Пендерецкий указывает: «Я не оставляю в своих произведениях никакой свободы для исполнителя, поэтому репетиции для меня очень важны» [4, с. 13]. Тесное сотрудничество с исполнителями явилось тем условием, при котором инструментальный стиль композитора достиг своей вершины.

Как и во многих других произведениях К. Пендерецкого, в Концертном дуэте для скрипки и контрабаса использован принцип пантональности, подразумевающей отсутствие однозначного тонического центра, распределенного между разными звуками, и соответствующей, по словам Ю. Холопова, «12-полутоновой сущности звуковой системы» [8, с. 491].

<sup>5</sup> Все сочинения, посвященные А.-С. Муттер К. Пендерецким, вышли на диске «Приношение Пендерецкому» под лейблом “Deutsche Grammophon”.

<sup>6</sup> Роман Патколо – выдающийся солист-контрабасист Цюрихской оперы. Обучался у одного из лучших педагогов по классу контрабаса Клауса Трумпфа, является стипендиатом фонда «Анны-Софии Муттер». Лауреат первых премий международных конкурсов: одного из престижных конкурсов для контрабаса им. И. Шпергера (2000 г.), ISB-Айова (1999 г.), премии “Glenn-Gould-International Protege Prize” в Торонто. С 2009 г. работает профессором по классу контрабаса в музыкальной академии города Базеля. Участник всемирно известного секстета контрабасов “Bassiona Amoroza”.

<sup>7</sup> В период, когда Кшиштоф Пендерецкий писал концертный дуэт для скрипки и оркестра, а именно 4 июня 2010 г., Харьковским университетом искусств имени И. П. Котляревского ему было присвоено звание почётного доктора университета.

<sup>8</sup> Оркестровый строй контрабаса предполагает настройку струн E – A – D – G.

<sup>9</sup> Сольный строй контрабаса предполагает настройку струн Fis – H – E – A; по традиции этот строй предназначен для сольных выступлений, так как контрабас звучит намного ярче и тембрнее.

Форма Концертного дуэта для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого построена на двух тематических элементах, сопоставление которых и является основой композиционной структуры произведения. Отношение композитора к формообразованию точнее всего передают его собственные слова: «Когда я был молод, мне хотелось разрушать. Сегодня же хочется объять все в форму. И в тот момент, когда эта чистая форма уже существует, я начинаю подкладывать под нее музыку» [4, с. 13]. Действительно, форма Концертного дуэта для скрипки и контрабаса, представленная в схеме, весьма гармонична; тематические элементы, составляющие ее, построены по принципу контраста.

Схема 1

**Композиционная структура Концертного дуэта для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого**

Andante, quasi una cadenza	Allegretto scherzando	Vivace	Poco meno mosso; Piu mosso	Andante, quasi una cadenza; Lento	Vivace
Senza minzura	3/4	3/4	2/4; 3/8; 5/8; 3/8	Senza minzura; 4/4	3/4
1–2 т.	3–8 т.	9–53 т.	54–88 т.	89–93 т.	94–123 т.

Первая тема, имеющая лирический характер, представляет собой чередующиеся каденции каждого из инструментов, в то время как другой инструмент исполняет функцию педали. В данном случае можно провести параллель с Концертным дуэтом для скрипки и контрабаса с оркестром Дж. Боттезини, так как в нем также присутствуют поочередные каденции в партиях двух солирующих инструментов.

Вторая тема Концертного дуэта для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого может быть охарактеризована как своеобразное inferнальное скерцо. Короткий мотив-зерно, лежащий в ее основе, на котором и построено дальнейшее развитие, является ритмической и интонационной аллюзией на элемент темы Третьей части Струнного квартета № 8 Д. Шостаковича. Это не удивительно, так как именно в этот период творчества К. Пендерецкого в числе его стилевых ориентиров находилось творчество советского композитора. Хотя К. Пендерецкий при написании своих произведений намеренно не слушал музыку других композиторов, любовь к музыке Д. Шостаковича все же проскальзывает в его тематизме:



Рис. 1. К. Пендерецкий. Дуэт для скрипки и контрабаса. Мотив-зерно второй темы



Рис. 2. Д. Шостакович. Струнный квартет № 8. III ч.

Что касается технических возможностей контрабаса, в Концертном дуэте для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого раскрыты многие, подчас неожиданные, стороны этого инструмента. Сочинение начинается с каденции контрабаса, которая с технической точки зрения изложена полностью в позиции ставки<sup>10</sup> и, соответственно, по своему звучанию находится выше звучания скрипки. Можно предположить, что в каденционных эпизодах скрипка и контрабас меняются своими тесситурными функциями (в каденции скрипки контрабас также звучит выше, чем скрипка). Не каждый контрабасист сможет корректно исполнить данный эпизод, качественное звучание которого предполагает виртуозное владение техникой правой и левой рук, а также огромное количество занятий.

<sup>10</sup> Согласно определению В. Бездельева, позиция ставки – игровая позиция, в которой контрабасист применяет большой палец левой руки; чаще всего позиция ставки применяется в сольной игре [1].



Следующий эпизод может быть трактован как изложенная в виде переключек и пиццикато борьба мужского и женского начал, уже традиционно олицетворяемых контрабасом и скрипкой. В скерцозном разделе контрабас выполняет стандартную функцию «блуждающего баса» пиццикато, но с моментами увеличения сложности, где контрабасисту нужно делать переходы из первых позиций на флажолеты; дальнейшее развитие приводит к появлению двойных нот. Впоследствии два инструмента сливаются в «дуэт согласия» с краткими моментами борьбы (сопоставление триолей у скрипки и дуолей у контрабаса), которые в итоге приводят к первой лирической теме с каденциями. Однако конфликтный элемент берет верх, и дуэт заканчивается борьбой двух инструментов.

Специфические приемы игры на контрабасе используются только в последних тактах. Недетерминированную с точки зрения звуковысотности нотацию, обозначающую перкуссионные приемы, К. Пендерецкий дополняет тремя поясняющими сносками на немецком и английском языках:

1) mit der Hand den Korpus schlagen / strike the resonant body with the hand / удар рукой по корпусу;

2) mit dem Knie gegen den Korpus stossen / bump the knee against the resonant body / удар коленом по корпусу (по задней деке);

3) mit der Hand auf die Saiten schlagen / strike the strings with the hand / удар рукой по струнам.

К особым приемам также можно отнести игру *arco* по открытым струнам за мостиком, которая присутствует как в партии скрипки, так и в партии контрабаса и создает эффект скорее шумовой, чем звуковысотный.

**Выводы.** Концертный дуэт для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого можно считать переломным произведением в творчестве композитора. После написания дуэта контрабас попал в фокус творческого внимания композитора. О переосмыслении К. Пендерецким тембровой роли и возможностей контрабаса свидетельствует переложение Струнного квартета № 3 “Leaves of an unwritten diary”, выполненное композитором в 2015 г. для струнного квинтета с участием контрабаса.

Контрабас в Концертном дуэте для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого имеет полифункциональное значение. С одной стороны, композитор оставляет контрабасу его традиционную роль гармонической и басовой основы, используя оркестровое пиццикато. С другой стороны, партия контрабаса усложнена широкими скачками в высоком регистре, которые дают возможность контрабасу ощутить себя на месте солирующей скрипки. Virtuозность партии контрабаса для исполнителя свидетельствует о переосмыслении К. Пендерецким возможностей контрабаса по сравнению с его ранними сочинениями. В Концертном дуэте для скрипки и контрабаса принцип концертности воплощен в своеобразной «игре» скрипки и контрабаса, поочередно выступающих на первый план и состоящих друг с другом с целью узнать, кто же в итоге этой «игры» окажется солирующим инструментом. Концертный дуэт для скрипки и контрабаса К. Пендерецкого ставит перед исполнителями сложные технические и художественные задачи, разрешение которых должно быть сопряжено не только с применением всех умений и навыков музыканта, но и с глубоким пониманием внутренней структуры и специфики композиционно-драматургического решения авторского замысла.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бездельев В. Новые приёмы игры на контрабасе. Москва, 1969. 116 с.
2. Денисов А. Музыка XX века. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 110 с.
3. Доброхотов Б. Контрабас: история и методика. Москва : Музыка, 1974. 334 с.
4. Интервью с Кшиштофом Пендерецким. *Dominanta*. Харьков, 2010. Вып. 7. С. 12–14.
5. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. Москва, 1976. 358 с.
6. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши XX века : Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий. Очерки. Москва : Московская государственная консерватория, 1997. 161 с.
7. Раков Л. История контрабасового искусства. Москва : Композитор, 2004. 222 с.
8. Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Москва, 2005. Ч. 2. 624 с.
9. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 496 с.

#### REFERENCES

1. Bezdeliyev, V. (1969) New techniques of playing the double bass. Moscow, 116 [in Russian].
2. Denisov, A.V. (2006) Music of the XX century. St. Petersburg : Composer, 110 [in Russian].

3. Dobrokhotov, B. (1974) Double bass : history and methodology. Moscow : Music, 334 [in Russian].
4. Interview with Krzysztof Penderecki // Dominanta. Kharkov. 2010. Vol. 7, 12–14 [in Russian].
5. Kogoutek, Ts. (1976) Technique of composition in the music of the XX century. Moscow, 358 [in Russian].
6. Kokoreva, L. (1997) Musical culture of Poland of the twentieth century : Karol Szymanowski, Witold Lutoslavsky, Krzysztof Penderecki. Essays. Moscow: Moscow State Conservatory, 161 [in Russian].
7. Rakov, L.V. (2004) History of double bass art. Moscow : Composer, 222 [in Russian].
8. Kholopov, Yu. N. (2005) Harmony. Practical course. Part 2. Moscow, 624 [in Russian].
9. Kholopova, V.N. (1999) Forms of musical works. St. Petersburg, 496 [in Russian].

УДК 78.071

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-22>

**Юрий Николаевич Бучка**

ORCID: 0000-0003-1013-6000

приват-доцент кафедры сольного пения

Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

[yury.buchka@gmail.com](mailto:yury.buchka@gmail.com)

## ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЙ Е. ИВАНОВА – В. НАВРОТСКОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА М. МУСОРСКОГО «ПЕСНИ И ПЛЯСКИ СМЕРТИ»

**Цель работы** – рассмотреть преемственность ценнейших исполнительских традиций Одесской вокальной школы, выявить особенности педагогических инноваций, гипотез, экстраполяций и педагогических доминаций в исполнении вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского. **Методологию исследования** составляет применение системного, исторического и компаративного подходов. **Научная новизна** работы заключается в выявлении преемственности и экстраполяций (аутентичного переноса и адаптации в педагогическом опыте) педагогических принципов Е. Иванова и вокально-методической системы В. Навротского (на примере цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского). **Выводы.** В современной практике Одесской вокальной школы сохраняется преемственность важнейших исполнительских и педагогических принципов. Основные принципы обучения, заложенные Е. Ивановым, сохраняются и составляют истоки профессионализма и исполнительского интеллекта В. Навротского. Особенный интерес представляет самобытная интерпретация В. Навротским вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского. Одной из важнейших дидактических задач указанного произведения становится формирование в единой совокупности профессиональных навыков, а также образно-содержательных и эмоционально-художественных задач музыкального текста. В философской трактовке смерти В. Навротский предлагает исполнителю не создать фантастико-трагедийный в своей жуткой реальности образ, а попытаться представить смерть разрушением духовного гомеостаза (Парацельс), разрушением состояния гармонии между Внутренним и Внешним мирами, приблизить этот образ к человеческому бытию, как бы «тонко упростить». Многогранность исполнительских и педагогических подходов в интерпретации вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского способствует целостному формированию сложных образов этого произведения.

**Ключевые слова:** преемственность, исполнительские традиции, Одесская вокальная школа, Е. Иванов, В. Навротский, М. Мусоргский, «Песни и пляски смерти».

**Бучка Юрій Миколайович**, приват-доцент кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Спадкоємність виконавських традицій Є. Іванова – В. Навротського в інтерпретації вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського**

**Мета роботи** – розглянути спадкоємність найцінніших виконавських традицій Одеської вокальної школи, виявити особливості педагогічних інновацій, гіпотез, екстраполяцій і педагогічних домінацій у виконанні вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського. **Методологію дослідження** становить застосування системного, історичного та компаративного підходів. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні спадкоємності й екстраполяції (автентичного перенесення й адаптації в педагогічному досвіді) педагогічних принципів Є. Іванова та вокально-методичної системи В. Навротського

(на прикладі циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського). **Висновки.** У сучасній практиці Одеської вокальної школи зберігається спадкоємність найважливіших виконавських і педагогічних принципів. Основні принципи навчання, закладені Є. Івановим, зберігаються і становлять витоки професіоналізму та виконавської інтелекту В. Навротського. Особливий інтерес становить самотутня інтерпретація В. Навротським вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського. Одним із найважливіших дидактичних завдань вказаного твору стає формування в єдиній сукупності професійних навичок, а також образно-змістових і емоційно-художніх завдань музичного тексту. У філософському трактуванні смерті В. Навротський пропонує виконавцю не створити фантастико-трагедійний у своїй страшній реальності образ, а спробувати уявити смерть руйнуванням духовного гомеостазу (Парацельс), руйнуванням стану гармонії між Внутрішнім і Зовнішнім світами, наблизити цей образ до людського буття, ніби «тонко спростити». Багатогранність виконавських та педагогічних підходів в інтерпретації вокального циклу «Пісні і танці смерті» М. Мусоргського сприяє цілісному формуванню складних образів цього твору.

**Ключові слова:** спадкоємність, виконавські традиції, Одеська вокальна школа, Є. Іванов, В. Навротський, М. Мусоргський, «Пісні і танці смерті».

*Buchka Yury Nikolaevych, Associate Professor at the Department of the Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The continuity of the performing traditions of E. Ivanov – V. Navrotsky in the interpretation of the vocal cycle “Songs and Dances of Death” by M. Mussorgsky**

**Research objective** is to consider the continuity of the most valuable performers as followers of the Odessa vocal school traditions, to identify the features of pedagogical innovations, hypotheses, extrapolations and pedagogical dominances, performing the vocal cycle “Songs and Dances of Death” by M. Mussorgsky. **These methodological analyzes** based on applying a systematic, historical and comparative approaches. **The scientific novelty** of the research is to identify the continuity and extrapolation (authentic transfer and adaptation in the pedagogical experience) of the pedagogical principles of E. Ivanov and the vocal-methodical system of V. Navrotsky (on the example of the cycle “Songs and Dances of Death” by M. Mussorgsky). **Conclusions.** There is a continuity of the most important performing and pedagogical principles in modern practice of the Odessa vocal school. The basic principles of training, laid down by E. Ivanov, are preserved and constitute the origins of V. Navrotsky’s professionalism and performing intellect. The original interpretation of the vocal cycle “Songs and Dances of Death” by V. Navrotsky is of particular interest. One of the most important didactic tasks of this work is the formation of a single set of professional skills, as well as figuratively-meaningful and emotional-artistic tasks of a musical text. In the philosophical interpretation of death, V. Navrotsky proposes to the performer not to create a fantastic and tragic image in his creepy reality, but try to imagine death as the destruction of spiritual homeostasis (Paracelsus), the destruction of the state of harmony between the Inner and Outer Worlds, to bring this image closer to human being, as if “to simplify subtly”. The versatility of performing and pedagogical approaches in interpreting the vocal cycle “Songs and Dances of Death” by M. Mussorgsky contributes to the holistic formation of complex images of this research.

**Key words:** continuity, performing traditions, Odessa Vocal School, E. Ivanov, V. Navrotsky, M. Mussorgsky, “Songs and Dances of Death”.

**Актуальность темы исследования.** Методология научного познания, в частности в сфере высшего музыкального образования, теоретическое и практическое обоснование основных направлений развития современного научного знания, исполнительской и педагогической деятельности, безусловно, подчеркивает актуальность осмысления ценнейших традиций, изучения опыта старшего поколения отечественных музыкантов, его роли в культурном пространстве настоящего времени, где все увеличивающийся поток информации синергетически сочетается с принципами системности, нелинейности образования, индивидуализации и интернационализации.

Многолетние традиции зарождения и колоссального развития имеет такой уникальный исполнительско-педагогический феномен, как Одесская вокальная школа. Изучение педагогической и исполнительской деятельности корифеев и столпов Одесской вокальной школы – А. Неждановой, О. Благовидовой, Е. Иванова, Н. Огренича, Г. Поливановой становится актуальной исследовательской областью в музыковедческой литературе [1, с. 3]. В настоящее время мы наблюдаем, как уже третье поколение замечательных музыкантов обобщает и обогащает бесценный многолетний педагогический и исполнительский опыт кафедры сольного пения, достигая значительных результатов. К их числу принадлежит Василий Всеволодович Навротский, чья творческая и педагогическая деятельность продолжает принципы вокального мастерства его Учителя – Евгения Николаевича Иванова. Погрузиться в их харизматичный тандем воспоминаний, записей педагога и его известного ученика, получить их уникальные навыки вокального мастерства нам довелось во время обучения в ассистентуре-стажировке (в классе профессора В. Навротского).



**Цель исследования** – рассмотрение ценнейших исполнительских традиций, педагогических инноваций, гипотез, экстраполяций и педагогических доминаций в исполнении вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского.

**Научная новизна** – впервые анализируется проявление преемственности и экстраполяций (аутентичного переноса и адаптации в педагогическом опыте) педагогических принципов Е. Иванова и вокально-методической системы В. Навротского (на примере вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского).

**Изложение основного материала.** Апеллируя к концепции исполнительского мастерства, оригинальности и самобытности исполнительской манеры представителей Одесской вокальной школы, следует акцентировать, что ее основу составили уникальные постулаты, прививаемые с первых ступеней обучения, специфический вокально-технический арсенал определенных профессиональных средств и навыков, (например, уникальных аналитико-стилевых), которые на протяжении многих лет прививались не одному поколению исполнителей. Как исполнительский феномен Одесская вокальная школа представляет собой сложную систему, состоящую из совокупности исполнительских (технических) приемов и навыков, принципов интерпретации музыкального текста, где существенным является вокальное и общемузыкальное наследие, где кропотливо и тщательно формируют творческую индивидуальность, соотнося с воспитанием высокого уровня общей культуры и морально-духовных качеств молодых музыкантов.

Первые представители вокального искусства в Одессе опирались на итальянскую традицию, принципы *belcanto*, что составило прочный фундамент Одесской вокальной школы. Воспитание певца, которому в равной степени доступно исполнение протяженных кантиленных мелодий и ярких виртуозных украшений, который обладает значительным диапазоном голоса и умеет петь в разных «манерах», который свободно владеет различными исполнительскими нюансами, составляет суть того, что является основной целью педагогов Одесской вокальной школы. Попытаемся подтвердить наши утверждения яркими примерами из истории вокальной кафедры и Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Одним из первых педагогов по классу вокала в Одесском музыкальном училище был знаменитый итальянский баритон поколения рубежа XIX–XX вв. Доменико Джованни Баттиста Дельфино Менотти. Долгие годы он с успехом пел в итальянской опере, в 1883 г. исполнял партию Симона Бокканегры Дж. Верди, в 1885 г. участвовал в премьере третьей редакции оперы-балета «Вилли» Дж. Пуччини. После ухода с большой сцены певец обосновался в Одессе и, как отмечает Т. Руффо, «стал во главе вокальной школы, пользуясь всеобщей любовью и уважением» [6, с. 12]. Д. Дельфино Менотти считается одним из первых педагогов, приглашенных на вокальное отделение Одесской консерватории первым ректором Витольдом Осиповичем Малишевским.

В контексте об итальянских истоках и корнях Одесской вокальной школы хотелось бы упомянуть Камилло Эверарди. Камилло Эверарди (1825–1899 гг.) – ученик знаменитого педагога Миланской консерватории Франческо Ламперти (1813–1892 гг.), блистательный певец в молодости, а в зрелые годы – выдающийся педагог. В 1900 г. еще один воспитанник К. Эверарди – Иосиф Гаврилович Супруненко, знаменитый исполнитель партии Германа в «Пиковой даме», открыл свои частные вокальные классы.

Школу К. Эверарди продолжал и ведущий бас одесской сцены Семен Иванович Ильин, обучавшийся у Станислава Ивановича Габеля, в свою очередь, являвшегося воспитанником Франческо Чаффеи и Луиджи Лаблаша. С. Ильин вел класс камерного пения в консерватории, в его классе плодотворно работала концертмейстером ныне заведующая кафедрой общего и специализированного фортепиано профессор Ирина Леонидовна Лисовская.

У Себастьяно Ронкони и Мартина Петца в Италии оттачивала свое вокальное мастерство и выдающийся музыкант, педагог Юлия Александровна Рейдер. Она возглавила вокальное отделение консерватории в трудный предвоенный период 1910–1930 гг. Свой вокально-сценический опыт, традиции итальянской школы Юлия Александровна передала своим ученикам. Ее профессиональные принципы и методы явились краеугольным камнем в строительстве методологической базы, которая в дальнейшем определила педагогическую и исполнительскую практику не одного поколения одесских вокалистов [2, с. 5].

1950-е гг. – период расцвета вокальной кафедры Одесской консерватории. К этому времени достигло профессиональных высот молодое поколение вокалистов, сохранявших бесценные традиции и развивавших педагогические принципы, переданные их учи-

телями. Эта живительная влага обеспечила не только духовный гомеостаз индивидуума, о котором мы будем говорить ниже, но также и жизнеспособность, уникальное развитие Одесской вокальной школы.

С 1945 г. кафедрой заведует Ольга Николаевна Благовидова, человек высочайшей культуры и профессионализма. В своей педагогической деятельности О. Благовидова наследовала традиции русской и итальянской школ вокального мастерства, составившие органичное единство, а также принципиальную целостность концепции исполнительского мастерства Ю. Рейдер. О. Благовидова формировала профессиональные навыки своих учеников, исходя из позиций комплексного воспитания вокалиста-исполнителя. Ключевой установкой ее педагогических устремлений была «осмысленность звука», что обусловило целый ряд методологических позиций. Из класса этого выдающегося педагога вышла целая плеяда вокалистов, составивших понятие школы Благовидовой (Б. Руденко, Н. Огренич, Т. Мороз и многие другие).

В непосредственной связи с художественными канонами итальянского вокального мастерства формировались педагогические принципы Е. Иванова (как уже было отмечено, учителя В. Навротского).

Е. Иванов окончил класс сольного пения в Харьковском институте искусств у Павла Васильевича Голубева, ученика итальянского певца и вокального педагога Федерико Бугамелли.

П. Голубев придавал первостепенное значение качественной стороне тембра голоса. Соответственно, такие критерии, как сила и диапазон, не являлись главными. Художественная наполненность голоса осознавалась через его тембральную окрашенность. Немаловажной особенностью голоса П. Голубев считал также его природную подвижность и «эластичность». основополагающий элемент вокальной техники, на котором должны базироваться остальные, – плавное, связанное пение – кантилена. Большое значение в школе харьковского педагога придавалось актерскому темпераменту вокалиста, выработке исполнительского эмоционального тонуса и художественной выразительности. Высокое педагогическое мастерство П. Голубева заключалось в комплексном «охвате» проблемы исполнительского мастерства. Он считал, что процесс и методы «подготовки инструмента» заключаются в «параллельном развитии эстетического вкуса в отношении звука, в постепенном расширении возможностей голоса в плане достоверного эмоционального звучания, без утраты необходимых профессиональных качеств и, главное, в развитии интеллекта и культуры» [2, с. 7].

В историю Одесского оперного театра Е. Иванов вошел как выдающийся артист, многие годы украшавший его сцену. Партии Сусанина («Иван Сусанин» М. Глинки), Мельника («Русалка» А. Даргомыжского), князя Галицкого («Князь Игорь» А. Бородина), Карся («Запорожец за Дунаем» С. Гулака-Артемовского), Дона Базилио («Севильский цирюльник» Дж. Россини), Короля Рене («Иоланта» П. Чайковского), Филиппа II («Дон Карлос» Дж. Верди) отличались особой цельностью трактовки, логичностью развертывания музыкально-сценического действия, тонкой, филигранной отделкой музыкального текста, мимики, жеста, движения.

Т. Кнышова рассказывает об удивительных возможностях мастера: «Прекрасная память, позволявшая Е. Иванову разучивать партии, что называется, мгновенно, гибкий и точный интонационный слух, развитый интеллект, – все это определило быстрое, в несколько лет осуществившееся становление его как ведущего солиста Одесского оперного театра. В 23 (!) года он получил звание заслуженного артиста Украины и через несколько лет был приглашен профессором О. Благовидовой, завкафедрой сольного пения Одесской консерватории, на преподавательскую работу в наш вуз» [4, с. 150].

Концерты и спектакли Е. Иванова, человека большой эрудиции и безупречного вкуса, тонкого музыканта становились событиями в музыкальной жизни Одессы. Незабываемое впечатление производили разнообразные камерные программы, исполняемые певцом несколько раз в году.

Певец был великолепным интерпретатором. Известные вокальные произведения звучали в его исполнении удивительно свежо. В каждом из них он находил порой неожиданные, но всегда убедительные, психологически достоверные моменты. Благодаря этому, при абсолютно строгом соблюдении авторского текста, произведение звучало по-новому. В. Навротский вспоминает: «За свою жизнь мне пришлось слышать много интересных исполнителей, которые были достаточно убедительны в своих трактовках. Но, например, «Судьба» С. Рахманинова останется для меня непревзойденным примером исполнения,

как и большинство обширного камерного репертуара Евгения Николаевича, который он пел в блистательном ансамбле со своей супругой, профессором Людмилой Ильиничной Ивановой» [4, с. 149].

По свидетельству В. Навротского, особым магическим притяжением отличалось великолепное исполнение Е. Ивановым баллад и романсов, вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского. Невозможно было забыть четыре образа Смерти, созданные им: «Смерть-успокоительница, Смерть-нянька в «Колыбельной», она же Рыцарь, обольщающий смертельно больную, Смерть-собутыльник в танце-гротеске («Трепак») и Смерть – победительница всех и вся в «Полководце» – эти разные обличья одного явления были показаны и спеты Евгением Николаевичем с потрясающей психологической глубиной, с бесконечным разнообразием тембрального и эмоционального наполнения» [4, с. 148].

Остановимся более подробно на особенностях интерпретации этого монументального произведения.

Цикл «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского на слова известного поэта и литератора последней трети XIX в. Арсения Аркадиевича Голенищева-Кутузова, его близкого друга и творческого единомышленника, был написан в 1875–1877 гг.

Модест Петрович Мусоргский на стихи А. Голенищева-Кутузова написал также и вокальный цикл «Без солнца» (1874 г.), балладу «Забывший» (1874 г.), романс «Видение» (1877 г.), либретто оперы «Сорочинская ярмарка». Особенный интерес для многих поколений вокалистов представляет вокальный цикл «Песни и пляски смерти», где показаны поэтизация смерти в символике образов рыцаря, полководца, жанровых танцев и песен (трепак, марш и серенада) и осознание всемогущей власти природы и ничтожества сил человеческого тела перед ней.

Этот цикл автор данной статьи начал изучать в классе профессора В. Навротского в ассистентуре-стажировке в 1998 г. Процесс работы над таким сложным и многогранным произведением был трудным и одновременно захватывающим. В те годы Василий Всеволодович был молодым преподавателем, но уже с большим опытом работы на оперной сцене.

Именно это, на наш взгляд, и привнесло новизну, незаангажированность, отсутствие шаблонов в работу В. Навротского как педагога над монументальным, но камерно-философским произведением М. Мусоргского. Здесь хотелось бы привести аналогии с живописью, с живописной текстурой, красками, цветом, светом, бликами светотени, рисующими образы Смерти. Мы как будто видим мать, качающую младенца, кружение снега, поле и одинокого мужичка, пританцовывающего трепака, от одиночества, нужды и безысходности, поле битвы в кроваво-алых бликах и блеск металла. Здесь следует отметить, что А. Голенищев-Кутузов был большим знатоком живописи, собирал, реставрировал картины голландской, нидерландской и итальянской школ. В процессе работы над циклом М. Мусоргский тщательно работал над текстом, изменял, перерабатывал, добиваясь точности и филигранности страшного трагического образа. В. Стасов, который и предложил данную идею, так же предлагал и другие, не вошедшие в цикл темы: Схимник (смерть монаха в келье перед образами, при дальних ударах колокола), изгнанник, тоска и смерть изгнанника, возвращающегося на родину. «Она» – смерть молодой женщины, умирающей, наполняя трагизм ситуации воспоминаниями о любви.

М. Мусоргский ввел в цикл четыре песни: 17 февраля 1875 г. был закончен «Трепак», 14 апреля 1875 г. – «Колыбельная», 11 мая 1875 г. – «Серенада». Заключительная пьеса «Полководец» – лишь через два года, 5 июня 1877 г. Такая очередность дана в редакции Н. Римского-Корсакова, изданной первой после смерти М. Мусоргского. Здесь хотелось бы добавить, что Стасов предложил идею создания произведения, подобного «Пляске смерти» Ф. Листа, такую «Русскую пляску смерти». Четверем пьесам цикла композитор сделал посвящения: «Колыбельная» – А. Воробьевой-Петровой, «Серенада» – Л. Глинке-Шестаковой, «Трепак» – знаменитому русскому басу О. Петрову, «Полководец» – А. Голенищеву-Кутузову. Детализируя, добавим, что композитор не только посвятил, но и тонко в аккомпанементе, а главное, в вокальной партии выдерживал tessitura вокалиста («диапазон контральто» в «Колыбельной» для певицы А. Воробьевой, в «Полководце» – диапазон меццо-сопрано). Для практического исполнения требуется транспозиция. В. Навротский как педагог опирался в нашем обучении на «плечи Титанов»: исполнение и трактовку своего учителя, профессора Е. Иванова, но также привнес много нового: собственное, уникальное понимание и характерные особенности интерпретации данного цикла.

В этот общий сюжет М. Мусоргский вложил всю чуткость и боль человека перед трагизмом человеческого ухода, страдания духа и тела. На наш взгляд, интерес и новизна



педагогической интерпретации Василия Всеволодовича Навротского заключаются в его очень необычной, уникальной трактовке образа смерти. Он предложил не столько представить его фантастико-трагедийным в своей жуткой реальности, а попытаться представить смерть разрушением духовного гомеостаза (Парацельс), разрушением состояния гармонии между Внутренним и Внешним мирами, приблизить этот образ к человеческому бытию, как бы «тонко упростить». Нет гомеостаза, прервалось выделение человеком энергии, – наступила смерть [8, с. 413].

Педагог убеждал, что необходимо упростить осмысление и восприятие философского образа смерти, но при этом музыкальная канва цикла представляет собой сконцентрированно-драматические сцены с симфонически-напряженным развитием: экспозицию, противостоящие и противоборствующие темы, кульминацию их развития, разрешающий эпилог. Новизна такого подхода в педагогической практике очевидна. Здесь хочется акцентировать внимание на бесценном эмпирическом опыте педагога, который часто опережает теоретическую мысль, передавая свои гипотезы, находки, обобщения, а главное – исполнительское мастерство, звучание голоса!

Хочется затронуть и процесс подготовки к изучению цикла, как одну из главных составляющих педагогического плана, его действия. Перед тем как приступить к изучению произведения, В. Навротский требовал настоятельно изучить информационную сферу поэтического текста, вплоть до итальянской терминологии, ремарок композитора, определив действенные пружины драматургии, вплоть до знаков пунктуации, произношения правильного красивого русского слова.

Вторым этапом он выделил ассоциации, их связи с поэтическим словом: ассоциации, возникающие при изучении музыкального текста, фразеологии ключевых нот, их значение или личностные гипотезы их значения, чтобы ничего не стало проходящим, мимоходным.

Третьим этапом была работа над контрастностью, тембральной, штриховой, даже контрастностью пауз, которые «должны жить». Наполнена такого рода паузами «Колыбельная» и заключительный «Полководец», где паузы ни в коем случае не должны переключать действие, а рваные фразы, как «клочья разорванных тел». Еще одной интересной особенностью нашей работы над циклом было то, что Василий Всеволодович имел особый вариант трактовки танца: экстраполировав жанровый танец украинского фольклора «гопак» и русский «трепак», и, повторюсь, «тонко упростив» саркастическую грань человеческой сути. Приведем определение данных танцев в «Словаре русского языка» С. Ожегова: «гопак – украинская народная пляска, а также музыка к ней» [5, с. 124]; «трепак – русский народный танец с сильным притопыванием» [5, с. 719].

В работе над циклом В. Навротский обращал внимание на трансформацию пляски, которая являлась и символикой, и самим образом, и рефреном образа смерти. От Трепака в первой части пьяненького мужичка до «пляской притопчу» в *alla Marcia* в «Полководце» в *Grave pomposo*. Опять же «упростить», но спеть как тяжелый марш.

Важной составляющей в работе над циклом стало требование педагога-вокалиста о рациональном распределении вокальных ресурсов, особенно в заключительном произведении цикла на буквально могучей мелодии, переработанной М. Мусоргским польской революционной песни «С дымом пожаров». Часто В. Навротский говорил о необходимости очертить тембрально кульминационные точки частей цикла.

Например, в «Серенаде», где фортепиано имитирует гитарный аккомпанемент, торжествующее восклицание «Ты – моя!» спеть с лукавой хитрецей и лишь в самом конце, почти на кульминационной интонации выложить торжество смертельного страха и смертельной победы!

Особенное внимание уделялось музыкальной терминологии, использованной в цикле «Песни и пляски смерти». Приведем некоторые термины:

1. *Lento doloroso* – медленно с болью.
2. *Agitato pathetico* – взволнованно с патетикой.
3. *Lento funesto* – медленно с гибелью.
4. *Poco capriccioso* – немного капризно.
5. *Parlando* – проговаривая.
6. *Ancora piu sostenuto* – еще более сдержанно.
7. *Tempo di Marcia* – в темпе марша.
8. *Grave* – тяжело.
9. *Pomposo* – напыщенно [7].

Точное понимание значения данных определений помогло в правильной трактовке сложных образов цикла.

**Выводы.** В современной практике Одесской вокальной школы сохраняется преемственность важнейших исполнительских и педагогических принципов. Основные принципы обучения, заложенные Е. Ивановым, сохраняются и составляют истоки профессионализма и исполнительского интеллекта В. Навротского. Рассмотренная самобытная интерпретация В. Навротским вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского чрезвычайно актуальна и представляет несомненный интерес. Одной из важнейших дидактических задач при изучении данного цикла становится формирование в единой совокупности профессиональных навыков, а также образно-содержательных и эмоционально-художественных задач музыкального текста. В философской трактовке смерти В. Навротский предлагает исполнителю не создать фантастико-трагедийный в своей жуткой реальности образ, а попытаться представить смерть разрушением духовного гомеостаза (Парацельс), разрушением состояния гармонии между Внутренним и Внешним мирами, приблизить этот образ к человеческому бытию, как бы «тонко упростить». Многогранность исполнительских и педагогических подходов в интерпретации вокального цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского способствует целостному формированию сложных образов этого произведения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Львов М. Антонина Васильева Нежданова. Опыт творческой характеристики. Москва : Музгиз, 1946. 212 с.
2. Навротский В. Педагогические принципы одесской вокальной школы. *Одесская вокальная школа; истоки и вершины* : учебное пособие. Рукопись. 2003–2010. 124 с.
3. Огренич Н. Твои имена, Одесса... Одесса: Астропринт, 2003. Кн. 5. 605 с.
4. Одесская консерватория: Забытые имена, новые страницы / Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой / гл. ред. Н. Огренич. Одесса : ОКФА, 1994. 248 с.
5. Ожегов С. Словарь русского языка / ред. Н. Шведовой. 14-е изд., стереотип. Москва : Рус. яз., 1983. 816 с.
6. Руффо Т. Парабола моей жизни. Москва : Музыка, 1966. 436 с.
7. Словарь иностранных музыкальных терминов. 7-е изд. Ленинград : Музыка, 1988. 136 с.
8. Философский словарь / под ред. И. Фролова. 6-е изд., перераб., доп. Москва : Политиздат, 1991. 560 с.

#### REFERENCES

1. Lvov, M. (1946). Antonina Vasilyevna Nezhdanova. Experience of the creative specifications. Moscow: Muzgiz [in Russian].
2. Navrotskiy, V. V. (2003–2010). The pedagogical principles of the Odessa vocal school. Odessa vocal school; roots and tops: a tutorial. Manuscript [in Russian].
3. Ogrenich, N.G. (2003). Your names, Odessa ... Vol. 5. Odessa: Astroprint [in Russian].
4. Odessa Conservatory: Forgotten Names, New Pages (1994). Odessa state Conservatory named after A.V. Nezhdanova / ch. ed. N.L. Ogrenich. Odessa: OKFA [in Russian].
5. Ozhegov, S.I. (1983). Dictionary of the Russian language. Ed. N.Yu. Shvedova; ed. 14th, stereotype. Moscow: Rus. yaz. [in Russian].
6. Ruffo, T. (1966). The parabola of my life. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Dictionary of foreign musical terms (1988). 7-th ed. L.: Muzyka [in Russian].
8. Philosophical Dictionary (1991). Ed. I.T. Frolov; 6-th ed., Revised., Ext. Moscow: Politizdat [in Russian].

УДК 378.016:78-051:37.015.31

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-23>**Гун Вейді**

ORCID: 0000-0002-3376-0239

аспірантка кафедри образотворчого мистецтва,  
музикознавства та культурологіїСумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка  
[akosorich@gmail.com](mailto:akosorich@gmail.com)

## ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТІВ ХОРУ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ

**Мета роботи** – визначити особливості підготовки диригентів хору в контексті музикознавчого дискурсу. **Методологія дослідження** – для досягнення мети в роботі використано комплекс методів, а саме: аналітичний – для обробки й аналізу наукових літературних-джерел за темою дослідження вітчизняних і закордонних науковців із культурології, мистецтвознавства, психофізіологів, які висвітлюють теорії та концепції щодо підготовки диригентів хору та музичних колективів; узагальнення – що дало змогу визначити поняттєвий апарат статті, висвітлити концептуальні положення та результати; системно-структурний – забезпечив розроблення структурних складників досліджуваного явища. **Наукова новизна** полягає у визначенні ролі хорового диригента в музичному мистецтві, а саме: визначено стан вивченості означеної проблеми, обґрунтовано наукові уявлення про специфіку діяльності хорового диригента; розкрито психофізіологічні аспекти означеного процесу. **Висновки.** Сучасний процес підготовки хорового диригента має бути спрямований на фахове зростання особистості, що пов'язане з вивченням впливу психофізіологічних важелів на процес накопичення практичного ресурсу. Творча потреба диригента в естетичному результаті є основним джерелом мистецької енергії, що спонукає його до творчого самовираження, яке віддзеркалює внутрішню інтерпретацію музичного твору. Музично-диригентський вплив на людину відбувається завдяки таким засобам: від елементарних ідеомоторних дій, пов'язаних із керуванням сенсорних систем (відчуттів) під час виконання музичного твору (акустичні, вібраційні, фонетичні тощо), до багатогранних емоційно-образних навіювань, що за своєю суттю відповідають режисерській роботі. Отже, у пропонованій статті виявлено стан розробленості проблеми формування диригентської майстерності, означено перспективні питання для подальшого наукового дослідження.

**Ключові слова:** диригент, фахова підготовка, хормейстерсько-диригентська теорія підготовки, психофізіологія.

*Veydi Gun, Postgraduate Student at the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies of the Sumsy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko*

### **Features of the training of choir conductors: theoretical and practical aspects of the problem**

**Research objective** is to determine the peculiarities of the choir conductors training in the context of musicological discourse. **The methodology** – a set of methods that complement each other and are interrelated: analytical – for processing and analysis of scientific literature-sources on the topic of research of national and foreign cultural science scholars, psychophysiologicals, who cover the theories of conception. on the training of choir conductors and bands; generalization – which made it possible to define the conceptual apparatus of the article and to clarify conceptual provisions and results; systemic-structural – provided the development of structural components of the phenomenon under study. **Scientific novelty** – consists in the defined role of the choral conductor in the musical art, namely: the state of study of the identified problem is determined, the scientific ideas about the specificity of the choral conductor activity are substantiated; psychophysiological aspects of the identified process are revealed. **Conclusions.** The modern process of preparing a choral conductor should be aimed at professional growth of the personality, which is associated with the study of influential psychophysiological levers on the process of accumulating a practical resource. The conductor's creative need for an aesthetic result, the main source of artistic energy, encourages him to express himself creatively, which reflects the internal interpretation of a musical work. Musical and conductor influence on a person occurs thanks to such means: from elementary ideomotor actions associated with the management of sensory systems (sensations) in the performance of a musical work (acoustic, vibrational, phonetic, etc.), to multifaceted emotionally-shaped suggestions, in its the essence of the relevant directorial work.

**Key words:** conductor, professional training, choirmaster-conductor theory of training, psychophysiology.



*Вейди Гун, аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

**Особенности подготовки дирижеров хора: теоретические и практические аспекты проблемы**

**Цель работы** – определить особенности подготовки дирижеров хора в контексте музыковедческого дискурса. **Методология исследования** – для достижения цели в работе использован комплекс методов, которые дополняют друг друга и взаимосвязаны: аналитический – для обработки и анализа научных литературных источников по теме исследования отечественных и зарубежных ученых в области культурологии и искусствоведения, психофизиологов, освещающих теории и концепции по подготовке дирижеров хора и музыкальных коллективов; обобщение – что позволило определить понятийный аппарат статьи, представить концептуальные положения и результаты; системно-структурный – обеспечил разработку структурных составляющих изучаемого явления. **Научная новизна** заключается в определении роли хорового дирижера в музыкальном искусстве, а именно: определено состояние изученности данной проблемы, обосновано научное представление о специфике деятельности хорового дирижера; раскрыты некоторые психофизиологические аспекты указанного процесса. **Выводы.** Современный процесс подготовки хорового дирижера должен быть направлен на профессиональный рост личности, что связано с изучением влияния психофизиологических рычагов на процесс накопления практического ресурса. Творческая потребность дирижера в эстетическом результате является основным источником художественной энергии, побуждает его к творческому самовыражению, которое отражает внутреннюю интерпретацию музыкального произведения. Музыкально-дирижерское влияние на человека оказывается благодаря таким средствам: от элементарных идеомоторных действий, связанных с управлением сенсорных систем (ощущений) при исполнении музыкального произведения (акустические, вибрационные, фонетические и другие), до многогранных эмоционально-образных внушений, по своей сути соответствующих режиссерской работе.

**Ключевые слова:** дирижер, профессиональная подготовка, хормейстерско-дирижерская теория подготовки, психофизиология.

**Актуальність теми дослідження.** Наукова думка в галузі мистецтва на сучасному етапі розвитку характеризує розв'язанням проблеми ефективного методичного забезпечення підготовки диригентів, саме ця проблема протягом кількох століть є ключовою для мистецької науки та музичного виховання. В історичному аспекті мистецька наука закумулювала великий досвід теоретичних та практичних знань під час підготовки диригентів та музикантів, але водночас кожна епоха характеризується все вищими вимогами до музикантів, зокрема й до диригентів, на перших етапах підготовки.

Фундаментально-теоретичні аспекти підготовки диригентів висвітлені в роботах таких науковців, як: Л. Браунайс, С. Кареда, А. Пярт (2014 р.); А. Єфименко (2011 р.); Л. Бутенко (2009 р.); С. Гоменюк (2007 р.); Н. Герасимова-Персидська (2003, 2005, 2006 рр.); Є. Дубинець (1999 р.); Г. Дмитревська (1957, 1965, 1968 рр.) [1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 12].

Аналіз літературних джерел, які відбивають проблему підготовки диригентів та митців у галузі музики, дає підґрунтя для формування висновку щодо неповноти висвітлення проблеми наукового дослідження, присвяченого підготовці диригентів в мистецько-освітньому просторі України, що й зумовило вибір теми нашої статті.

**Мета дослідження** – визначити особливості підготовки диригентів хору в контексті музикознавчого дискурсу.

**Наукова новизна** полягає у визначенні ролі хорового диригента в музичному мистецтві, а саме: визначено стан вивченості означеної проблеми, обґрунтовано наукові уявлення про специфіку діяльності хорового диригента; розкрито психофізіологічні аспекти означеного процесу.

**Виклад основного матеріалу.** Системний аналіз сучасного хорового мистецтва, сприйняття й осмислення витворів хорового мистецтва є основою, що дає змогу оцінити диригентську діяльність. Зазначимо, що хорове мистецтво поєднує в собі декілька суперечностей: між композитором та виконавцем, між композитором та диригентом. Інновації в діяльності композитора вступають у конфлікт із константами хорових стереотипів, що формує основні непорозуміння під час виконання сучасних хорових творів та відмову від їх виконання.

Основні вектори підготовки диригента такі: техніка диригування, яка включає в себе функціональні можливості руки (амплітуда та динаміка рухів, диригентський апарат); ознайомлення із твором, його аналіз (визначення мелодії і поліфонії та відбиття їх у партитурі); організація роботи хором (спілкування з хором: індивідуально-колективний метод); виконання твору як цілісного музичного явища [2].

Аналіз навчальних програм зі спеціальності «Хорове диригування» дозволив виявити, що фундаментальні навички майбутнього диригента формуються під час занять із хорового

диригування (індивідуальна форма навчання). Фахова підготовка організована так, що студент знайомиться з різними музичними творами за складністю та стилями, опановує їх. Набуті навички закріплюються під час виробничої практики й на заняттях у хорошому класі [13].

Професія диригента багатогранна, вона включає в себе не тільки складові елементи музичного мистецтва, а й психолого-педагогічні аспекти (різноманітне мислення із творчими аспектами, контроль та керування колективом), соціальні (спілкування з колективом, індивідуумами), психофізіологічні (кодування й обробка інформації з утворенням різних образів), вербальні та невербальні, біомеханічні (адекватна рухова активність, яка віддзеркалює диригентський апарат рухів).

Традиційна практика підготовки керівника хорового колективу поряд із накопиченим практичним досвідом спирається на наукові дослідження з різних галузей суміжних наук, пов'язаних із розвитком і діяльністю рухового апарату (рухові можливості верхніх кінцівок і організація просторового уявлення про рухові траєкторії) людини, зокрема: системної фізіології, психофізіології, біофізики та біомеханіки з елементами кінематики, акустики, педагогіки тощо, що забезпечує накопичення об'єктивної наукової інформації для підготовки диригента. Сучасне суспільство, яке характеризується як інформаційно-кібернетичне, має перспективні можливості новітнього бачення проблеми підготовки диригентів, відкриває нові грані як ендогенного, так і екзогенного характеру, що мають можливість впливати на процес підготовки керівника хорового колективу.

Диригент-керівник у сучасному суспільстві – поліфункціональна професія, що забезпечується симбіозом музиканта, організатора, психолога-педагога, митця, який потребує індивідуального бачення музичного твору, об'єднання творчих постатей в організований колектив; контролю процесу виконання музичного твору, що супроводжується диференціальною увагою та підходом; корегування акту виконання музичного твору; різнопланової комунікабельності. Професія диригента найскладніша з мистецьких видів діяльності, дуже відповідальна. Диригент несе особисту відповідальність перед колективом, адже хоровий колектив виконавців – це його особистий музичний інструмент, який складається зі співаків, які характеризуються індивідуальністю. Основне завдання диригента – це повести за собою творчий колектив, але водночас він повинен розуміти свою відповідальність перед суспільством за колектив і за себе. Провідна функція диригента – визначити індивідуальну траєкторію кожного виконавця, щоб музичний твір під час виконання цілком відповідав творчому задуму композитора, викликав відповідні образи й емоції. Мистецтво диригента полягає в індивідуально-творчій інтерпретації музичного твору, яку він доносить кожному учаснику хору за допомогою міміки, жестів і вступного слова перед репетиціями та виступом.

Ортодоксальний підхід в підготовці та розвитку професійної майстерності диригента базується на емпіричній методиці сприйняття виконавського процесу й орієнтує його на взаємозв'язок і взаємодію з м'язово-нервовою системою, результатом якої є біоакустичний звукоутворювальний ефект хорового звучання.

Диригування – це специфічний переклад музичного твору мовою рухів (жестів), емоцій та міміки, тобто трансформація звукового образу в зорово-руховий, що забезпечує відповідне керування хоровим колективом. Диригентська мова (диригентський апарат) базується на загальній та специфічній асоціації звучання музичного твору, що робить його мову доступною та зрозумілою як для митців професіоналів, так і для учасників самодіяльної творчості, навіть для слухачів без музичної освіти [14].

Творча потреба диригента в естетичному результаті є основним джерелом мистецької енергії, що спонукає його до творчого самовираження, яке віддзеркалює внутрішню інтерпретацію музичного твору.

Музично-диригентський вплив на людину відбувається завдяки таким засобам: від елементарних ідеомоторних дій, пов'язаних із керуванням сенсорних систем (відчуттів) під час виконання музичного твору (акустичні, вібраційні, фонетичні тощо), до багатогранних емоційно-образних навіювань, що за своєю суттю відповідають режисерській роботі.

Творча особистість диригента-хормейстера виражає свій внутрішній світогляд через музику, що перетворює нотні знаки на папері на образи, надає їй «силу життя» або «друге народження». Це відбувається не лише як результат фізичної взаємодії виконавців і диригента, але і як наслідок творчого діалогу між музичним твором та постаттю диригента. У сучасному мистецькому просторі виконавців поділяють на дві протилежні групи: «виконавці» й «інтерпретатори». Таке розмежування творчих позицій є помилковим і базується на нерозумінні самих принципів, які є основою музичної діяльності диригента.

Музика не продається в магазині разом із нотами чи папером, що містить ноти. Не можна мислити формальними ознаками щодо музичних творів, проводити паралель між зовнішньою формою музики і мистецько-художнім образом, адже це є проявом формалізованого підходу. Образ є продуктом діяльності головного мозку, тобто це сплав фізіологічних, психофізіологічних та психічних процесів творчої особистості митця, зокрема і диригента. Якщо диригент власною об'єктивністю пригнічує творче сприйняття твору, то він виказує свою «духовну» пустоту та зневагу до творчої діяльності композитора чи автора твору. Деякі диригенти не інтерпретують музичний твір, а лише його відтворюють згідно з тим, що написано. Такий підхід є негативним для диригентської діяльності. Робота з партитурою у творчості диригента – це не просте читання нот на нотному стані, а проектування творчих образів, які мають емоційний, естетичний, художній сенс, що зумовлено творчою потребою диригента. Партитура є невичерпним об'єктом пізнання творчого процесу. Вона має безліч творчих трактувань, які віддзеркалюють цілісний авторський текст. Варто зазначити, що диригент-інтерпретатор відшукує у творі ті компоненти, які максимально близькі йому в духовному сенсі. Отже, робота над партитурою супроводжується формуванням власної творчої думки щодо музичного твору шляхом визначення музичної форми й образів.

Формування образу відбувається двома шляхами: інтуїтивно й усвідомлено. Пізнавальний процес музичного твору розвивається водночас двома шляхами: підсвідомо та свідомо, що полегшує формування творчих образів. Музична концепція диригента вимагає виконавської реалізації через творчу діяльність хорового колективу. Провідна роль диригента, яка базується на образах, є однією зі складових частин, що доповнюється чітким прогнозуванням музичної ситуації, її корегуванням в потрібному напрямі з метою максимального наближення музичної концепції до реального звучання. Творча діяльність хорового колективу – це співпраця диригента й артистів-виконавців згідно з партитурою та музичною концепцією диригента. Таке розуміння диригентської майстерності на сучасному етапі розвитку мистецтва є загальноприйнятим, проте викликає певне запитання: як саме диригент виконує партитуру, коли не має певного уявлення? Уважаємо, що робота з хоровим колективом відбувається в основному в умовах підсвідомої психічної діяльності, саме ця сфера містичного забезпечує художньо-змістову функціональність і унікальність хорового дійства [11].

Отже, керівник хорового колективу перебуває в безперервному процесі ендогенних подій, які впливають на моделюючий (концептуальний) інтерпретаційний процес, що надає нового життя музичному твору.

**Висновки.** Визначення ролі хорового диригента в контексті розвитку сучасного музичного мистецтва показало, що процес підготовки зазначених фахівців зведено до рівня теорії та формального підходу до формування професійних компетентностей. Такий стан речей гальмує фахове зростання особистості, пов'язаний із недостатністю вивчення впливу психофізіологічних важелів на процес накопичення практичного ресурсу. Зазначено, що в наукових дослідженнях, присвячених проблемам формування диригентської майстерності, приділено мало уваги вивченню психофізіологічних аспектів розвитку означеного феномену, а наявний мистецтвознавчий доробок висвітлює локальні питання хормейстерсько-диригентської теорії та практики. Більшість наукових праць мають соціокультурний характер, що не дозволяє визначити сутність професії диригента й особливості формування мануальної техніки. Отже, у пропонованій статті виявлено стан розробленості проблеми формування диригентської майстерності, означено перспективні питання для подальшого наукового дослідження.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Пярт Арво. Беседы, исследования, размышления. Киев : Дух і літера, 2014. 218 с.
2. Бутенко Л. Подготовка дирижеров хора на современном этапе. Специфика проблемы и возможные пути их решения. *Музичне мистецтво і культура*. Одес а: Друкарський дім, 2009. Вип. 10. С. 313–325.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 27. С. 3–11.
4. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 51. С. 3–8.
5. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 3–8.



6. Гоменюк С. Игра форм в “Kreuzspiel” К. Штокхаузена. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 61. Кн. 3. С. 161–172.
7. Дмитриевская К. Анализ хоровых произведений. Москва : Музыка, 1965. 172 с.
8. Дмитриевский Г. Хороведение и управление хором. Москва : Музыка, 1957. 112 с.
9. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 1968. 675 с.
10. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев : Гамаюн, 1999. 313 с.
11. Ержемский Г. Психология дирижирования. Москва : Музыка, 1988. 78 с.
12. Ефименко А. Пути обновления теории и богослужебной практики католической мессы XX ст. Луцк: СНУ им. Леси Украинки, 2011. 404 с.
13. Овод В. Програми педагогічних інститутів. Оркестровий клас : програма для студентів музично-педагогічних факультетів. Київ : РНМК, 1992. 20 с.
14. Ольхов К. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Ленинград : Музыка, 1979. 47 с.

#### REFERENCES

1. Arvo, Pyart (2014). Besedy, issledovaniya, razmyshleniya [Conversations, studies, thoughts]. Kyiv: Dukh i Litera [In Russian].
2. Butenko, L. (2009). Podgotovka direzorov khora na sovremennom etape. Spetsifika problem I vozmozhnie puti ikh resheniya [Training of choir conductors at the present stage. The specifics of the problem and possible solutions]. In *Muzichne mystetstvo I kultura [Music art and culture]*, 10, 313–325. Odessa: Drukarskiy Dim [In Russian].
3. Gerasimova-Percidskaya, N.A. (2003). Musica v slove: analiticheskie i kognitivnie proektsii [Music in a Word: Analytical and Cognitive Projections]. In *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi musichnoyi akademii imeni P.I. Chaikovskogo [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky]*, 27, 3–11. Kyiv : NMAU imeni P.I. Chaikovskogo [In Russian].
4. Gerasimova-Percidskaya, N.A. (2005). Tselostnost kak universaliiya i yeye proyavleniya v musicе [Integrity as a universal and its manifestation in music]. In *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi musichnoyi akademii imeni P.I. Chaikovskogo [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky]*, 51, 3–8. Kyiv : NMAU imeni P.I. Chaikovskogo [In Russian].
5. Gerasimova-Percidskaya, N.A. (2006). O vospriyatii musici v postizenii smysla [On the perception of music and the comprehension of meaning]. In *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi musichnoyi akademii imeni P.I. Chaikovskogo [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, 60, 3–8. Kyiv : NMAU imeni P.I. Chaikovskogo [In Russian].
6. Gomenyk, S.G. (2007). Igra slov v “Kreuzspiel” К. Stockhausena [The play of forms in K. Stockhausen’s Kreuzspiel]. In *Naukoviy visnyk Natsionalnoyi musichnoyi akademii imeni P.I. Chaikovskogo [Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky]*, 61 (3), 161–172.
7. Dmitrevskay, K.N. (1965). Analis khorovikh proizvedenii [Analysis of choral works]. Moscow : Musica [In Russian].
8. Dmitrevskii, G. (1957). Khorovedenie i upravlenie khorom [Choral studies and choir management]. Moscow : Musica [In Russian].
9. Dmitriev, L.B. (1968). Osnovi vokalnoi metodiki [Basics of vocal technique]. Moscow : Musica [In Russian].
10. Dubinets, E. (1999). Znaki zvukov. O sovremennoi musikalnoi notatsii [Signs of sounds. About modern musical notation]. Kyiv : Gamaun [In Russian].
11. Ergemskii, G. (1988). Psikhologiya dirizirovaniya [Psychology of conducting]. Moscow : Musica [In Russian].
12. Ephimenko, A.G. (2011). Puti obnovleniya teorii I bogosluzhebnoi praktiki katolicheskoi messi XX stoletiya [Ways of updating the theory and liturgical practice of the Catholic Mass of the twentieth century]. Lutsk: SNU im. L. Ukrainki [In Russian].
13. Ovod, V.M. (1992). Programi pedagogichnikh institutivе. Orkestrovii klas: programa. [Programs of pedagogical institutes. Orchestra class: program [for students of music and pedagogical faculties]. Kyiv: RNМК [In Ukrainian].
14. Olhov, K. (1979). Voprosi teorii dirizerskoi tekhniki i obucheniya khorovikh dirizerov [Questions of the theory of conducting technique and training of choral conductors]. Leningrad: Musica [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 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: [editor@music-art-and-culture.com](mailto:editor@music-art-and-culture.com) та на веб-сайт збірки <http://music-art-and-culture.com>

2. Статті аспірантів та здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 5. Правила цитування:

– всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;

– посилання на підручники є небажаним;

– вторинне цитування не бажане;

– якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей.

Редколегія залишає за собою право зняти матеріал з публікації, якщо тема, науковий рівень та оформлення статті не відповідають вимогам ДАК МОН України щодо наукових статей.

<sup>1</sup> <http://zakon.rada.gov.ua>

Структура статті

1. **Індекс УДК.**

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, ORCID (обов'язково). Наприклад: *Іванов Іван Іванович, ORCID 0000-0000-0000-0000, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.*

3. **Контактна інформація:** номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті українською, російською та англійською мовами.**

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить «характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати». Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

«Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому.

**Наприклад:**

*Н.В. Хмель, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

**Метод герменевтичного підходу при трансформації органних хоральних прелюдій Й. С. Баха для бандури**

**Мета дослідження** – виявити темброво-фактурні особливості трансформації та інтерпретації творів композиторів епохи Бароко в перекладенні для струнно-щипкового українського народного інструменту бандури. **Методологія дослідження** – полягає у застосуванні компаративного методу в музиці, методу системного аналізу для дослідження потенціалу розширення засобів трансформації музики минулих сторіч, історичного методу для лінійного розгляду проблеми перекладення творів епохи Бароко, методу узагальнення для формулювання висновків. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та проаналізувати основні принципи 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 темброколеристика та фактурні можливості інструменту. Отже, інтерпретація музичних шедеврів минулих сторіч на сучасній модифікованій бандурі підтверджує процес її академізації та значно збагачує як навчальний, так і концертний репертуар представників бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** темброво-фактурні особливості, трансформація, перекладення, епоха Бароко, інтерпретація, герменевтика, органні хоральні прелюдії.

6. **Вимоги до основного тексту:**

– «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку»



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.

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 Держдепартаменту 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 – 12–18 сторінок.

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 виноска. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Матеріали, що не відповідають даним вимогам, до розгляду прийматися не будуть.

Рукописи та електронні носії авторам не повертаються.

Редколегія.

## НОТАТКИ

*Українською, англійською та російською мовами*

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу  
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної  
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 11 від 3 липня 2020 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. (додаток 4)  
журнал включено до Переліку наукових фахових видань України категорії «Б» у галузі  
мистецтвознавства (025 «Музичне мистецтво»).

Формат 60x84/8. Гарнітура NewtonU.  
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 17,88. Ум.-друк. арк. 18,6. Зам. № 1020/271  
Підписано до друку 02.03.2020. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1  
Телефон +38 (048) 709 38 69,  
+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 6424 від 04.10.2018 р.